

LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA (1975-82): EL CAMBIO EN LAS POLÍTICAS MUSICALES OFICIALES¹

THE ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA DURING THE TRANSITION TO DEMOCRACY (1975-82): A CHANGE IN THE OFFICIAL MUSICAL POLITICS

Toya Solís

Universidad de Oviedo

solisana@uniovi.es

ORCID ID: 0000-0001-7116-6639

Resumen

El estudio de la Orquesta Nacional de España en la Transición (1975-82) arroja luz sobre los discursos que se estaban configurando en torno a la democracia. El hecho de ser el conjunto más mimado por el Estado invita a profundizar en las políticas musicales del momento, aún muy lastradas por la inercia triunfalista heredada del franquismo. A partir de 1977 se sucedieron algunos cambios significativos (la creación de la Dirección General de Música con Jesús Aguirre, la conversión de la ONE en Organismo Autónomo y la publicación del Reglamento en 1982) que condujeron a una gestión más inclusiva desde la perspectiva sociológica y en función del repertorio contemporáneo español programado, aunque el análisis feminista limita este avance. El cruce de materiales inéditos —extraídos del Archivo General de la Administración— con la prensa confirma nuestra propuesta.

Palabras clave

Orquesta Nacional de España, transición democrática, política musical oficial, Jesús Aguirre, Organismo Autónomo OCNE, Reglamento ONE, políticas inclusivas, programación, música contemporánea, feminismo.

INTRODUCCIÓN

La Orquesta Nacional de España (ONE), creada en 1940, ha pasado por diversas vicisitudes a lo largo de su

¹ Este artículo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Música en España y el Cono Sur Americano: Transculturación y migraciones (1939-2001)” de la Universidad de Oviedo finan-

Abstract

The study of the Orquesta Nacional de España (ONE) during the Spanish transition (1975-82) sheds light on the discourses configured around democracy. The fact of being the most favoured group by the State invites us to explore the musical politics of that time, still very affected by the triumphalist inertia inherited from the Franco regime. From 1977, some significant changes occurred: the creation of the Dirección General de Música by Jesús Aguirre, the conversion of the ONE into an Autonomous Organism and the publication of the Regulation in 1982. All these changes led to a more inclusive management from the sociological perspective and according to the programmed contemporary Spanish repertoire. However, feminist analysis limits this progress. The comparison of unpublished material, obtained from the Administration General Archive, with that of newspapers confirms our proposal.

Keywords

Orquesta Nacional de España (ONE), Spanish transition to democracy, official musical politics, Jesús Aguirre, Autonomous Organism OCNE, ONE Regulations, inclusive politics, programming, contemporary music, feminism.

historia. En este artículo nos centramos en los años de la transición a la democracia (1975-1982) para analizar el modo en el que el conjunto estatal por excelencia se desenvolvió en este importante proceso de cambio sociopolítico. Precisamente este contexto favoreció que otros con-

ciado por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Economía e Industria de España.

juntos españoles, como la célebre Orquesta Sinfónica de Madrid o la emergente Joven Orquesta de Cámara de España, lucharan por ser estatalizadas.² La ONE se convirtió con frecuencia en el escaparate de la política musical del momento, por lo que era común que las críticas a dicho conjunto pudiesen ser interpretadas como reproches a la propia gestión oficial de la música en términos generales. Las siguientes palabras del redactor jefe de la revista *Ritmo* (Manuel Chapa Brunet) corroboran lo dicho:

La situación de nuestras orquestas nacionales, de nuestros conciertos de abono, de nuestra vida musical oficial se debate desde hace tiempo entre la rutina y el fracaso. Rutina y fracaso fácilmente escamoteados por una crítica y una propaganda más o menos en connivencia con el “establishment” musical oficial.³

Aunque entendemos que la Transición es un proceso y no un período cerrado, acotamos nuestro estudio entre 1975, año en el que murió Francisco Franco, y 1982, coincidiendo con el rotundo triunfo socialista en las elecciones generales de un país que ya contaba, al menos formalmente, con un marco institucional democrático. Las transformaciones en la administración, la gestión y la programación de la ONE en esta etapa son la columna vertebral de nuestra investigación, ya que evidencian la necesidad de superar las políticas musicales heredadas del franquismo, fuertemente centralistas, inmovilistas y triunfalistas. Al respecto, proponemos tres momentos clave, basados en: a) el avivamiento de la necesidad de contar con un Reglamento de Régimen Interno en 1973 y 1974; b) la conversión de la orquesta en Organismo Autónomo (que integra al Coro Nacional) en 1977 y la posterior definición de su estructura y funciones en 1978; y c) la publicación del Reglamento de Régimen Interior en 1982.

² Jorge María Rivero creó la Joven Orquesta de Cámara de España en 1978. Tras estudiar diversos documentos y cruces de cartas entre el fundador del conjunto y algunos ministros de Cultura y Carmela García Moreno (directora general de Juventud), podemos asegurar que esta orquesta es el antecedente inmediato de la Joven Orquesta Nacional de España. Cartas consultadas en: Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (en lo sucesivo AGA): AGA. (03) 52.015. TOP. 73/50.706-50.706. Caja 87.840, Carpeta 3: “Asesores del ministro. Año 1980” y AGA. (03) 52.015. TOP. 83/47.109-47.208. Caja 87.841. Carpeta “Joven O. de C. de España. 81”.

³ Manuel Chapa Brunet, “Presentación: De Madrid al cielo”, *Ritmo*, 460 (abril 1976), p. 9.

Aunque observamos un aumento de la sensibilidad e inclusividad de las políticas musicales oficiales, la idea de una crisis constante nunca abandonaría a la ONE, lo que, a su vez, le otorgaría su propio proceso de transición, tal y como muestran varios comentarios de la revista *Ritmo*, que seguía de cerca la trayectoria de la agrupación. En 1974 se habla de la “profunda crisis” que la ONE sufre “en su seno”;⁴ Arturo Reverter adjetiva la temporada de 1978-79 “de transición”;⁵ en un reportaje de 1981 se asegura que la ONE “sufrir una profunda y prolongada crisis”, aunque la volonchelista Belén Aguirre afirma que simplemente se trata “de un momento de transición”;⁶ y en 1983 Reverter asegura que “La Nacional [...] se encuentra todavía en período de transición, sin acabar de equilibrarse por completo”.⁷

El estudio de la programación de la ONE, en cuanto a la creación española del momento, es uno de los parámetros que utilizaremos para certificar el avance de la citada gestión inclusiva. No obstante, la perspectiva feminista del artículo nos llevará a limitar en algunos aspectos el alcance de lo que entendemos como logros de la ONE en estos años.

1. AMBIGÜEDAD ADMINISTRATIVA Y NECESIDAD DE UN REGLAMENTO PARA LA ONE (1973-74)

La necesidad de un reglamento de régimen interno para la ONE se remonta a su fundación. Sin embargo, su publicación no se produjo hasta 1982. Tal demora se debió, entre otros motivos, al temor de la superioridad a conceder excesivos privilegios a los profesores, cuya condición de funcionarios no se encontraba nítidamente definida. Esta situación de inquietud se agudizó en las décadas de los sesenta y los setenta. Por eso, el 1 de enero de 1973, la Dirección General de Bellas Artes —con Florentino Pérez Embid a la cabeza—, de la que dependía la Comisaría Nacional de Música, contrató a Antonio García Díaz, licenciado en Derecho, para que confeccionara un reglamento. Aunque este no llegó a publicarse, fue el

⁴ Fernando López Lerdo de Tejada, “Orquesta Nacional de España”, *Ritmo*, 442 (junio 1974), p. 18.

⁵ Arturo Reverter, “Temporada 1978-79. Orquestas Madrileñas (I). Nacional: ¿Comienzo de una nueva etapa?”, *Ritmo*, 485 (octubre 1978), p. 72.

⁶ Consuelo Lage, Javier Monjas y Amelia Die, “La Orquesta Nacional a examen”, *Ritmo*, 511 (mayo 1981), p.13

⁷ Arturo Reverter, “El Brahms de López Cobos”, *Ritmo*, 535 (julio 1983), p. 33.

embrión del de 1982. La citada Dirección no sabía a qué presupuesto debía adscribir el pago a este profesional, lo que muestra la ambigüedad administrativa en la que se desenvolvían la Comisaría y la ONE.⁸ Mientras se buscaba una solución, la Dirección General de Bellas Artes pidió a la Comisión de la Orquesta (en 1973⁹ y en 1974¹⁰), al compositor Tomás Marco,¹¹ al crítico Fernando Ruiz Coca¹² y al director titular de la ONE, Rafael Frühbeck de Burgos,¹³ que estudiaran el documento de Antonio García y realizaran algunas observaciones. Constituyó un ejercicio de reflexión sin precedentes, pues este debate nunca se había producido de forma organizada. Así fue como las diversas partes pudieron sugerir soluciones a los problemas planteados desde sus diferentes estatus. Los profesos-

res, en tanto que sector mayoritario, habían dejado clara su postura de partida en el documento de 1973: “no son concesiones lo que se solicita, sino dejar nuestra situación y la de quienes nos sucedan resuelta de una vez para siempre, pues hasta la fecha carecemos de todo”.¹⁴

Lo cierto es que existía una clara diferencia de intereses entre los miembros de la orquesta y de la superioridad a la hora de fijar la jornada laboral, el sueldo, la edad de jubilación y el estatuto de los profesores como funcionarios. Debemos saber que, con cierta asiduidad, los músicos se veían sumidos en lo que denominaban “una situación imprevista”.¹⁵ Por ejemplo, el director general de Bellas Artes pidió un suplemento económico para sufragar diecinueve conciertos extraordinarios que no se habían tenido en cuenta al redactar el presupuesto de la temporada 1974-75, pero puntualizó lo siguiente: “que a los profesores de plantilla no se les incremente el importe de sus honorarios, pese al incremento del coste de la vida y a las mejoras concedidas a los funcionarios durante el presente año”.¹⁶ En definitiva, esta incertidumbre laboral dio pie a que los profesores se quejaran y también a que justificaran la realización de otras actividades musicales remuneradas fuera de la ONE para subsistir. Obviamente, el pluriempleo resultante no era bien recibido por los responsables de la orquesta.

Acaso uno de los temas que más polémica suscitó fue la edad de jubilación. Por ejemplo, Tomás Marco planteó el establecimiento de distintas edades según el instrumento de que se tratase. Y concretó: “Para los de viento, singularmente los metales, la edad no debería ser superior a 60 ni poderse prorrogar más allá de los 65”.¹⁷ Por su parte, Frühbeck propuso una jubilación a los 65 años, prorrogable hasta los 70, tras un informe del Ministerio de Educación. Pero la postura de los profesores era diferente: se mostraban en contra de cualquier prueba “como requisito para la prórroga”, pues consideraban “inhumano someter a un profesor de 65 años a un examen de

⁸ Escrito remitido desde el Ministerio de Hacienda (Dirección General del Tesoro y Presupuestos) (23/V/1973) al director general de Programación e Inversiones del Ministerio de Educación y Ciencia. AGA. (03)52.15. TOP. 22/01.302-01.306. Caja 73.584. Carpeta 17: “Presupuesto y programación ONE 73-74”.

⁹ *Anteproyecto orgánico, funcional y de personal*. Documento emitido por la Comisión de la ONE (firmado por Pablo Ballesteros, Tomás Palomino, Rafael Periañez y Manuel Alonso) dirigido al director de Bellas Artes (28/XI/1973). AGA. (03)52.15. TOP. 22/01.302-01.306. Caja 73.584. Carpeta 18: “Reglamento ONE, año 74”.

¹⁰ *Sugerencias y enmiendas al anteproyecto de reglamentación de la Orquesta Nacional presentadas por la dirección y los profesores de la misma*. Documento firmado por la Comisión de la ONE (firmado por Pablo Ballesteros) y por la Dirección Artística de la ONE (firmado por José Chenoll, Secretario Técnico) (18/II/1974). AGA. (03)52.15. TOP. 22/01.302-01.306. Caja 73.584. Carpeta 18.

¹¹ *Comentario al reglamento de la ONE por Tomás Marco* (4/VI/1973). AGA. (03)52.15. TOP. 22/01.302-01.306. Caja 73.584. Carpeta 18. Aparte de ser crítico musical de *Arriba*, colaborador del Servicio de Música de RNE desde 1967 y muy activo en estos años, Marco había sido nombrado miembro del Consejo Permanente de la Música (de corto recorrido) en 1972. Véase José Luis García del Busto, “Marco Aragón, Tomás”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., dir. Emilio Casares (Madrid: SGAE, 1999-2002), vol. 7 (2000), pp. 146-155.

¹² *Comentario al anteproyecto de reglamento orgánico, funcional y de personal de la Orquesta Nacional de España, por Fernando Ruiz Coca, 5 de junio de 1973*. AGA. (03)52.15. TOP. 22/01.302-01.306. Caja 73.584. Carpeta 18.

¹³ *Observaciones al anteproyecto tal y como había requerido el director general de Bellas Artes el pasado 23 de mayo de 1973, por Rafael Frühbeck de Burgos* (27/XI/1973). AGA. (03)52.15. TOP. 22/01.302-01.306. Caja 73.584. Carpeta 18.

¹⁴ *Anteproyecto orgánico, funcional y de personal*. Documento emitido por la Comisión de la ONE.

¹⁵ Oficio del director general de Bellas Artes (Joaquín Pérez Villanueva) dirigido al director general de Programación e Inversiones, para su remisión al director general del Tesoro y Presupuestos (23/X/1974). AGA. (03)52.15. TOP. 22/01.302-01.306. Caja 73.584, Carpeta 17.

¹⁶ Oficio del director general de Bellas Artes (Joaquín Pérez Villanueva).

¹⁷ *Comentario al reglamento de la ONE por Tomás Marco* (4/VI/1973).

aptitud”.¹⁸ En definitiva, reivindicaban que la edad fuera igual para todos. También realizaron un apunte sobre la “jubilación por inutilidad física”, en el que sugieren que “se suprima lo de la ‘merma de facultades técnicas’, pues es un hecho el que todo profesor, con el paso del tiempo va perdiendo facultades técnicas, por lo que admitir esta apreciación sería quedar a merced de los directores”.¹⁹

Otro de los asuntos que despertaba suspicacias y que traería cola en los años de la Transición era la representación de los profesores en los órganos internos de la ONE a través de la Comisión de Régimen Interior. En unos años en los que los derechos de reunión y asociación eran prácticamente inexistentes, la Dirección insistía en que toda asamblea debía “tener un fin justificado y conocido de antemano por la superioridad”.²⁰ Ni siquiera dichos órganos, a saber, la ya citada Comisión de Régimen Interior, la Secretaría Técnica y la Inspección, tenían sus funciones bien delimitadas, llegando a aparecer con diferentes nombres en los documentos. Esta indeterminación también alimentaba la falta de consenso a la hora de definir el objetivo principal de la ONE, precisamente en un momento en el que la orquesta era criticada por no poner más empeño en descentralizar su actividad y ampliar su radio de acción. De hecho, en los escritos de 1973 ya mentados, tanto Marco como Ruiz Coca desentrañaron el peligro que encerraba el planteamiento de Antonio García, cuando aseguraba que la ONE tenía por misión desarrollar la principal actividad artístico-musical del Ministerio de Educación y Ciencia. Según el compositor: “no puede ser la principal de un organismo que tiene encomendada la planificación musical de la mayoría de las actividades de este tipo del país, así como la enseñanza musical sea esta profesional o no”.²¹

En definitiva, y aunque no se llegó a ningún acuerdo en firme, el subcomisario Antonio Iglesias entendió este ambiente de diálogo como el “primer paso definitivo para dotar” a la “agrupación Sinfónica del Reglamento que recoja sus funciones y al que aspiraban desde su misma creación, hace más de treinta años”, según escribió a Pé-

rez Embid en febrero de 1974.²² Existe incluso un escrito titulado “Proyecto de decreto por el que se aprueba el reglamento de la Orquesta Nacional”, del 30 de mayo de 1974, que nunca llegó a ver la luz.²³ De todos modos, parece claro que la publicación de este documento empezaba a ser una prioridad.

2. LA MECHA NO PRENDE: FRÜHBECK DE BURGOS Y EL INMOVILISMO HEREDADO

Ya se han mencionado algunos de los motivos que generaban malestar e intranquilidad en el entorno de la ONE, sobre todo aquellos que aumentaban la tensión entre los profesores y la Administración. Pero nos llama la atención la actitud de Rafael Frühbeck de Burgos. Comprobamos que no puso grandes objeciones a los proyectos de reglamento ya citados y que se centró casi en exclusiva en las condiciones que le afectaban directamente a él. Quizá el cargo de director titular de la orquesta desde 1962 le había otorgado cierta sensación de despreocupación, comodidad y seguridad, si bien esos tiempos de bonanza pronto llegarían a su fin. Esta tranquilidad se vería turbada por la sospecha de opacidad en su gestión como director. Corroboramos esta apreciación a través de un informe realizado en 1974 por la Inspección General de Servicios del Ministerio de Educación y Ciencia titulado “La gestión de la Orquesta Nacional y las manifestaciones musicales organizadas por la Comisaría Nacional de la Música”, cuya vigencia ratificaría el comisario Enrique de la Hoz dos años después.²⁴ En este documento constan algunas pre-

²² Véase *Asunto: Anteproyecto de Reglamento de la Orquesta Nacional de España*. Nota de servicio interior remitida por el subcomisario técnico al director de Bellas Artes (8/II/1974). AGA. (03)52.15. TOP. 22/01.302-01.306. Caja 73.582. Carpeta 10: “Dirección General de Bellas Artes. Educación Musical, obras, entidades y actos musicales. Estudios y asuntos generales 1973”.

²³ *Proyecto de decreto por el que se aprueba el reglamento de la orquesta nacional, 30 de mayo de 1974*. AGA. (03)52.15. TOP. 22/01.302-01.306. Caja 73.584. Carpeta 18.

²⁴ Referencia al informe “La gestión de la Orquesta Nacional y las manifestaciones musicales organizadas por la Comisaría Nacional de la Música” (Inspección General de Servicios del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, publicado el 1/I/1975) en: Enrique de la Hoz. *Memoria que acompaña al borrador de Decreto por el que se crea el Real Instituto de Artes Musicales y Escénicas* (20/XII/1976). AGA. (03) 52.15. TOP. 23/40.409-40.502. Caja 73. 349. Carpeta 71.

¹⁸ *Sugerencias y enmiendas al anteproyecto de reglamentación de la Orquesta Nacional*, p. 1.

¹⁹ *Sugerencias y enmiendas al anteproyecto de reglamentación de la Orquesta Nacional*, p. 2.

²⁰ *Sugerencias y enmiendas al anteproyecto de reglamentación de la Orquesta Nacional*, p.1.

²¹ *Comentario al reglamento de la ONE por Tomás Marco* (4/VI/1973).

suntas irregularidades que atañían a Frühbeck, como: “las ausencias continuas del Director de Orquesta” debidas a los múltiples compromisos internacionales que este asumía en las temporadas oficiales de la ONE; la inexistencia de un “director segundo” o “asistente”; y, lo que nos parece más grave, “el incumplimiento de normas básicas en la gestión económica”, como la “no rendición de cuentas y la inexistencia de inventarios”.²⁵ La conclusión del comisario es clara: la ONE ha “venido operando ‘a su aire’” porque no existe un orden interno en la Comisaría; según De la Hoz, la solución pasaba por la publicación del reglamento y por la creación del Organismo Autónomo.²⁶

Las críticas vertidas sobre Frühbeck se relacionaban con la mala planificación de las temporadas, debido a: el alto coste de las grandes producciones sinfónico-corales, en las que se contrataba a músicos extranjeros con un cachet elevado, sin estudiar el panorama español; la falta de preocupación por el repertorio contemporáneo, español o foráneo; la repetición de obras y compositores con excesiva asiduidad;²⁷ y las coincidencias entre la programación de la ONE y la ORTVE.²⁸

La crítica subyacente era que Frühbeck se centraba excesivamente en su lucimiento personal y en su reafirmación ante una audiencia fiel, sobre todo ante el público “de los viernes”, al que todavía en 1985 Enrique Franco se refería como “probablemente el más conservador de Europa”.²⁹ Incluso llegó a asociarse al perfil de aristócrata

venido a menos, como se advierte en la novela *El egoísta*, de Nativel Preciado, donde una de las protagonistas se arrepiente de verse, de nuevo un viernes más, sumergida “en la misma ceremonia”, en una cena con aquellos que “simulan ser amigos íntimos”, para los cuales “la costumbre es hablar de la fatuidad semanal; puede ser el concierto del Real, una escapada de placer, la exposición de turno”.³⁰ Al fin y al cabo, las políticas programadoras de la ONE seguían la lógica de muchos conjuntos que, como explica el músico y académico Edward Arian, se basaban en el asegurado éxito de un repertorio sellado y formado por Brahms y Beethoven para seguir custodiando el gusto conservador de las clases altas.³¹

Una de las soluciones que Frühbeck y la propia Comisaría propusieron ante los problemas económicos fue optar por músicos nacionales cuando el aprieto presupuestario les dificultaba la contratación de artistas extranjeros, tal y como muestra esta carta que Pérez Embid envió al director general de Programación e Inversiones en octubre de 1974: “Para los 19 conciertos extraordinarios de la temporada 74-75, se ha tomado la decisión de una programación basada en artistas españoles y con unos cachets muy inferiores a los que existen en el mercado, para reducir los honorarios ordinarios”.³² Por su parte, los directores extranjeros también tenían prioridad en la agenda de la ONE y solo “en caso de no aceptación” eran sustituidos “por directores españoles”, según un acta de 1977 de la Junta Técnica de la Música, de la que Frühbeck era vocal.³³

²⁵ De la Hoz, *Memoria que acompaña al borrador de Decreto*, p. 16.

²⁶ De la Hoz, *Memoria que acompaña al borrador de Decreto*, p. 6 y 16-17.

²⁷ Es de sobra conocida la predilección de Frühbeck por ciertas obras, como la *Novena Sinfonía* de Beethoven, el *Mesías* de Händel, *Elias* de Mendelssohn, el *Requiem* de Verdi, la *Pasión según San Mateo* de Bach (desde 1963 se hace un habitual), la *Atlántida* de Falla, *Carmina Burana* de Orff, la *Cuarta Sinfonía* y el *Requiem Alemán* de Brahms, la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, *La Consagración de la primavera* de Stravinsky, y las sinfonías 1, 4 y 8 de Mahler, entre otras obras.

²⁸ En la temporada 1976/77, la ORTVE y la ONE coinciden en las siguientes obras: el *Requiem* de Verdi, *Dafnis y Cloe* (segunda suite) de Ravel, los valeses de *El caballero de la rosa* de Strauss, *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky-Ravel, *Sinfonía española* de Lalo, *Segunda Sinfonía* de Rachmaninov, *Concierto para orquesta* de Bartók, etc. Véase Arturo Reverter, “De Madrid al cielo”, *Ritmo*, 468 (enero 1977), p. 65.

²⁹ Enrique Franco, “Público conservador”, *El País* (11/XI/1985).

³⁰ Nativel Preciado, *El egoísta* (Madrid: Editorial Planeta, 2002), p. 68.

³¹ Edward Arian, *Bach, Beethoven, and Bureaucracy. The case of the Philadelphia Orchestra*. (Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press, 1971), p. 111. Somos conscientes de las diferencias entre el sistema de la Orquesta de Filadelfia que él estudia y el de la ONE. La situación en la actualidad es similar, pues, tal y como demuestra Miguel Ángel Marín, “Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming”, *Resonancias*, 22/42 (2018), p. 116, los gestores de numerosas orquestas del mundo siguen concibiendo la presencia de compositores canónicos en la programación como único modo de mantener la audiencia.

³² Oficio del director general de Bellas Artes (Joaquín Pérez Villanueva).

³³ *Junta Técnica de la música. Acta núm. 2/77* (22/I/1977, Madrid, 11 h). AGA. (03)52.15. TOP. 73/50.603-50-605. Caja 80. 513.

2.1. Frühbeck de Burgos y el repertorio español contemporáneo

Rafael Frühbeck de Burgos no era proclive a programar música española contemporánea. De hecho, como comprobaremos más adelante, la programación de obras españolas que traspasan el umbral de la segunda mitad del siglo XX puede leerse como un indicador del cambio (y avance) en la política musical oficial de la Transición.

Cuando Frühbeck ponía en una balanza el éxito asegurado de ese repertorio “sellado” al que aludimos con anterioridad, de un lado, y una programación inusual (en este caso, la música de reciente o nueva creación), de otro, nos percatamos del conflicto de intereses que se creaba en el seno de la ONE. Como explica Edward Arian, en los años setenta, los compositores se sentían restringidos por el formato tradicional sinfónico y las orquestas evitaban programarlos porque las nuevas obras requerían más tiempo de ensayo que el repertorio canónico más trillado. Según Arian, este tipo de políticas programadoras no solo negaban un espacio a la nueva música, sino que también suponía “un abandono de la responsabilidad por la conciencia cultural y la educación de la comunidad”.³⁴ Este vacío de la experiencia contemporánea en la ONE de Frühbeck alentaba el claro divorcio entre la “performance culture” y la “creative culture” que describe el compositor americano George Rochberg, donde lo que se entendía por rendimiento (la fidelidad al público abonado, las ganancias seguras, el ahorro de horas de ensayo y el lucimiento del director), acababa cobrando más importancia que la propia creatividad.³⁵ De algún modo, la ONE ratificaría la recurrente idea de Arian de la orquesta como un museo, como un repositorio del pasado que vuelve la cara ante el presente y el futuro.³⁶

De forma global y para entender la proporción entre la música española en general y la contemporánea, véase la Tabla 1 en la que figura el nombre de todos los compositores españoles programados por la ONE entre enero de 1973 y abril de 1982. Manuel de Falla fue uno de los compositores nacionales más mimados por la orquesta en todo tipo de ocasiones, tanto en su sede del Teatro Real como en las giras nacionales e internacionales. La mayo-

³⁴ Arian, *Bach, Beethoven, and Bureaucracy*, p. 111: “an abandonment of responsibility for the cultural awareness and education of the community”. Las traducciones en el presente artículo son de la autora.

³⁵ Arian, *Bach, Beethoven, and Bureaucracy*, pp. 110-112.

³⁶ Arian, *Bach, Beethoven, and Bureaucracy*, p. 110.

ría de los creadores más programados son del siglo XIX o comienzos del XX.³⁷ Es decir, el conjunto estatal no visitaba con excesiva asiduidad lo que se conocía como “vanguardia”. Lo que nos llama poderosamente la atención es que Cristóbal Halffter (1930), Carmelo Bernaola (1929-2002) y García Abril (1933), pertenecientes a la denominada Generación del 51 y en plena madurez en estos años, despuntan, aunque en menor medida, junto con los desaparecidos Falla y Turina, y los a la sazón mayores Rodrigo y Esplá. La Tabla 2 dedicada a las obras de Cristóbal Halffter interpretadas por la ONE desde 1954 hasta 1982, corrobora las facilidades de las que gozó el madrileño desde sus escasos veinticuatro años, ya que en numerosas ocasiones él mismo dirigía sus composiciones.

Pero se trata de una excepción, puesto que la obra de muchos de sus colegas no corrió, ni mucho menos, idéntica suerte. Así, podemos entender las diferentes maneras en que los compositores se desenvolvían en el contexto musical oficial o, mejor dicho, cómo este los acogía o los desestimaba. Por este motivo, los estrenos españoles en el seno de la ONE durante la Transición cobran gran significado como indicadores del cambio, aunque existía un problema estructural en el modo en el que la Administración se comprometía con ellos. Como señala Reverter, estas piezas formaban parte de los “programas mosaico o de retales”, en referencia a aquellos que contenían varias obras de diversas épocas sin ninguna ilación entre ellas.³⁸ En estos programas, los estrenos solían ser composiciones cortas y con un tiempo tasado que se colocaban al principio del concierto, lo que no favorecía una recepción adecuada y, según la revista *Ritmo*, producía “a su autor unas pocas pesetas y la satisfacción relativa de leer su nombre en los carteles, para ver la obra tragada inmediatamente por el escotillón del nunca jamás”.³⁹ Cuando en 1974 Rafael Rodríguez Albert sugirió un orden cronológico para el estreno de su *Sonata del mar y del campo* (tras las obras de Richard Strauss y Béla Bartók), le con-

³⁷ Esta es la tónica general a partir del último cuarto del siglo XX, en el que, como asegura Leon Botstein, la música comprendida entre finales del siglo XVIII y principios del XX se convirtió en norma estética; véase Marín, “Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming”, p. 122.

³⁸ Reverter, “Ante la nueva temporada de las Orquestas madrileñas”, p. 15.

³⁹ “La Orquesta Nacional, bajo el signo de la imaginación”, *Ritmo*, 479 (febrero, 1978), p. 5.

Compositor	Año nacimiento	Palacio Música/ Teatro Real	Otras salas de Madrid	Otros lugares de España	Extranjero	Total
Padre Soler	1729	1	—	—	—	1
Mateo Albéniz	1755	1	—	—	—	1
Ramón Carnicer	1789	1	—	—	—	1
J. C. de Arriaga	1806	2	—	3	—	5
Cándido Alegría	1807	—	—	1	—	1
Emilio Arrieta	1821	—	—	1	—	1
Eduardo Ocón	1833	—	—	3	—	3
Pablo Sarasate	1844	1	—	4	—	5
Federico Chueca	1846	1	—	1	—	2
Teobaldo Power	1848	—	—	3	—	3
Tomás Bretón	1850	1	1	2	—	4
Ruperto Chapí	1851	1	—	1	—	2
Gerónimo Giménez	1854	1	—	—	—	1
Isaac Albéniz	1860	1	—	—	—	1
I. Albéniz-Enrique Fdez. Arbós	1860-1863	—	—	5	—	5
Enrique Granados	1867	1	1	1	—	3
Tomás Barrera y Rafael Calleja	1870	1	—	—	—	1
Amadeo Vives	1871	—	—	1	—	1
Eduardo López Chávarri	1871	2	—	—	—	2
Bartolomé Pérez Casas	1873	—	—	3	—	3
José Serrano	1873	1	—	—	—	1
Manuel de Falla	1876	24	3	51	18	96
Manuel de Falla-E. Halffter	1876 y 1905	2	—	—	—	2
Pau Casals	1876	1	—	1	—	2
Conrado del Campo	1878	2	—	—	—	2
Pablo Luna	1879	1	—	—	—	1
Joaquín Turina	1882	18	—	21	1	40
Jesús Guridi	1886	2	—	13	—	15
Julio Gómez	1886	1	—	—	—	1
Óscar Esplá	1886	5	—	8	1	14
Francisco Alonso	1887	—	—	1	—	1
José M ^a Usandizaga	1887	1	—	1	—	2

Compositor	Año nacimiento	Palacio Música/ Teatro Real	Otras salas de Madrid	Otros lugares de España	Extranjero	Total
Federico Moreno Torroba	1891	1	—	—	—	1
Federico Mompou	1893	1	—	—	—	1
Jacinto Guerrero	1895	—	—	1	—	1
Robert Gerhard	1896	2	—	5	—	7
Fernando Remacha	1898	1	—	—	—	1
Rodolfo Halffter	1900	1	—	1	1	3
Joaquín Rodrigo	1901	16	1	4	3	24
Antonio José Mtnez. Palacios	1902	—	—	1	—	1
Jesús Arámbarri	1902	1	—	—	—	1
Rafael Rodríguez Albert	1902	2	—	—	—	2
Jesús Bal y Gay	1905	—	—	1	—	1
Ernesto Halffter	1905	4	—	1	—	5
Muñoz Molleda	1905	2	—	—	—	2
Xavier Benguerel	1905	1	—	—	—	1
Gerardo Gombau	1906	1	—	2	—	3
Hilarión Eslava	1907	1	—	—	—	1
Francisco Escudero	1912	1	—	1	—	2
Xavier Montsalvatge	1912	3	—	—	—	3
Carles Surinach	1915	1	—	—	—	1
Manuel Berná	1915	1	—	—	—	1
Francisco Llácer Pla	1918	1	—	—	—	1
José Peris Lacasa	1924	1	—	1	—	2
Pascual Aldave	1924	1	—	—	—	1
Julián Orbón	1925	1	—	—	—	1
Ángel Arteaga	1928	2	—	—	—	2
Ramón Barce	1928	1	—	—	—	1
Agustín Bertomeu	1929	1	—	—	—	1
Agustín Glez. Acilu	1929	1	—	—	—	1
Carmelo A. Bernaola	1929	3	—	2	1	6
Cristóbal Halffter	1930	5	—	3	1	9
Luis de Pablo	1930	2	—	—	—	2
Manuel Angulo	1930	1	—	—	—	1
Manuel Castillo	1930	—	—	2	—	2
Joan Guinjoan	1931	2	—	—	—	2

Compositor	Año nacimiento	Palacio Música/ Teatro Real	Otras salas de Madrid	Otros lugares de España	Extranjero	Total
Román Alís	1931	1	—	—	—	1
Antón Larrauri	1932	1	—	2	—	3
Antón G ^a Abril	1933	2	—	1	2	5
Leonardo Balada	1933	2	—	—	—	2
Claudio Prieto	1934	1	—	1	—	2
Enrique Llácer	1934	1	—	—	—	1
Gonzalo de Olavide	1934	3	—	1	—	4
Amando Blanquer	1935	1	—	—	—	1
Jordi Cervelló	1935	1	—	—	—	1
Ángel Oliver	1937	1	—	—	—	1
Miguel Ángel Coria	1937	2	—	—	—	2
Francisco Cano	1939	1	—	—	—	1
Jesús Villa-Rojo	1940	1	—	—	—	1
Tomás Marco	1942	1	—	—	—	1
Miguel Martín Lladó	1950	1	—	—	—	1
Francisco Guerrero	1951	1	—	—	—	1
Salvador Brotons	1959	1	—	—	—	1

Tabla 1. Datos sobre la programación de los compositores españoles entre enero de 1973 y abril de 1982 en la ONE.⁴⁰

Obra	Fecha interpretación	Lugar de interpretación	Director	Observaciones
Concierto para piano y orquesta (1952-3)	12/03/1954	Palacio de la Música, Madrid	E. Toldrá	Estreno absoluto
	1/04/1954	Teatro María Guerrero, Madrid	C. Halffter	—
Concierto para piano y orquesta (versión definitiva, 1956)	4/04/1956	Palacio de la Música, Madrid	O. Alonso	Estreno absoluto versión definitiva
	31/01/1958	Palacio de la Música, Madrid	C. Halffter	—

⁴⁰ Para la confección de las tablas nos han sido de gran ayuda las siguientes fuentes: Luis Alonso, *40 Años Orquesta Nacional* (Madrid: Dirección General de música y Teatro, 1982); y Germán Gan Quesada, *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*, tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003; accesible en: <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/4561>>.

Obra	Fecha interpretación	Lugar de interpretación	Director	Observaciones
Misaducal (1956)	26/10/1956	Palacio de la Música, Madrid	A. Argenta	Estreno absoluto (Encargo de los Duques de Alba)
	10/02/1957	Monumental, Madrid	A. Argenta	—
Dos movimientos para timbal y orquesta (1956)	25/06/1957	Palacio Carlos V, Granada	A. Argenta	Estreno absoluto
	2/02/1958	Monumental, Madrid	C. Halffter	—
	5/12/1958	Palacio de la Música, Madrid	C. Halffter	—
Partitacello y orquesta (1957-58)	7/12/1958	Monumental, Madrid	C. Halffter	Estreno absoluto
	24/06/1959	Palacio Carlos V, Granada	Laszlo Somogyi	—
Concertino para orquesta de cuerda (1956)	29/01/1960	Palacio de la Música, Madrid	O. Alonso	—
	31/01/1960	Monumental, Madrid	O. Alonso	—
Cinco Microformas (1959-60)	31/01/1960	Monumental, Madrid	O. Alonso	—
	26/10/1960	Sala Pleyel, París	C. Halffter	—
	26/02/1961	Monumental, Madrid	O. Alonso	—
Sinfonía para tres grupos orquestales (1961-63)	28/02/1964	Palacio de la Música, Madrid	Frühbeck de Burgos	Estreno español
Secuencias (1964)	16/06/1964 Concierto 25 años de Paz	Teatro Información y Turismo, Madrid	Frühbeck de Burgos	Estreno absoluto (encargo para el Concierto 25 años de Paz)
	26/06/1964	Palacio Carlos V, Granada	Frühbeck de Burgos	—
	17/07/1964	Teatro Griego, Montjüich	O. Alonso	—
	20/08/1964	Plaza Porticada, Santander	Frühbeck de Burgos	—
	31/10/1964	Teatro Información y Turismo, Madrid	Frühbeck de Burgos	—
Yes, speakout, yes (1968-69)	2-4/05/1969	Teatro Real, Madrid	C. Halffter	Estreno español
	2-4/02/73	Teatro Real, Madrid	C. Halffter	—
	26/06/1973	Palacio Carlos V, Granada	C. Halffter	—
	03/07/1973	Grande Auditório, Lisboa	C. Halffter	—
Fibonacci (1969)	23-25/04/1971	Teatro Real, Madrid	C. Halffter	Estreno español

Obra	Fecha interpretación	Lugar de interpretación	Director	Observaciones
Requiem por la libertad imaginada (1971)	19-20/05/1972	Teatro Comunale, Firenze	C. Halffter	Estreno absoluto (Encargo de la Comisaría General de la Música)
	25/06/1972	Palacio Carlos V, Granada	C. Halffter	Estreno español
Pinturas negras. Concierto para Órgano y Orquesta (1972)	02-04/02/73	Teatro Real, Madrid	C. Halffter	Estreno absoluto (Obra-encargo ONE)
Concierto para Violoncello y Orquesta (1974)	24/06/1975	Palacio Carlos V, Granada	Frühbeck de Burgos	Estreno absoluto (Encargo Comisaría de la Música para Festival de Granada)
	06-08/02/76	Teatro Real, Madrid	C. Halffter	—
Elegía a la Muerte de Tres Poetas Españoles (1975)	29/06/1977	Palacio Carlos V, Granada	C. Halffter	Estreno español
	04-06/11/77	Teatro Real, Madrid	C. Halffter	—
Officium Defunctorum (1978)	06-08/03/81	Teatro Real, Madrid	C. Halffter	Estreno español

Tabla 2. Obras de Cristóbal Halffter programadas entre la temporada 1953/54 y la temporada 1981/82 de la ONE

Temporada	Estreno obras encargo ONE (y concursos)	Estreno obra encargo para algún festival	Estreno absoluto	Estreno español	Total de estrenos por temporada
72/73	3	—	—	1	4
73/74	3	1	—	—	4
74/75	2	1	—	—	3
75/76	1	1	—	—	2
76/77	1	—	1	1	3
77/78	3 (1 de concurso)	—	1	—	4
78/79	1 (1 de concurso)	—	2	2	5
79/80	3	—	1 (póstumo)	3	7
80/81	3	—	2	1	6
81/82	3	—	2	2	7

Tabla 3. Número de estrenos por temporada, desglosados según cuatro parámetros: encargos de la ONE, encargos de un festival, estreno absoluto y estreno español.

testaron “que no, que con todos los estrenos se hacía así y era una fórmula que no se quería romper”.⁴¹ Se conforma así la inercia generalizada y señalada por Arian:

Incluso cuando los conjuntos sinfónicos ofrecen encargos a compositores destacados, estos se muestran reacios a aceptar porque saben que con demasiada frecuencia su trabajo no se convertirá en el repertorio fijo de la orquesta, sino que se utilizará como un vehículo publicitario en un estreno y en unas pocas actuaciones posteriores y no volverá a ser tocada.⁴²

La Tabla 3 muestra la presencia de la nueva creación en la ONE; aparecen desglosados los estrenos por temporada entre enero de 1973 y abril de 1982. Advertimos que el número crece en el curso 77-78, lo que nos impulsa a proponerlo como una temporada “bisagra”. En este sentido, aunque observamos cierto aumento de la sensibilidad en la política musical de estos años de la Transición, debemos señalar la existencia de una discriminación por razón de sexo. En este intento de lo que podríamos denominar acercamiento al ideal de la igualdad de oportunidades para los creadores, las compositoras no eran tenidas en cuenta. Es evidente que esta ausencia no se cuestionaba en aquellos años, pero creemos lícito interesarnos en ella retrospectivamente.

Desde su fundación hasta 1982 la ONE solo interpretó dos obras de mujeres: *Chichen Itza* (1943), poema sinfónico de la asturiana María Teresa Prieto programado en 1957; y *Anerfállicas* (1973), de la finlandesa Ann-Elise Hannikainen, dirigida por su profesor y pareja Ernesto Halffter en noviembre de 1977 en el Teatro Real.⁴³ En el

⁴¹ Jacinto López Gorgé, “El autor se defiende. Rafael Rodríguez Albert”, *ABC* (17/II/1974), p. 21.

⁴² Arian, *Bach, Beethoven, and Bureaucracy*, p. 109: “Even where symphonic organizations offer commissions to prominent composers, the latter are reluctant to accept because they know that all too often their work will not become part of the orchestra repertoire on a continuing basis, but will be utilized as a vehicle for publicity in a premiere and a few subsequent performances, and never played again”.

⁴³ Lamentablemente, esta situación no ha mejorado en la actualidad, como comprobamos en este informe sobre varias orquestas españolas en la temporada 2016-17, en la que la ONE no programó ni a una sola compositora y solo hubo una directora invitada. Véase Clásicas y Modernas, *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?*, ed. Asociación Clásicas y Modernas, Asociación Mujeres en la Música, Asociación Mujeres

programa de mano aparecen unas palabras de Ann-Elise Hannikainen que ponen de manifiesto la necesidad de legitimarse ante la excepción que supone ser mujer en el mundo masculinizado de la composición:

Como algunos pudieran pensar que, por ser mujer joven e hija de un embajador, para mí la música y la pintura son caprichos o pasatiempos momentáneos, me permito decirle que no es así. Para mí el cultivo de estas artes constituye la razón de mi vida, como lo fue para mis antepasados.⁴⁴

Pensamos que, independientemente del indudable valor de la obra, esta singularidad en la ONE no se habría dado sin la mediación de Ernesto Halffter. De hecho, tras una exitosa carrera en los setenta, Ann-Elise Hannikainen redujo su producción, precisamente con el envejecimiento y la muerte de Ernesto Halffter en 1989, año en el que la compositora dejó de componer y volvió a su país. Según el estudioso Marcus Virtanen: “cuando Halffter murió, la vida de Hannikainen como compositora terminó”.⁴⁵

A continuación, tras haber comprobado que los estrenos de obras españolas aumentan en 1977, remitimos a la Tabla (4), en la que se especifican las obras encargo realizadas entre 1972 y 1982. El despunte en la temporada 77-78 tiene una lógica explicación desde la perspectiva de la apertura política y administrativa.

3. CAMBIOS ADMINISTRATIVOS EN LA ONE Y LA MARCHA DE FRÜHBECK DE BURGOS (1977-78)

Es necesario tener presentes las reformas estructurales que afectaron a las políticas musicales en la Transición, como fueron la creación del Ministerio de Cultura y Bienestar en julio de 1977, con Pío Cabanillas al frente, y

Creadoras de Música en España (2019), p. 15: <https://s3.amazonaws.com/fundacion-sgae/2019/Musica/donde_estan_las_mujeres_sinfonicas_estudio.pdf#page=5> [consultado: 28/VIII/2020].

⁴⁴ Programa de mano de la Orquesta Nacional de España (13 de noviembre de 1977), Centro de Documentación de Música y Danza, Fondo de Luis Alonso, “3. Programas de mano”, 1977, vol. 28.

⁴⁵ Marcus Virtanen, “Säveltäjä Ann-Elise Hannikainen. Säveltäjän työn ja reseption tarkastelu”, tesis doctoral, Universidad de Helsinki, 2016, p. 79: “Halffterin kuollessa myös Hannikaisen elämä säveltäjänä päättyi”.

Temporada	Nº obras-encargo ONE	Compositor	Obra	Director
72/73	3	C. Halffter (1930-)	Concierto para Órgano y Orquesta (Pinturas negras)	C. Halffter
		X. Benguerel (1905-2017)	Destructio	Vicente Spiteri
		Luis de Pablo (1930-)	Eléphants Ivres I	Frühbeck de Burgos
73/74	3	R. Rodríguez Albert (1902-1979)	Sonata del mary del campo	Ros-Marbà
		Leonardo Balada (1933-)	Auroris	Frühbeck de Burgos
		Carmelo Bernaola (1929-2002)	Sinfonía en do	José María Franco Gil
74/75	2	Agustín Bertomeu (1929-)	Variaciones sobre una configuración	Frühbeck de Burgos
		Xavier Montsalvatge (1912-2002)	Concerto Capriccio	Frühbeck de Burgos
75/76	1	Manuel Angulo (1930-)	Recercada	Theo Alcántara
76/77	1	Gonzalo de Olavide (1934-2005)	Sinfonía (Homenaje a Falla)	Isidoro G ^a Polo
77/78	3 (1 de concurso)	Salvador Brotons (1959-)	Cuatro Piezas Para Cuerdas (concurso)	Benito Lauret
		Joan Guinjoan (1931-2019)	Tzakol	Frühbeck de Burgos
		Ángel Arteaga (1928-1984)	Toccata para Orquesta	Miguel Ángel Gómez
78/79	1 (1 de concurso)	Miguel Martín Lladó (1950-)	Óleo Erótico	Octav Calleya
79/80	3	Agustín Glez. Acilu (1929-)	Interacciones	Ros-Marbà
		Román Alís (1931-2006)	Cántico de las soledades	Ros-Marbà
		Gonzalo de Olavide (1934-2005)	Cante in memoriam García Lorca	Ros-Marbà (Festival Granada)*
80/81	3	Gonzalo de Olavide (1934-2005)	Cante in memoriam García Lorca	Ros-Marbà (T. Real)
		Francisco Cano (1939-2013)	Dionisfaco	Ros-Marbà
		Jesús Villa-Rojo (1940-)	Antilogía	José Ramón Encinar
81/82	3	Ángel Oliver (1937-2005)	Oda	Benito Lauret
		Miguel Ángel Coria (1937-2016)	Intermezzo	Werner Torkanovsky
		A. G ^a Abril (1933)	Celibidachiana	García Asensio

* Antoni Ros-Marbà iba a presentar *Cante in memoriam García Lorca*, de Gonzalo de Olavide, el 2 de noviembre de 1979 en el Teatro Real, pero por problemas en la edición de las partituras y materiales de orquesta, hubo de estrenarse en el Festival de Granada el 4 de julio de 1980.

Tabla 4. Obras-encargo de la ONE por temporada (1972/73-1981/82), especificando el director (todos estos estrenos se producen en el Teatro Real, Madrid).

el estreno en septiembre de una Dirección General dedicada exclusivamente a la Música, encabezada por Jesús Aguirre. El ya comentado incremento de los estrenos de obras españolas por parte de la ONE fue posible gracias a la sensibilidad política que se llevaba fraguando un tiempo. Por ello, aunque los resultados visibles se apreciarían bajo el mando de Aguirre, es necesario especificar que responsables anteriores, como el comisario Enrique de la Hoz, tuvieron una importancia capital. Esto le aporta un carácter de transición, pues sería un desatino hablar de una ruptura de la mano del que llegaría a convertirse en el duque de Alba, el cual, en muchas ocasiones, trató de presentarse como el único artífice del cambio, como se verá más abajo.

Las reformas administrativas — como la conversión de la ONE en Organismo Autónomo en 1977 y la definición de su estructura y funciones en 1978 — se aderezaron con el cese de Frühbeck de Burgos tras dieciséis años de titularidad y con la esperanza puesta en Antoni Ros-Marbà. El trabajo del no poco controvertido equipo formado por Jesús Aguirre, Diego Peña (subdirector de la DGM⁴⁶) y Jorge Rubio (director-gerente de la ONE), resultó primordial a la hora de cambiar algunas dinámicas fosilizadas del conjunto. Unas políticas más inclusivas, al menos en el plano formal, y un *modus operandi* aparentemente más democrático y transparente, insuflaron oxígeno al contexto irregular de los tiempos de Frühbeck.

La conversión de la ONE en un Organismo Autónomo (en el que se integró el Coro Nacional) por Real Decreto, dotó a la orquesta de una naturaleza jurídico-administrativa más operativa: ganó en independencia, agilidad presupuestaria y especialización.⁴⁷ Es de justicia recordar que esta solución fue posible gracias al estudio exhaustivo de años y a los diversos trámites realizados entre el Ministerio de Hacienda y el de Educación desde mayo de 1976. De nuevo, el nombre de Enrique de la Hoz vuelve a aparecer como principal responsable del éxito del proyecto. El Coro Nacional, comandado por Lola Rodríguez de Aragón, se integró en este Organismo Autónomo y Aguirre se atribuyó el logro:

Conseguí del “fiscus boy” (el acierto es de Forges) de turno, Ordóñez [Francisco Fernández Ordóñez], enfrentado entonces, por mor de la privanza con Suárez, con Pío, mi ministro, que el Coro Nacional entrase a constituir, con la ONE, un organismo autónomo. Lola preparó un homenaje, con bandeja de plata, que me rindieron las coristas.⁴⁸

Por otro lado, recordamos que en septiembre de 1978 se regularon la estructura y las funciones del Organismo Autónomo OCNE, entre las que destacamos la difusión de la música española, a través de grabaciones y transmisiones por diversos medios, y “la promoción de los compositores, directores de orquestas y coros, solistas, agrupaciones e intérpretes españoles, dentro y fuera de España”.⁴⁹

También se definieron los órganos de gobierno de la OCNE, a saber, el Consejo Rector, la Comisión de Dirección y el director-gerente. Aunque parecía que esta medida iba a ser bien recibida, comenzaron a aflorar numerosas críticas basadas en la endogamia, debido a la falta de representatividad de los músicos y de otros especialistas externos que aportasen nuevas perspectivas, puesto que los cargos no eran electos. Por ejemplo, Aguirre ostentaba el puesto de presidente de la Comisión de Dirección, que diseñaba la programación, y el de vicepresidente del Consejo Rector, que la aprobaba. Esta situación inquietó a aquellos que temían el excesivo protagonismo del duque de Alba, zozobra plasmada en el editorial de *Ritmo* de mayo del 78: “[Aguirre] agrupa a las ‘fuerzas vivas’ genuinas, las que reúnen la responsabilidad cierta de programar, administrar y ejecutar, [...] no hay que presumir de clarividencia para pronosticar el protagonismo predestinado del Director General”.⁵⁰

Ocurre lo mismo con el gerente, que era Jorge Rubio (músico, director y economista), designado por el ministro de Cultura a petición, de nuevo, del director general de Música. Aquel cargo también se miraba con cierto recelo, por entenderse como un “puesto administrativo clave, configurado como cargo de confianza”, ya que “el

⁴⁶ Utilizaremos las siglas DGM y DGMT para referirnos a la Dirección General de Música y la de Música y Teatro.

⁴⁷ “Real Decreto 3331/1977, de 1 de diciembre, en desarrollo de la Ley General Presupuestaria sobre transformación en Organismo autónomo de la Orquesta Nacional de España e integración en el mismo del Coro Nacional”, *BOE n.º 1, de 2 de enero de 1978*: <www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1978-3>.

⁴⁸ Jesús Aguirre, *Memorias del cumplimiento. 4. Crónica de una Dirección General* (Madrid: Alianza editorial, 1998), p.33.

⁴⁹ “Real Decreto sobre estructura y funciones del Organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España”, *BOE n.º 209, de 1 de septiembre de 1978*: <www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1978-22645>.

⁵⁰ “El organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España”, *Ritmo*, 481 (mayo 1978), p. 5.

	1962	1974	1982	1988
Director	Rafael Frühbeck de Burgos	Rafael Frühbeck de Burgos	Jesús López Cobos (asociado)	Jesús López Cobos
	Mujeres (total)	Mujeres (total)	Mujeres (total)	Mujeres (total)
Violín I	1 (16) Albina Medinabeitia	1 (18) Albina Medinabeitia	1 (17) Rosario Aguera	3 (19) Rosa Moreno, Elena Nieva, Kinka Petrova
Violín II	2 (15) Josefina Ribera, Josefina González	4 (17) Josefina Ribera, Josefina González, Carmen Bethencourt, Pilar de la Guerra	4 (14) Josefina Ribera, Josefina González, Isabel Fdez., Pilar de la Guerra	2 (14) Isabel Fernández, Pilar de la Guerra
Viola	1 (12) Pilar Westermeier	3 (14) Pilar Westermeier, M. Antonia Alonso, Virginia Aparicio	4 (9) Pilar Westermeier, M. Antonia Alonso, Virginia Aparicio, Dolores Egea	5 (13) Pilar Westermeier, M. Antonia Alonso, Virginia Aparicio, Dolores Egea, Cristina Pozas
Cello	0 (11)	1 (13) Belén Aguirre	2 (13) Belén Aguirre, M. Dolores Cuesta	4 (10) Belén Aguirre, Brígida Rodríguez, Mariana Cores, Evelin Rosenhar
Arpa	2 (2) M ^a del Carmen Alvira, Ángeles Domínguez	2 (2) M ^a del Carmen Alvira, Ángeles Domínguez	2 (2) M ^a del Carmen Alvira, Ángeles Domínguez	2 (2) Ángeles Domínguez, Nuria Llopis
Flauta	0 (4)	0 (5)	0(3)	1 (5) Juana Guillem

Tabla 5. Profesoras de la Orquesta Nacional de España entre 1962 y 1988.⁵⁰

acierto en el nombramiento del Director-gerente es casi ‘conditio sine qua non’, porque en torno a este sol, aparentemente menor, van a orbitar estrellas, planetas y satélites”.⁵² Sin embargo, y aunque no invalida lo anterior, Tomás Marco, gerente a partir de 1981, nos comentó que

⁵¹ Los datos de la Tabla 5 han sido extraídos de 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), pp. 175-86. Hemos decidido poner el nombre de todas las instrumentistas de la ONE, a modo de historia contributiva de las mujeres en el conjunto orquestal.

⁵² “El organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España”, p. 5.

el Consejo Rector nunca había sido convocado, ni con él ni con Rubio, algo “muy de los políticos del país”, y añade: “y yo los tuve de UCD y del PSOE”.⁵³

Pero esta visión refleja solamente la parte más visible y ruidosa del conflicto sobre la representación en la ONE, en el que los varones eran los actores principales y se encumbraba la competitividad, el protagonismo y el individualismo. Las mujeres del conjunto eran una minoría sometida a una fuerte violencia simbólica y estructural.⁵⁴ Esta se evidenciaba a través de la dificultad que en-

⁵³ Correo electrónico de Tomás Marco a la autora, 3/IX/2020, 18:38 horas.

⁵⁴ Término desarrollado por Pierre Bourdieu en su obra de 1998 *La domination masculine* (Paris: Editions du Seuil).

contraban para acceder como instrumentistas o para convertirse en representantes de los órganos internos de gobierno de la ONE, ya que la mayoría de los puestos estaban preestablecidos y ocupados por hombres. Por ejemplo, el citado Consejo Rector estaba formado por el ministro de Cultura, el director y el subdirector general de Música, el abogado del Estado y personas de reconocido prestigio en el mundo musical, entre las que tampoco se contaba con mujeres. De hecho, cuando Soledad Becerril se convirtió en ministra de Cultura en 1981 (la primera mujer ministra desde la II República) y, por tanto, en la presidenta del Consejo Rector, se vio constantemente sometida al escrutinio machista, tal y como muestra una entrevista que le hizo Pilar Eyre, quien asegura: “Más que sus logros al frente del ministerio —el más importante, la primera piedra del Centro de Arte Reina Sofía— se hablaba de sus pajaritas, la ropa que llevaba o su peinado”, y recuerda que Alfonso Guerra la llamaba “Carlos II vestido de Mariquita Pérez y Ministra de Costura”.⁵⁵ La propia Becerril ratifica esto en su autobiografía *Años de soledad*, en la que se lamenta de que lo más destacado de su mandato fuera “el hecho de ser mujer”,⁵⁶ aunque se muestra orgullosa de que su equipo estuviera formado por tres mujeres.

Por otro lado, en la ONE nunca ha habido directoras titulares.⁵⁷ Además, no solo había pocas mujeres instrumentistas —cuando la realidad de los conservatorios era muy diferente—, sino que tocaban aquellos instrumentos que, según Lucy Green, afirman la feminidad, como el violín y el arpa;⁵⁸ véase en la Tabla 5 las mujeres que han formado parte de la ONE entre 1962 y 1988.

Según un informe realizado por María Stetuain y Javier Noya en 2010, las orquestas regionales de menor prestigio y recursos ganaron en paridad conforme avanzaba la Transición, proceso que no se produjo en la ONE, tal y como podemos comprobar en la Tabla 5. De hecho, asegu-

ran que “en la competencia con los varones por las plazas más difíciles, las de las orquestas de mayor prestigio, *siempre* pierden las mujeres”.⁵⁹ Esta información no nos sorprende, pues sobran testimonios del machismo institucional al que estaban expuestas las profesoras, tal y como demuestra Jesús Aguirre, que arremete con frecuencia contra la primera arpista, Mari Carmen Ruiz Alvira, a la que dedica palabras como “primera arpía de la orquesta”; “ella y su igual enorme instrumento”; “Arpista mayor, que ya dijimos era sedentaria”, entre otros comentarios.⁶⁰

Seguimos con un cambio que ayudó a perfilar el destino de la ONE: la destitución de Frühbeck de Burgos. Parece que el titular confiaba excesivamente en la estabilidad de su cargo, puesto que no encontramos contratos firmados hasta 1976 y 1977 y la naturaleza de su convenio antes de la muerte de Franco era ambigua, como se explica en el escrito titulado “¡Adiós, Frühbeck, adiós!” aparecido en *El País* (1978).⁶¹ Según cuenta en sus memorias, Aguirre le hizo creer a Frühbeck que su marcha era pactada. Pero el duque de Alba ya había elegido a Ros-Marbà como candidato sucesor (tras la negativa de Jesús López Cobos) cuando rescindió el contrato al que estuviera más de dieciséis años al frente de la Nacional:

Durante casi dos horas, traté de persuadirle de que a los dos nos convenía no renovar el contrato conjuntamente: resultaba más fino. Se puso verde, cuando le revelé, con antelación muy cortés de veinticuatro horas, el nombre del sucesor. ¡Todo está ya trampado!; no, objeté, decidido. Volví a retenerme: por los hados, desde noviembre de 1975. Se avino, rezongando, a la mejor fórmula.⁶²

Parece que el *soldadito del Real*, nombre con el que supuestamente Franco se refería a Frühbeck, según Aguirre,⁶³ no digirió muy bien esta maniobra y todavía en 1992 confiesa: “Sí me duele, lo reconozco, el no haberme ido cuando presenté la dimisión [...]; los mismos músicos de la Nacional me obligaron a retirar la dimisión, y,

⁵⁵ Pilar Eyre, *Mujeres, veinte años después* (Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1996), pp. 147 y 150.

⁵⁶ Soledad Becerril, *Años de soledad* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018), p. 56.

⁵⁷ Esta misma realidad era compartida por la mayoría de las orquestas extranjeras de esa envergadura en el período estudiado. La situación en la actualidad no ha mejorado en exceso.

⁵⁸ Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Ediciones Morata, 2001). La Tabla 5 confirma que con el tiempo no se abrió el abanico de instrumentos tocados por las profesoras, excepto la aparición de una flautista.

⁵⁹ María Stetuain y Javier Noya, *Género sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas. Informe MUSYCA* (Madrid: Universidad Complutense, 2010), p. 15.

⁶⁰ Aguirre, *Memorias del cumplimiento*, pp. 52 y 60. A lo largo de sus escritos comprobamos que a Aguirre le cuesta abstenerse de comentar el físico de las mujeres.

⁶¹ José Ignacio González, “¡Adiós, Frühbeck, adiós!”, *El País* (25/1/1978).

⁶² Aguirre, *Memorias del cumplimiento*, p. 28.

⁶³ Aguirre, *Memorias del cumplimiento*, pp. 24-25.

luego, cuando la orquesta estaba de vacaciones, se me echó por la puerta falsa”.⁶⁴

Tras el cierre de lo que denominamos temporada bisagra (77-78) y la marcha de Frühbeck, nos encontramos ante un panorama muy diferente, con Ros-Marbà como director titular, un sistema de encargos más inclusivo, un público más amplio y el incremento de obras contemporáneas en la programación de la orquesta.

3.1. Apertura y transparencia en la gestión de la ONE: políticas musicales inclusivas

Aunque el sistema de encargos indirectos se consolidó con Aguirre, ya había empezado a gestarse en enero de 1977 con Enrique de la Hoz. De hecho, en una junta de la ONE se había tomado la decisión de elegir una obra por concurso para la siguiente temporada, aparte de los encargos directos a los “compositores ya consagrados” Joan Guinjoan y Ángel Arteaga.⁶⁵ Miguel Alonso, asesor de la Comisaría por aquel entonces, propuso dotar el premio con 100 000 pesetas y definió la composición del jurado, a saber, el comisario Nacional de la Música, el director titular de la ONE y dos o tres profesores de la orquesta.⁶⁶ El ganador del concurso fue el joven Salvador Brotons (18 años), con *Cuatro piezas para cuerdas*. En la siguiente temporada (78-79) la obra galardonada fue *Óleo erótico* de Miguel Ángel Martín Lladó y no se realizó ningún encargo directo. Reverter escribió un comentario interesante sobre la programación de esta temporada y señaló la falta de compositores jóvenes y menos conocidos, reflexión que, pensamos, debería extenderse a las compositoras:

Algo raro es que no aparezcan por ninguna parte [...] los más cotizados actualmente: De Pablo, Cristóbal Halffter, Marco. [...] Conviene, en efecto, eliminar cualquier tipo de reserva y llevar al Real más frecuentemente a nuestros compositores más jóvenes, los incluidos en eso que tan difusamente se denominan ‘vanguardia’: Guerrero, Encinar, Barber, Villa Rojo, Cruz de Castro, Estévez, etc.⁶⁷

⁶⁴ Rafael Frühbeck de Burgos, “Mis años con la Nacional”, *Scherzo*, 62 (marzo 1992), pp. 122-23.

⁶⁵ *Junta Técnica de la música. Acta núm. 2/77 (22/I/1977, Madrid, 11 h).*

⁶⁶ *Junta Técnica de la Música. Acta núm. 3/77 (22/I/1977, Madrid, 16:05 h).* AGA. (03)52.15. TOP. 73/50.603-50-605. Caja 80. 513.

⁶⁷ Reverter, “Temporada 1978-79. Orquestas Madrileñas (I). Nacional”, p. 73.

De algún modo, este ambiente de apertura propició que algunos compositores ofreciesen sus obras a la DGM para que la ONE las estrenara. Es el caso de Julio Navarro Grau, Jordi Cervelló y David Padrós. Por ejemplo, Navarro Grau pidió 250 000 pesetas por su trabajo y el de los copistas. Pero el subdirector general de Fomento de la Creación (García Barquero) le respondió que el protocolo de la DGM no permitía pagar a los creadores directamente y que su deber era derivarlos a la Asociación de Compositores Españoles (ACSE) para la posible edición de partituras. En cuanto al estreno, le aconsejó que se dirigiera a la Junta de Programación de la Orquesta, que ya era un Organismo Autónomo. Del mismo modo respondió Aguirre a David Padrós⁶⁸ y a Jordi Cervelló,⁶⁹ cuando este último le ofreció *Morfogénesis* y le preguntó si “sería posible que esta obra entrara en los encargos de la Orquesta Nacional”.⁷⁰

Advertimos que las asociaciones recientemente legalizadas, como la ACSE o la Associació Catalana de Compositors (ACC), cobraron protagonismo como intermediarias entre los compositores y la ONE y la DGM. En este sentido, García Barquero aplaudía el éxito de la descentralización de los encargos llevada a cabo por Aguirre, a raíz de la celebración del Festival Internacional de Música de Barcelona de octubre de 1978, en el que la ONE había participado:

Suprimida por el director general la política de encargos de la Dirección General por estimarse excesivamente discrecional, y habiéndose escogido la vía de los intermediarios para este tipo de promoción, a través de entidades como la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, la Asociación de Compositores Catalanes, la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, etc., parece conveniente asegurar los encargos y los consiguientes estrenos de obras de compositores actuales, sirviéndose de los festivales.⁷¹

⁶⁸ Respuesta de Jesús Aguirre (22/II/1979) a Nicolás Martín (Embajador de España en Berna). AGA. (03)52.15. TOP. 83/47.109-47.208. Caja 87.802. Carpeta: “Creación. Compositores, David Padrós”.

⁶⁹ Respuesta de Jesús Aguirre (31/III/1978) a Jordi Cervelló. AGA. (03)52.15. TOP. 83/47.109-47.208. Caja 87.796. Carpeta: “Creación. Orquestas encargos, Jordi Cervelló. Barcelona”.

⁷⁰ Carta de Jordi Cervelló (Sofía, 24/II/1978) a Jesús Aguirre. AGA. (03)52.15. TOP. 83/47.109-47.208. Caja 87.796. Carpeta: “Creación. Orquestas encargos, Jordi Cervelló. Barcelona”.

⁷¹ Carta de Juan Barquero (subdirector general de Fomento de la Creación, Conservación y Difusión Musicales), 13/XI/1978, a

Unos meses antes (25/IV/1978), Aguirre había concedido una rueda de prensa en la que se deleitaba exponiendo las bondades de estas políticas inclusivas en desarrollo. Afirmó que seguiría “la misma política general de acción indirecta”, aunque los encargos “tradicionales” se reservarían para “los casos extraordinarios de conmemoraciones, aniversarios y efemérides”, pero “siempre con la garantía de estreno de la obra, instrumentándose esta tarea a través del Organismo Autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España”.⁷² También aseguró que apoyaría cualquier tipo de manifestación musical contemporánea y comunicó que estaba trabajando (junto con la ACSE, la ACC, la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, sección española, y el Colectivo de Jóvenes Compositores) en la programación de un festival titulado Cincuenta Años de Música Española —en el que la ONE participaría— de cara al otoño de 1978. Lo que parecía una propuesta novedosa se acabaría convirtiendo en una gran desavenencia entre las asociaciones y la DGM, que acabó cancelando el festival.⁷³ En otra ocasión la DGM aprovechó para reiterar la importancia de la permanencia de los concursos y encargos a los compositores españoles para mantener “un incentivo continuado para la creatividad musical”.⁷⁴ Esta cita pertenece al libro que la DGM publicó en 1978 para poner los proyectos del curso siguiente al alcance de la ciudadanía, lo que supuso un ejercicio de transparencia sin precedentes.

Por su parte, los directores de orquesta también se ofrecían para actuar con la ONE. Por ejemplo, Moisés Davia se pregunta “si habrá alguna vez una oportunidad para que Directores españoles” como él puedan dirigir como invitados, ya que “siempre son los mismos”, y sigue: “Como han hablado Uds. de la protección y de ‘abrir puertas’ a los desconocidos [...] le escribo solicitando una

Diego Peña (subdirector general de Música). AGA. (03)52.15. TOP. 83/47.109-47.208. Caja 87.796. Carpeta: “Creación. Encargos a compositores. Festival de Música España (Barcelona)”.

⁷² *Información para la rueda de prensa del Director general de la Música. Palacio de Congresos y exposiciones/ Salón Fris-7’30 h. 25-IV-1978*. AGA. (03)52.15. TOP. 23/40.409-40.502. Caja 73.472. Carpeta 40: “Rueda de prensa del Director general”.

⁷³ Ángel Medina, “Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 17 (2009), p. 19.

⁷⁴ *Dirección General de Música, organización, competencias y objetivos* (Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1978), pp. 87-89.

oportunidad”.⁷⁵ Otro caso es el de Enrique Jordá, que se dirigió a José Antonio Campos Borrego (director general de Música y Teatro) con la siguiente petición: “Debido a que han pasado ya algunas temporadas desde mi última actuación en Madrid le estaría agradecido si tuviese la bondad de considerar mi actuación con la Orquesta Nacional durante la temporada 1981-82”.⁷⁶ Por último, presentamos al granadino Francisco García Nieto, quien fue discípulo de Sergiu Celibidache y acabó convirtiéndose en catedrático de Dirección Orquestal del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ya desde los años sesenta, aseguraba haberse encontrado con numerosos obstáculos a la hora de intentar dirigir la ONE y la ORTVE, conforme explica en estas cartas enviadas a García Barquero:⁷⁷

Sin pedanterías puedo decirle que estoy muy por encima de todos los directores españoles, y a la altura de los mejores extranjeros; pero a pesar de ello, y quizá a causa de ello, las Orquestas Nacional y la de Televisión me han cerrado siempre las puertas para impedir que el público y los profesores de estas orquestas hagan comparaciones entre los directores titulares de dichas orquestas y yo. [...] Desearía me posibilitase Vd. el dirigir a la Orquesta Nacional en Madrid cuanto antes mejor. [...].

[...] si quiere hacer algo grande y definitivo por la Música en España “nómbreme director titular de la Orquesta Nacional”, lo merezco más que todos cuantos dirigen nuestra primera orquesta. Si esto hace, su nombre pasará a la Historia de la Música de nuestro país con todos los honores, de lo contrario, apenas cese de su cargo ni se acordarán de su paso por el Ministerio.⁷⁸

⁷⁵ Carta de Moisés Davia (Madrid, 4/VI/1980) a Manuel Camacho Ciria (director general de Música y Teatro). AGA. (03)52.15. TOP. 73/49.101-49.101. Caja 80. 844. Carpeta 87: “Correspondencia varia: de la D a la G”.

⁷⁶ Carta de Enrique Jordá (Bélgica, 12/IV/1980) a José Antonio Campos Borrego (director general de la Música y Teatro). AGA. (03)52.15. Caja 80. 844, Carpeta 88: “Correspondencia varia: de la H a la LL”.

⁷⁷ Carta de Francisco García Nieto (Luxemburgo, 6/XII/1980) a Juan Antonio García Barquero. AGA. (03)52.15. Caja 80. 844, Carpeta 87.

⁷⁸ Carta de Francisco García Nieto (Luxemburgo, 13/X/1980) a Juan Antonio García Barquero (director general de Música y Teatro). AGA. (03)52.15. Caja 80. 844, Carpeta 87; en la carta, García Nieto asegura lo siguiente: “decidí escribirle al ministro Fraga contándole mi vida artística y pidiéndole su ayuda”. Aquí no procede juzgar su persona ni su talento. Lo cierto es que llegó a enseñar dirección en un centro de referencia, aunque esa categoría no se vio

3.2. Algunas consideraciones sobre la música contemporánea y la programación de la ONE

Todo parece indicar que Jesús Aguirre fue uno de los directores generales que mayor interés y sensibilidad mostró por la creación musical española contemporánea o, al menos, por que el contexto favoreciese la promoción de dicho repertorio.⁷⁹ Así, en la citada rueda de prensa del 25 de abril de 1978, manifestaba su preocupación por la necesidad de la “creación de un público familiarizado con las corrientes musicales del siglo XX”.⁸⁰ Pero, al mismo tiempo, era consciente de la importancia de evitar las acciones dirigistas por parte del Estado. Las siguientes palabras de Aguirre citadas en la revista *Ritmo* muestran una realidad, en cierto modo, contradictoria: “En teoría, se pide a la Administración que no sea paternalista; en la práctica diría que se mantienen los ejemplos de otra mentalidad, según la cual se nos pide que demos todo hecho”.⁸¹ Este planteamiento sería aplicable tanto al público como a los propios creadores. Empezamos, pues, a vislumbrar la paradoja expuesta por los sociólogos Pierre-Michel Menger y Antoine Hennion. El germen de esta serían las tensiones surgidas por el corporativismo de los creadores, que pretenden que sus obras se programen con apoyo institucional, pero sin atender a una demanda del público real.⁸² Mientras la ausencia de experimentación

reconocida en el universo sinfónico español. También sabemos que tuvo detractores y, en contrapartida, no faltaron discípulos que lo valoraron positivamente. Se sentía incomprendido y eso le llevó a adoptar una posición de víctima que pudo haberlo abocado a algunos excesos verbales, como se advierte en las citas anteriores.

⁷⁹ La amplitud del término “música contemporánea” es evidente, pero, tal y como apunta Pierre-Michel Menger, “El oído especulativo. Consumo y percepción de la música contemporánea”, *Papers*, 29 (1988), p. 111, esta indeterminación permite que conozcamos los diferentes valores o significados que tanto el público como las propias instituciones confieren al concepto. En nuestro caso, nos centraremos en la creación de los compositores españoles activos en nuestros años de estudio. Véase también Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien*, (Paris: Flammarion, 1983).

⁸⁰ Información para la rueda de prensa del director general de la Música. Palacio de Congresos y exposiciones/ Salón Fris- 7'30 h. 25-IV-1978. AGA. (03)52.15. TOP. 23/40.409-40.502. Caja 73.472. Carpeta 40: “Rueda de prensa del director general”, p. 1.

⁸¹ Cita de Jesús Aguirre en “Público y presupuestos”, *Ritmo*, 480 (abril 1978), p. 5.

⁸² Antoine Hennion, *La pasión musical* (Barcelona, Paidós, 2002), p. 133. Con anterioridad estudiábamos las tesis de Ed-

contemporánea en las orquestas era para Arian una falta de responsabilidad, la idea de la música como “experimentación” e “investigación” funcionaría para Hennion “de taparrabos al doble juego de un artista que quiere la mantequilla (la independencia absoluta frente a cualquier demanda social) y el dinero de la mantequilla”.⁸³ E incluso Menger se refiere a los compositores como “el conjunto creciente de creadores administrativamente autorizado a escribir por encargo”.⁸⁴ La consecuencia inmediata sería la sustitución de una demanda final fuerte y real por una demanda intermedia, formada por los compositores, los gestores y el resto de los que están dentro del mercado.⁸⁵

Aunque en nuestro caso de estudio la paradoja de la música contemporánea a la que aludimos parece no resolverse, podemos decir que Aguirre actuó movido por una lógica concreta. Si bien mantuvo los encargos directos en algunos casos especiales, como vimos, su mandato se distinguió por promocionar los premios y los concursos de composición y por derivar la gestión de los encargos y estrenos a las asociaciones emergentes, como la ACSE y la ACC. Esto le aportaría a la ONE un perfil institucional abierto en un país que caminaba hacia la democracia. Pero, a su vez, el director no cambió tanto las políticas programadoras del conjunto estatal como para pensar que sacrificó al público por satisfacer la demanda de los compositores. Ignorar el gusto del auditorio de perfil conservador del Teatro Real suponía una ruptura y un riesgo que no convenía correr. Por tanto, no resultaría fácil calificar ni a Aguirre ni a la DGM de dirigistas en este aspecto.

3.3. Antoni Ros-Marbà: ¿El tiempo encontrado?⁸⁶

Como sabemos, Antoni Ros-Marbà comenzó su etapa como titular de la ONE en octubre de 1978. Al ser un elemento clave en la estrategia del cambio, existían grandes expectativas sobre él. No solo se vio en la tesitura de luchar contra la nostalgia de algunos por Frühbeck, sino que tuvo que mostrar su capacidad de transformar las cosas, precisa-

ward Arian, que señalaba la poca rentabilidad de la música experimental en muchas orquestas. Pero debemos entender que el sistema estadounidense funciona a base de sociedades, mientras que el peso estatal en Francia es mucho mayor.

⁸³ Hennion, *La pasión musical*, p. 133.

⁸⁴ Hennion, *La pasión musical*, p. 133.

⁸⁵ Menger, “El oído especulativo”, p. 120.

⁸⁶ Referencia proustiana en Arturo Reverter, “En busca del tiempo perdido”, *Ritmo* 478 (enero 1978), pp. 71-73.

mente, en un momento donde ni siquiera la temporada 78-79 estaba programada. Todo ello en medio de los cambios administrativos comentados y el aumento de las protestas laborales de los músicos, en este caso del Coro Nacional. Ros-Marbà iba a cerrar la temporada el 29 de abril con la *Sinfonía Resurrección* de Mahler, pero, lejos de leerse como un signo de renacimiento de la OCNE, el concierto hubo de suspenderse, debido a una fuerte problemática con el coro. En un seguimiento de las cartas que se enviaron el conjunto y Aguirre entre 1977 y 1979, observamos que el duque pasa de la comprensión inicial a acabar contratando a un abogado para no tener que indemnizar a los músicos despedidos. Como protesta, los cantantes se encerraron en el Real el 27 y 28 de abril de 1979 y se enfrentaron a Aguirre. He aquí sus palabras sobre la amenaza del director general: “representa una defensa de la Cultura Elitista, una cultura antipueblo que corresponde a los siglos pasados, pero no al contexto de la Cultura de 1979”.⁸⁷ Y siguen con el enérgico ruego: “Y por favor, no use más la farsa de hablar de la Administración como un ente abstracto, al que Vd. no representa”, puesto que es “el único responsable”.⁸⁸

Aunque esta primera temporada fue ardua para Ros-Marbà, el balance general resultó positivo. Destacamos el carácter didáctico de algunos conciertos o ciclos temáticos y la recuperación de figuras como Robert Gerhard, compositor exiliado y nunca programado por Frühbeck. Precisamente, en una conversación telefónica que la autora mantuvo con Arturo Reverter, este no solo confirmó la destreza de Ros-Marbà en la dirección de las obras de este compositor, sino que afirmó que la ONE se había liberado “de los fórceps de Frühbeck”.⁸⁹ En otra entrevista, Jorge Rubio nos explicó que la responsabilidad de la programación era al fin compartida por el director titular y el director gerente, que dieron especial importancia a la música española y a terminar con las coincidencias entre los programas de los dos conjuntos estatales.⁹⁰

⁸⁷ Documento enviado por varios componentes del Coro a Jesús Aguirre. AGA. (03)52.15. TOP. 22/03.202-03.203. Caja 75. 344. Carpeta 1: “Coro Nacional de España”.

⁸⁸ AGA. (03)52.15. TOP. 22/03.202-03.203. Caja 75. 344. Carpeta 1: “Coro Nacional de España”.

⁸⁹ Conversación telefónica de la autora con Arturo Reverter, a 27/VIII/2020, 17 horas.

⁹⁰ Conversación telefónica de la autora con Jorge Rubio, a 31/VIII/2020, 11:30 horas. En el citado correo electrónico, Marco asegura algo parecido: “Por mi parte a los directores

La reflexión sobre la función pedagógica de la ONE llevó a la necesidad de cambiar el sistema de abonos. En 1979, con el fin de dar más posibilidades a todo el mundo, Aguirre prohibió que los abonos se heredasen, pues según el Frühbeck nostálgico, “se daban hasta en testamento, porque ser abonado de la Nacional se consideraba un orgullo”.⁹¹ En una entrevista que Jorge Rubio concedió a la autora, este hizo hincapié en que una de las mayores preocupaciones que tenían Aguirre y él era ampliar el público de los conciertos, por lo que tomaron la determinación de dividir el abono de música sinfónica en A y B, los cuales debían comprarse en diferentes colas.⁹² Sin embargo, la situación se mantuvo sin demasiados cambios, ya que un 85% renovó ambos y se reafirmaron las dinámicas habituales.⁹³ Incluso observamos cómo algunos cargos del Ministerio intercedieron por conocidos que, entre otras razones, querían evitar hacer la cola de la taquilla del Real para cambiar la localidad del abono, como hizo en 1980, la en un futuro conocida política, Esperanza Aguirre.⁹⁴

Respecto al posicionamiento del público ante esta especie de apertura del Real, hemos encontrado reacciones como la de Marisa Navarro, que relaciona lo que podríamos denominar una tentativa de democratización del público de la ONE con el aumento de un ambiente embrutecido, según esta carta que le escribe a Manuel Camacho (director general de Música y Teatro) en 1980:

Me dirijo a Vd. alarmada y descorazonada ante el creciente deterioro del comportamiento del público en los conciertos. Son insufribles los modales que últimamente se vienen observando en el público que asiste al Real.

españoles que venían les pedía sin escape que hicieran al menos una obra española, nueva o de repertorio, y me empecé en que los directores extranjeros hicieran obras españolas. Comprobé que, salvo las primerísimas figuras que tampoco eran muchas, todos lo aceptaban de buen grado y en la mayoría de los casos lo que hacía era enviarles varias y que ellos mismos escogieran”.

⁹¹ Frühbeck de Burgos, “Mis años con la Nacional”, p. 122.

⁹² Conversación telefónica de la autora con Jorge Rubio, a 31/VIII/2020, 11:30 horas. También se creó el Ciclo de Música de Cámara y Polifonía (C, D y E), con el fin de diversificar el repertorio.

⁹³ “Público y abonos”, *Ritmo*, 495 (octubre 1979), p.5.

⁹⁴ Carta de Esperanza Aguirre a Manuel Camacho (1980). AGA. (03)52.15. TOP. 73/49.101-49.101. Caja 80.842. Carpeta 59: “Organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España”.

[...] Se ve que ahora, al promocionar la música y dar acceso a gente que desconoce las más elementales reglas de urbanidad para estar en un concierto, nos van a hacer imposible la estancia en los mismos.⁹⁵

En una posición diferente, dos chicas se quejaron al propio ministro Ricardo de la Cierva de un trato inadecuado por algunos miembros de la Intendencia del Real. Estas denuncian que, mientras un domingo se dio paso a algunas personas sin billete —como era habitual hacer con jóvenes, obreros y personas de tercera edad tras “la primera sinfonía u obertura”⁹⁶— a ellas se les impidió la entrada, lo que califican como unos “hechos de tan incalificable naturaleza; particularmente definitorios como dictatoriales y faltos de colocación en una democracia que empieza a andar”⁹⁷.

Ambos ejemplos muestran cómo el público de la ONE ensanchaba los discursos que se estaban generando en torno a la democracia. En este sentido, la DGM seguía buscando estrategias para facilitar la entrada a aquellas personas que nunca habían podido abonarse. Jorge Rubio dio un paso más y limitó la renovación del abono solamente al A o al B. Y en 1983, Tomás Marco (como nuevo director-gerente) puso en funcionamiento el denominado “abono libre”, independiente de los clásicos A y B.

Todos estos cambios plantean un gran cúmulo de reflexiones a la hora de realizar un balance del equipo Aguirre/Rubio/Peña. Se les ha acusado reiteradamente de haber llevado a cabo una gestión monopolista o personalista, como se advierte en un testimonio aparecido en el “Correo de Ritmo” en 1978: “¿[Aguirre] Ha actuado guiado por afán de arreglarlo o de cargarse a una serie de caciquillos? Labor, por otra parte, elogiable”⁹⁸. Secundamos esta idea y la reforzamos con la opinión de Reverter, escrita en 1981, con más perspectiva y sin los protagonistas en acción: “No pueden desconocerse, en ningún caso,

los aceptables planteamientos iniciales, en los que tuvo gran importancia la opinión y aun la actuación de Jesús Aguirre y de Diego Peña, y en los que intervino decisivamente, como brazo ejecutor, Jorge Rubio”⁹⁹.

Esta mención a los “caciquillos” nos recuerda la fructífera trayectoria de Cristóbal Halffter en la ONE. Un hecho que nos llama la atención es que en noviembre de 1977 la orquesta interpretó su *Elegía a la Muerte de Tres Poetas Españoles*, pero el compositor no volvió a ser programado hasta 1981 (*Officium Defunctorum*). Con asiduidad, Halffter se mostraba ambiguo respecto a su relación con las políticas oficiales. Incluso, en 1973 llegó a declarar en una entrevista concedida a *Triunfo*¹⁰⁰ la posibilidad de que “la cuerda” podía llegar “a romperse” entre ambas partes, debido a las connotaciones políticas de sus obras.¹⁰¹ Creemos que estas tres temporadas a la sombra nada tuvieron que ver con esa supuesta ruptura de la cuerda por las citadas connotaciones políticas (aunque esta lectura le daría a Halffter un halo de compromiso muy conveniente en la Transición), sino que respondieron a las transformaciones generales llevadas a cabo por Aguirre/Rubio ya comentadas.

Respecto a su salida, Aguirre asegura que el 17 de enero de 1980 había redactado su dimisión, tras enterarse de que el ministro Manuel Clavero había dimitido esa misma mañana y de que Ricardo de la Cierva iba a jurar el cargo por la tarde.¹⁰² En cambio, José Luis Pérez de Arteaga afirma que fue el nuevo ministro quien lo cesó.¹⁰³ Sea como fuere, tras la marcha del excusa, sobrevino lo que Enrique Franco denomina un “baile de comisarios”,¹⁰⁴ que nosotros rebautizamos como un baile de di-

⁹⁵ Carta de Marisa Navarro a Manuel Camacho de Ciria, 4/II/1980. AGA. (03)52.15. TOP. 73/50.706-50.706. Caja 80.840. Carpeta 11: “Dirección General de Música y Teatro”.

⁹⁶ Carta del Intendente General del Teatro Real al subdirector general de Música (Madrid, 10/III/1980). AGA. (03)52.15. TOP. 73/49.101-49.101. Caja 80.841. Carpeta 29: “Intendencia del Teatro Real”.

⁹⁷ Carta de Blanco y Ruiz de la Prada a Ricardo de la Cierva (febrero de 1980). AGA. (03)52.15. Caja 80.841, Carpeta 29: “Intendencia del Teatro Real”.

⁹⁸ Ángel Linares Peña, “El correo de Ritmo”, *Ritmo*, 482 (junio 1978), p. 7.

⁹⁹ Arturo Reverter, “Ros Marbá: radiografía de tres años de titularidad”, *Ritmo*, 514 (septiembre 1981), p. 75. En la citada entrevista, Rubio recuerda la buena organización de este equipo: la apertura mental de Aguirre, la destreza administrativa de Peña y su propia dedicación a lo musical junto con Ros-Marbá.

¹⁰⁰ Ramón Chao, “Música y sociedad. Cristóbal Halffter”, *Triunfo*, 567 (agosto 1973), p. 36.

¹⁰¹ Al respecto, véase Gan Quesada, “La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos”: <[http://di-
gibug.ugr.es/handle/10481/4561](http://di-
gibug.ugr.es/handle/10481/4561)>.

¹⁰² Aguirre, *Memorias del cumplimiento*, pp. 89-90.

¹⁰³ José Luis Pérez de Arteaga, “Música clásica”, en *Doce años de cultura española (1976-1987)*, coord. Luis Urbez (Madrid: Equipo Reseña, Ediciones Encuentro, 1989), p. 268.

¹⁰⁴ Enrique Franco, *Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50 aniversario*, p. 83.

rectores generales, ministros y una ministra de Cultura. A finales de 1980, ya con Íñigo Cavero como ministro, García Barquero se convirtió en director general de Música y Teatro y, tras la dimisión de Ros-Marbà en abril de 1981, consiguió recuperar a Jesús López Cobos, tal y como había intentado Aguirre. Pero López Cobos solo aceptaría la titularidad de la ONE bajo dos condiciones: la publicación de un reglamento interior para la orquesta y la convocatoria de oposiciones para los músicos.¹⁰⁵ Por ello, el conjunto no tuvo director titular hasta que López Cobos firmó el contrato el 1 de enero de 1984, tras un largo proceso que concluiría con el socialista Javier Solana en el Ministerio. La desazón de López Cobos era lógica, puesto que, aun habiéndose convocado oposiciones en 1977, 1981 y 1983, existía un gran número de plazas vacantes, debido al bajo nivel de los instrumentistas, que en ocasiones ni siquiera se presentaban a las pruebas, algo inconcebible en una orquesta nacional.¹⁰⁶ Esta circunstancia, unida a la de las jubilaciones, que aumentaron en 1982, perjudicó mucho a la ONE.¹⁰⁷

4. PUBLICACIÓN DEL REGLAMENTO DE RÉGIMEN INTERNO (1982)

Finalizamos el artículo con la esperada publicación del Reglamento de Régimen Interior en 1982, que estuvo vigente hasta 1995. Como aseguraba el Real Decreto 2102/1982, de 30 de julio, “la vida de la Orquesta Nacional de España y el trabajo de los Profesores” se había regido hasta entonces “por una normativa práctica, derivada del uso de la costumbre”.¹⁰⁸ Debemos tener en cuenta que la ONE ya era un organismo autónomo y, por tanto, tenía definida su estructura interna, por lo que muchos de

los debates y objeciones de 1973-74 ya vistos, carecían de sentido en 1982.

En 1982 la Dirección Artística (asumida por el director titular y en su defecto el asociado) dejó de depender exclusivamente de una persona, como pretendía en cierto modo Frühbeck, y pasó a dialogar con la Comisión de Dirección. En esta descentralización de tareas, también destacamos el nacimiento de la Junta de Gobierno que, aparte de la alta dirección artística del conjunto, velaría por el cumplimiento del estatuto de su personal y de las normas.

La problemática de las plazas vacantes trató de resolverse a través de la posibilidad de contratar a músicos extranjeros, hasta un máximo del 10% del total de la plantilla. En 1973 Marco y Ruiz Coca habían criticado la necesidad de tener la nacionalidad española para poder trabajar en la orquesta. Respecto a la incompatibilidad laboral, el Reglamento de 1982 se mostró más firme si cabe, especificando en el artículo 32 que los profesores “no podrán pertenecer ni actuar en ninguna orquesta de carácter análogo bien sea privada o pública”, ni “en agrupaciones o conjuntos dedicados a cualquier género de música ligera ni, en general, ejercer cargos profesionales o actividades incompatibles con el desempeño de su función” en el conjunto.¹⁰⁹

En general, notamos un cierto aire de prevención y la necesidad de definir al máximo las actitudes susceptibles de ser denunciadas como falta grave con el paso de los años por parte de la superioridad, lo que nos parece lógico tras haber estudiado los enfrentamientos directos entre esta y los músicos. De hecho, el Reglamento de 1982 presentaba como faltas graves el “notorio abandono de la preparación individual”, el “incumplimiento de lo establecido en el régimen de incompatibilidades”, así como la “Insubordinación manifiesta con el Director sea o no titular, con el Director-gerente o con la Junta de Gobierno”.¹¹⁰

Evidentemente este no sería el final de los problemas de la ONE, puesto que, como sabemos, estos perduran hasta la actualidad y, además, no son privativos ni específicos de este conjunto orquestal. El subtítulo de una noticia, aparecida en septiembre de 2018 en *El País*, bien

¹⁰⁵ García del Busto, *Tomás Marco*, p. 7

¹⁰⁶ Manuel Moreno, “Oposiciones en la Orquesta Nacional. López Cobos: la situación de la cuerda en España es deprimente”, *Ritmo*, 532 (abril 1983), p. 43.

¹⁰⁷ Jubilaciones por años: 1973: 3; 1974: 0; 1975: 1; 1976: 3; 1977: 1; 1978: 0; 1979: 1; 1980: 2; 1981: 1; 1982: 4; 1981: 1; y 1984: 1. Datos extraídos del Centro de Documentación de Música y Danza, Fondo de Luis Alonso (secretario técnico de la ONE). “1. Documentación Personal/Laboral”. Carpeta 2: 1940-1991. Documentos Orquesta Nacional: *Relación de jubilados en vida*, 1990.

¹⁰⁸ “Real Decreto 2102/1982, de 30 de julio, por el que se aprueba el Reglamento del conjunto sinfónico Orquesta Nacional de España”, *BOE núm. 210, de 2 de septiembre de 1982*: <www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1982-22139&lang=gl>.

¹⁰⁹ “Real Decreto 2102/1982, de 30 de julio, por el que se aprueba el Reglamento”.

¹¹⁰ “Real Decreto 2102/1982, de 30 de julio, por el que se aprueba el Reglamento”.

podía parecer un documento de cuarenta años atrás: “La formación se sumerge en una creciente decadencia en espera de un nuevo reglamento, entre luchas internas, sin apenas giras y atada a su ciclo en Madrid”.¹¹¹ Pero repetimos que su estudio en la Transición española es interesante y fecundo porque ilustra y reconstruye en diversos sentidos el proceso sociopolítico y de cambio que se vivió en España entre 1978 y 1982.

CONCLUSIONES

El estudio de la historia de la ONE durante la Transición revela los cambios que estaban aconteciendo en la política musical oficial, así como los discursos que se estaban construyendo en torno a la democracia. Queda patente que lo que hemos denominado “temporada bisagra” (1977-78) constituye un momento clave, coincidente con la llegada de Jesús Aguirre a la DGM, si bien los avances de este curso forman parte de un proceso más amplio. En todo caso, Aguirre ayudó a limitar o erradicar algunas de las dinámicas más fosilizadas de la ONE y la DGM. Así, el rigor histórico nos lleva a certificar que en dicho proceso tienen un papel muy relevante figuras que habían estado activas en el franquismo, como Enrique de la Hoz. Este excomisario fue quien alentó los concursos y los encargos indirectos con el fin de acrecentar las oportunidades de los compositores.

El análisis de los cambios administrativos de la ONE y de la colaboración del conjunto y la DGM con las asociaciones emergentes de compositores nos aporta una valiosa información sociológica acerca de cómo la administración se relacionaba con los profesores y los compositores activos en esos años. Sin embargo, la perspectiva feminista nos lleva a limitar los éxitos y logros de lo que hemos denominado políticas inclusivas. Se concluye, por tanto, que es necesario analizar la situación de las mujeres en la orquesta y que hay que hacerlo retrospectivamente, pues lo que en esos años no suponía una preocupación sustantiva, en la actualidad nos permite entender, incluso, los motivos por los que este *statu quo* no ha cambiado mucho —o lo esperable.

En definitiva, los problemas de la ONE no se acabaron con la llegada de Ros-Marbà, ni tampoco con la del tan esperado Jesús López Cobos. La conflictividad entre

el profesorado y sus superiores es una constante en la trayectoria del conjunto, si bien resultan particularmente significativos los grandes cambios administrativos que se produjeron en la ONE durante la Transición. Cambios que no son un reflejo, sino que forman parte inseparable del mismo proceso de la transición democrática.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguirre, Jesús. *Memorias del cumplimiento. 4. Crónica de una Dirección General*. Madrid: Alianza, 1998.
- Alonso, Luis. *40 Años Orquesta Nacional*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1982.
- Arian, Edward. *Bach, Beethoven, and Bureaucracy. The case of the Philadelphia Orchestra*. Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press, 1971.
- Becerril, Soledad. *Años de soledad*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris: Editions du Seuil, 1998.
- Chao, Ramón. “Música y sociedad. Cristóbal Halffter”. *Triunfo*, 567 (agosto 1973), pp. 34-36.
- Chapa Brunet, Manuel. “Presentación: De Madrid al cielo”. *Ritmo*, 460 (abril 1976), p. 9.
- Clásicas y Modernas. *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?*, editado por Asociación Clásicas y Modernas, Asociación Mujeres en la Música, Asociación Mujeres Creadoras de Música en España (2019). <https://s3.amazonaws.com/fundacion-sgae/2019/Musica/donde_estan_las_mujeres_sinfonicas_estudio.pdf#page=5>.
- Eyre, Pilar. *Mujeres, veinte años después*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1996.
- Franco, Enrique. “Público conservador”. *El País* (11/XI/1985).
- . *Memoria de la Orquesta Nacional de España. 50 aniversario*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1992.
- Frühbeck de Burgos, Rafael. “Mis años con la Nacional”. *Scherzo*, 62 (marzo 1992), pp. 122-23.
- Gan Quesada, Germán. “La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos”. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2003.
- García del Busto, José Luis. *Tomás Marco*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1986.
- . “Marco Aragón, Tomás”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols.,

¹¹¹ Jesús Ruiz Mantilla, “La Orquesta Nacional pierde la partitura”, *El País* (26/IX/2018).

- dirigido por Emilio Casares. Madrid: SGAE, 1999-2002, vol. 7 (2000), pp. 146-155.
- González, José Ignacio. “¡Adiós, Frühbeck, adiós!”. *El País* (25/I/1978).
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- Hennion, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Lage, Consuelo, Javier Monjas y Amelia Die. “La Orquesta Nacional a examen”. *Ritmo*, 511 (mayo 1981), pp. 13-15.
- Linares Peña, Ángel. “El correo de Ritmo”. *Ritmo*, 482 (junio 1978), pp. 6-7.
- López Gorgé, Jacinto. “El autor se defiende. Rafael Rodríguez Albert”. *ABC* (17/II/1974), pp. 18-21.
- López Lerdo de Tejada, Fernando. “Orquesta Nacional de España”. *Ritmo*, 442 (junio 1974), p. 18.
- Marín, Miguel Ángel. “Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming”. *Resonancias*, 22/42 (2018), pp. 115-130.
- Medina, Ángel. “Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 17 (2009), pp. 7-22.
- Menger, Pierre-Michel. *Le paradoxe du musicien*. Paris: Flammarion, 1983.
- . “El oído especulativo. Consumo y percepción de la música contemporánea”. *Papers*, 29 (1988), pp. 109-152.
- Moreno, Manuel. “Oposiciones en la Orquesta Nacional. López Cobos: La situación de la cuerda en España es deprimente”. *Ritmo*, 532 (abril 1983), p. 43.
- “El organismo autónomo Orquesta y Coro Nacionales de España”. *Ritmo*, 481 (mayo 1978), p. 5.
- “La Orquesta Nacional, bajo el signo de la imaginación”. *Ritmo*, 479 (febrero, 1978), p. 5.
- Pérez de Arteaga, José Luis. “Música clásica”. En *Doce años de cultura española (1976-1987)*, coordinado por Luis Úrbez. Madrid: Equipo Reseña, Ediciones Encuentro, 1989, pp. 265-274.
- Preciado, Nativel. *El egoísta*. Madrid: Editorial Planeta, 2002.
- “Público y abonos”. *Ritmo*, 495 (octubre 1979), p.5.
- “Público y presupuestos”. *Ritmo*, 480 (abril 1978), p. 5.
- Reverter, Arturo. “Ante la nueva temporada de las orquestas madrileñas (Perpetuum rutinable)”. *Ritmo*, 465 (octubre 1976), pp. 13-15.
- . “De Madrid al cielo”. *Ritmo*, 468 (enero 1977), pp. 63-65.
- . “En busca del tiempo perdido”. *Ritmo*, 478 (enero 1978), pp. 71-73.
- . “Temporada 1978-79. Orquestas Madrileñas (I). Nacional: ¿Comienzo de una nueva etapa?”. *Ritmo*, 485 (octubre 1978), pp. 72-75.
- . “Ros Marbá: radiografía de tres años de titularidad”. *Ritmo*, 514 (septiembre 1981), pp. 73-76.
- . “El Brahms de López Cobos”. *Ritmo*, 535 (julio 1983), pp. 32-36.
- Ruiz Mantilla, Jesús. “La Orquesta Nacional pierde la partitura”. *El País* (26/IX/2018).
- Stetuain, María y Javier Noya. *Género sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales españolas. Informe MUSYCA*. Madrid: Universidad Complutense, 2010.
- Virtanen, Marcus. “Säveltäjä Ann-Elise Hannikainen. Säveltäjäntöön ja reseption tarkastelua”. Tesis Doctoral, Universidad de Helsinki, 2016.

Recibido: 24.12.2019

Aceptado: 20.06.2020