

El cambio en las políticas musicales de la transición democrática (1975-1982): el caso del Festival Cincuenta Años de Música Española*

Toya Solís

Doctora por la Universidad de Oviedo

toyasolis.mus@gmail.com

Daniel Moro Vallina

Departamento de Historia del Arte y Musicología

de la Universidad de Oviedo

danielmorovallina@gmail.com

Resumen

Este artículo analiza el proyecto de un festival previsto para 1978 y dedicado a los últimos cincuenta años de la música española como un espacio de negociación político-cultural durante la transición democrática. La iniciativa de Jesús Aguirre y la Dirección General de Música (Ministerio de Cultura) de invitar como organizadores a la Sección Española de la SIMC y a tres asociaciones de compositores que entonces simbolizaban la lucha por una gestión más democrática –ACSE, ACC y Colectivo de Jóvenes Compositores– fue leída como una actitud progresista. Sin embargo, desde las primeras reuniones la tensión fue creciendo debido a las continuas modificaciones introducidas por Aguirre en la programación realizada por las asociaciones. La inclusión de nuevas praxis compositivas y de creadores exiliados o poco programados durante el franquismo resultaba demasiado disruptiva, por lo que Aguirre decidió cancelar el Festival y sustituirlo por un ciclo de conciertos gestionado por el Ministerio de Cultura. Este acallamiento de las asociaciones suscitó varias reacciones en la prensa, que analizamos junto con información inédita extraída de diversas fuentes archivísticas (AGA y Paul Sacher Stiftung). Concluimos que el fallido Festival funcionó como escenario de la pugna entre una línea continuista heredada del franquismo (Ministerio) y el talante más rupturista y democratizador de las asociaciones.

Palabras clave: Transición, continuismo franquista, prensa, festivales, asociaciones de compositores, Jesús Aguirre.

* El presente artículo se enmarca en el Proyecto I+D+i “Música en España y el Cono Sur Americano: transculturación y migraciones (1939-2001)”, coordinado por la Universidad de Oviedo y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España (MCI-20-PID2019-108642GB-I00). El acceso a las fuentes primarias conservadas en la Paul Sacher Stiftung fue posible gracias a una estancia de investigación realizada por Daniel Moro en este centro (programa de becas de la Fundación), mientras que aquellas custodiadas en el Archivo General de la Administración fueron consultadas por Toya Solís en el marco de una beca predoctoral del programa Severo Ochoa.

The *change* in the music policies during the democratic transition (1975-1982): the Festival Cincuenta Años de Música Española

Abstract

This paper analyzes a festival project planned for 1978, dedicated to the last fifty years of Spanish music as a political-cultural negotiation area during the transition to democracy. Jesús Aguirre and the Dirección General de Música (Ministry of Culture) appointed the ISCM Spanish Section and three associations of composers (ACSE, ACC, and the Colectivo de Jóvenes Compositores) as the festival organizers. These associations sought more democratic music management, and their inclusion was understood as a progressive attitude. However, the starting work meetings were characterized by an increasing tension due to the continuous changes made by Aguirre regarding the associations' scheduling. The inclusion of new compositional languages and exiled or little programmed composers during Franco's regime was so disruptive that Aguirre decided to cancel the festival and replace it with a concert series directly managed by the Ministry of Culture. The silencing of the associations provoked several reactions in the press, which we study along with unpublished information extracted from different archives (AGA, Paul Sacher Stiftung). We conclude that the failed festival worked as a scene of the struggle between the continuity inherited from the regime (Ministry) and the democratizing mood (associations).

Keywords: Democratic transition, Francoist continuity, press, festivals, associations of composers, Jesús Aguirre.

Introducción

Lo acontecido durante la organización del malogrado I Festival de Música del Siglo XX: Cincuenta Años de Música Española no puede explicarse sin la contextualización de la gestión musical oficial desarrollada en un marco histórico muy concreto. Nos encontramos en la España de finales de los años setenta (1977-78), en plena transición democrática. A lo largo de este proceso –que acotamos entre 1975 y 1982 siguiendo la periodización propuesta por numerosos investigadores (Serrano 2001; Molinero 2006; Ysàs 2006; Andrade 2016; Baby 2018, entre otros)¹– aumentaron las tensiones surgidas entre los sectores rupturistas y aquellos que seguían una inercia más triunfalista de carácter continuista heredada del franquismo.

En agosto de 1977 se creó el Ministerio de Cultura y, con él, la Dirección General de Música (DGM), organismo dedicado exclusivamente a esta disciplina por primera y última vez (1977-1980). Su único director general fue Jesús Aguirre (antiguo sacerdote convertido en duque de Alba tras su matrimonio con Cayetana Fitz-James Stuart), personalidad singular donde las haya, cuya fluctuante y polémica participación en la organización del citado Festival analizaremos en el presente artículo.

1. Esta cronología se justifica con la muerte de Francisco Franco (20 de noviembre de 1975) y con el triunfo del Partido Socialista Obrero Español (28 de octubre de 1982), respectivamente. Hay que tener en cuenta que el franquismo se encontraba ya debilitado al final de la dictadura y que la movilización social y civil fue primordial en este proceso de transición, como veremos de la mano de las asociaciones de compositores emergentes.

Otro elemento que resultó determinante a nivel cultural durante el complejo proceso de la Transición fue el asociacionismo musical, fenómeno que cobró protagonismo a través de organizaciones emergentes como la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), legalizada en 1976, o la Associació Catalana de Compositors (ACC), fundada en 1975. Estos colectivos comenzaron a ser tenidos en cuenta y a funcionar como intermediarios entre el aparato institucional y los músicos. Por otra parte, la consideración de la DGM –y de los propios compositores– hacia la heterogénea creación musical española del momento es otro factor que tomaremos como indicador del *cambio* operado entonces. Precisamente, a través del estudio del I Festival de Música del Siglo XX comprobaremos hasta qué punto y de qué modo estas asociaciones y sus miembros se relacionaban con el citado repertorio y qué políticas de programación podían llevarse a cabo en un país que caminaba hacia la consolidación de la democracia (Solís 2020).²

Existen algunos textos que mencionan el Festival, como el artículo de Marta Cureses (2001) sobre la ACSE y el de Ángel Medina (2009), consagrado a la figura de Ramón Barce (compositor y presidente de dicha asociación durante sus primeros años de funcionamiento) tras su fallecimiento. Medina, en su trabajo pionero sobre la música académica en la Transición (2010), también dedica un espacio a comentar los entresijos del Festival y su recepción posterior en algunos medios. Sin embargo, resulta necesaria una perspectiva transversal para ahondar en los significados de este conflictivo encuentro y su capacidad de reflejar el *statu quo* de las políticas musicales del momento. Para ello, hemos acudido a diversas fuentes primarias extraídas del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares y de otros fondos, como la correspondencia de Cristóbal Halffter conservada en la Paul Sacher Stiftung de Basilea. El análisis de esta información inédita se combina con la recepción del Festival y de la figura de Aguirre en prensa y revistas como *Ritmo*, *La Calle*, *Triunfo*, *ABC* o *El País*. Ambos tipos de fuentes nos permiten reconstruir, bajo la perspectiva de la historia crítica actual, la trayectoria del Festival Cincuenta Años de Música Española.

Una primera toma de contacto fallida

La primera mención pública del I Festival de Música del Siglo XX se produjo el 25 de abril de 1978, en una rueda de prensa concedida por Jesús Aguirre de la que se hicieron eco periódicos como *ABC*.³ Uno de los aspectos más reseñables del acto fue el protagonismo que el director general concedió a la promoción de la música española contemporánea (con especial hincapié en las orquestas estatales) y la creación de un público más avezado en este repertorio.⁴ Aguirre también comunicó que la DGM acogería “con gran interés proposiciones similares de otras asociaciones musicales especializadas en este campo”.⁵ Y así introdujo el

2. Tras la dimisión de Carlos Arias Navarro, llegó el Gobierno de Adolfo Suárez (julio de 1976), la Ley para la Reforma Política (noviembre de 1976), las primeras elecciones democráticas desde la Segunda República (junio de 1977), los Pactos de la Moncloa (octubre de 1977) y la aprobación de la Constitución (diciembre de 1978), en la que se estableció la monarquía parlamentaria como forma de gobierno.

3. Fernández-Cid, Antonio. 1978. “Importantes proyectos de la Dirección General de Música”. *ABC*, 27 de abril, 52.

4. Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 73.472, TOP. 23/40.409-40.502, Carpeta 40: Rueda de prensa del director general, Fol. 1, “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”. De ahora en adelante, citaremos este archivo por su abreviatura (AGA).

5. *Ibidem*, Fol. 2.

Festival, que prometía ser una actividad sin precedentes en el contexto musical oficial. Este se celebraría en septiembre de 1978 en el Teatro Real, con la colaboración de las dos orquestas estatales –a saber, la Orquesta Nacional de España (ONE) y la Orquesta de Radiotelevisión Española (ORTVE)– y otras agrupaciones instrumentales. En palabras de Aguirre: “esta primera manifestación especializada en la música contemporánea estará dedicada a ofrecer una panorámica de Cincuenta Años de Música Española, a partir de la Generación del 27”;⁶ un punto de partida que también se recogía explícitamente en el artículo de ABC.

A pesar de que Aguirre anunció este proyecto como algo en firme, la realidad era muy distinta, pues solo se había hecho público que el director técnico sería José María Franco Gil, pero no quiénes serían los responsables de llevarlo a cabo; además, existía cierta contradicción respecto a la autoría de la idea original. Y es que, de acuerdo con un informe sobre el Festival publicado en el *Boletín de la ACSE* en junio de 1978, había sido la asociación conocida como el Colectivo de Jóvenes Compositores la que había propuesto a la DGM la idea de planificar “una muestra de la más joven producción musical española”.⁷ Sin embargo, esta iniciativa que ofrecía frescura y variedad al repertorio usual pronto se vio trastocada. Conforme colegimos del citado *Boletín de la ACSE* y también de una carta que Cristóbal Halffter –a la sazón presidente de la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC)– envió a Aguirre, la DGM ya había decidido bastante tiempo atrás encargar la programación del Festival a este organismo:

En octubre pasado [1977], la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) recibió el encargo de esa Dirección General de organizar la programación de un Festival de Música, que, en principio, iba a estar dedicado a los últimos cincuenta años de la música en España, dentro de un proyecto de festival anual de música del siglo XX.⁸

En definitiva, la SIMC y José María Franco Gil (el coordinador del proyecto nombrado por la DGM) ya habían esbozado las líneas generales del futuro Festival sin tener en cuenta al Colectivo de Jóvenes Compositores ni su propuesta inicial. Ante esta situación, la ACSE decidió actuar e intercedió “de acuerdo con sus propios Estatutos”, por los cuales “se impone el deber y recaba el derecho de intervenir en las programaciones oficiales de música a fin de salvaguardar los intereses de los compositores españoles”.⁹ Veamos a continuación el modo en el que Aguirre lidió con esta situación.

La DGM intenta “enmendar” el error: el discurso de ruptura

Ante este agravio al Colectivo de Jóvenes Compositores, Aguirre se vio en la tesitura de tener que reaccionar y proponer una estrategia conciliadora. En marzo de 1978,¹⁰ el director general,

6. *Ibid.*

7. “Informe sobre el Festival”. 1978. *Boletín de la ACSE* 3, mayo-junio, 1.

8. AGA (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.798, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación. Música contemporánea. Festival de Música del Siglo XX. Teatro Real, “Carta de Cristóbal Halffter (presidente de la Sección Española de la SIMC) a Jesús Aguirre, 14 de abril de 1978”.

9. “Informe sobre el Festival”. 1978. *Boletín de la ACSE* 3, mayo-junio, 1.

10. Suponemos que esta reunión tuvo lugar el 30 de marzo de 1978, pues es la primera fecha en la que coinciden todos los interesados según la carta del secretario de ACC (Andrés Lewin-Richter) a la Dirección General de Música (19 junio

Juan Antonio García Barquero –en calidad de subdirector general– y José María Franco Gil reunieron a Ramón Barce (como representante de la ACSE), Josep María Mestres Quadreny (ACC), Carmelo Bernaola (SIMC) y Llorenç Barber (Colectivo) con el fin de integrarlos en el comité de programación del futuro Festival. Franco Gil comunicó a los músicos que ellos serían los únicos responsables de esta tarea y que la DGM no interferiría en su trabajo. Por su parte, Aguirre les comentó que debían planificar doce conciertos, de los cuales cuatro serían obligatoriamente interpretados por los dos conjuntos estatales (ONE y ORTVE). Uno de los datos más relevantes que ofrece el citado *Boletín de la ACSE* es que el director general les “insistió en que se trataba de un ‘festival diferente’, en el que, en vez de repetir una vez más las obras y los autores habituales durante estos cuarenta años, se iba a dar preferencia a autores marginados, exiliados o escasamente programados”.¹¹ Como veremos más adelante, una carta enviada por Ramón Barce a Cristóbal Halffter sobre el asunto confirma plenamente este último punto.¹² Es preciso resaltar que Aguirre solía mostrar un discurso público –ya fuera en ruedas de prensa, entrevistas o como director editorial de Taurus, donde llevó a cabo la traducción de buena parte de los escritos de Walter Benjamin– de intelectual de izquierdas y proclive a la recuperación de figuras marginadas o exiliadas por el régimen.¹³

Llegados a este punto, es necesario detenerse en el contexto institucional y sociocultural del momento. Según José-Carlos Mainer, en la Transición comenzó a generarse un sentimiento colectivo de “minusvalía cultural”, esto es, una cierta “conciencia subjetiva de mutilación cultural, de minoría de edad por decreto” (Mainer 2006, 156) impuesta por la censura y otros agentes de socialización durante el franquismo. Conforme al historiador de la literatura, esta siega producida por la Guerra Civil trataría de ser compensada a través de la reconstrucción de un “canon histórico-cultural” que se basaría en las nociones de *recuperación* –“entendida como permanente homenaje a un pasado sin el que no podíamos explicarnos”– y de *identidad*, “mucho más confusa, que, a modo de consigna, entrañaba la permanente adhesión a un paradigma perdido y añorado” (2006, 156-157).

Todo parece indicar que Aguirre estaba dispuesto a trabajar con las asociaciones recién nacidas para acabar con lo que Mainer denomina una “grave carencia colectiva” (2006, 157). Esta sería supuestamente combatida, durante los años que nos ocupan, a través de la proliferación de conmemoraciones a figuras clave del periodo anterior a 1936 –el cincuentenario de la Generación del 27 y la conversión de autores como Lorca en “una suerte de fetiche de la democracia”, por ejemplo– o la aparición de estudios revisionistas teñidos de un cierto maniqueísmo, como el volumen colectivo *La cultura bajo el franquismo* publicado en 1977 (Mainer 1992, 384-387). En el plano musical, Joaquín Piñeiro Blanca ha señalado que “durante

1978). Las fechas del resto de reuniones fueron las siguientes: 6, 21, 28 de abril y 5 de mayo de 1978. AGA (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.796, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación, “Asociación Compositores Catalanes”.

11. “Informe sobre el Festival”. 1978. *Boletín de la ACSE* 3, mayo-junio, 1-2.

12. Paul Sacher Stiftung (Basilea), Sammlung Cristóbal Halffter-Korrespondenz, Carpeta: Ramón Barce y Elena Martín, “Carta mecanografiada de Ramón Barce a Cristóbal Halffter, Viena, 6 de agosto de 1978”. De ahora en adelante, citaremos este archivo por su abreviatura (PSS).

13. Un botón de muestra es la entrevista que Aguirre concedió al semanario *Triunfo* unos meses después de su nombramiento como director general de Música: “Nos enfrentamos con una situación cultural dispersa, insuficientemente atendida por el Estado. Es una mala herencia con la que nos encontramos. La dispersión se probaría con un hecho trágico y fundamental: la cultura de los exiliados en su aspecto doble, la exiliada políticamente y la que ha provocado la evasión de cerebros”. Alonso de los Ríos, César. 1977. “Jesús Aguirre: un test político. Música, pero no celestial”. *Triunfo* 32 (767), 8 de octubre, 33.

la transición se acometió un esfuerzo por recuperar la obra de los compositores represaliados o exiliados del franquismo como modo de fomentar la idea de cambio y la sensación de una vuelta a la normalidad política" (2013, 249), lo que ayuda a contextualizar el aparente compromiso que Aguirre mostró ante la ACSE.

Una vez definido el planteamiento del Festival, cuya base –insistieron los músicos– era incluir primero a aquellos compositores menos favorecidos durante los últimos años, se reunieron el 21 de abril los consabidos Mestres Quadreny, Barber, Barce y Franco Gil, a los que se sumaron Miguel Ángel Roig Francolí (por el Colectivo de Jóvenes Compositores) y Miguel Ángel Coria y Carlos Cruz de Castro (por la ACSE). Sin embargo, Bernaola (SIMC) ya no había acudido a la segunda reunión programada el 6 de abril. Franco Gil comunicó a los asistentes que la Sociedad había decidido abandonar el comité de programación. Su presidente, Cristóbal Halffter, escribió a Aguirre el 14 de ese mismo mes para esclarecer esta decisión:

La Sección Española de la SIMC es una parte de un organismo internacional que, por su naturaleza no es directamente representativo de compositores en concreto y dado también que los compositores que estamos actualmente en dicha Sección resultamos al mismo tiempo representados por las asociaciones antes aludidas, hemos tomado el acuerdo en Junta del día de la fecha, de retirarnos de dicho comité de programación para evitar duplicidades y dificultades. Bien entendido que seguimos a tu disposición para todas aquellas consultas que tuvieras a bien hacernos.¹⁴

Es decir, cuando el 25 de abril de 1978 Jesús Aguirre presentó satisfecho el proyecto del Festival en la citada rueda de prensa, la SIMC ya le había comunicado la decisión de no participar. Comprobamos que la relación entre el director general y la sección española de uno de los organismos internacionales más importantes dedicados a la música contemporánea se encontraba deteriorada.

La moderación del discurso

La retirada de Carmelo Bernaola no fue la única, pues el propio Aguirre no volvió a reunirse con los músicos implicados. Es más, según explican en el *Boletín de la ACSE*, Franco Gil les comunicó que el director general aseguraba que no habían entendido bien su propuesta, pues "no se trataba de ignorar ningún nombre", sino de "presentar una muestra representativa de lo que había sido la música española en los últimos años". Aguirre no quería prescindir "de aquellos nombres que más habían sonado", puesto que sin ellos "el festival quedaría cojo". Incluso añadió que no se trataba de planificar un "festival de la venganza" en el que se excluía, "a manera de represalia, los nombres que más actividad habían tenido durante el franquismo".¹⁵ Franco Gil terminó advirtiendo que, de no tenerse en cuenta estas nuevas directrices, el evento quedaría suspendido.

14. AGA (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.798, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación. Música contemporánea. Festival de Música del Siglo XX. Teatro Real, "Carta de Cristóbal Halffter (presidente de la Sección Española de la SIMC) a Jesús Aguirre, 14 de abril de 1978".

15. "Informe sobre el Festival". 1978. *Boletín de la ACSE* 3, mayo-junio, 2.

Esta actitud de Aguirre no solo pone de relieve una contradicción con la recomendación inicial que había hecho a las asociaciones de programar a los autores exiliados o menos favorecidos hasta entonces (tal y como recogía el *Boletín de la ACSE*), sino también la falta de compromiso con ese discurso de ruptura característico de sus declaraciones públicas. El cumplimiento de los objetivos y el acercamiento a las demandas de las asociaciones parecía cada vez más imposible. Rafael Chirbes argumenta que esa búsqueda identitaria a la que nos referimos con anterioridad –y en la que podemos encuadrar el proceder originario de Aguirre– se mantuvo lo suficiente para que “las capas burguesas pudieran construirse el soporte de su narración, de su epopeya, y no se prolongó más allá de lo imprescindible”; es decir, no prosperó, puesto que, según el escritor, “la memoria llevada a sus últimas consecuencias amenazaba los fundamentos del nuevo régimen: la legitimidad de la propia monarquía, buena parte del sistema de propiedad (el poder académico, el judicial, el militar, etc.) no soportaban ese ejercicio de memoria” (Chirbes 2006, 239).

Citando nuevamente a Mainer, la noción de *cultura* había adquirido en la Transición un “elevado valor referencial” e incluso “reverencial” (Mainer 2006, 156). Así, la “Cultura, como lenitivo o como identidad” (158), necesitaba de la “fuerte acción del Estado” como gestor y promotor cultural. En definitiva, la Cultura de la Transición se estaba imponiendo y no daba cabida a los relatos alternativos que ponían sobre la mesa la fragilidad del discurso oficial que se estaba construyendo, donde el consenso y la moderación eran elementos centrales. Este clima es lo que nos lleva a pensar que el director general de Música no desarrolló su propuesta inicial desde una actitud de ruptura ni desde la radicalidad que lo había caracterizado en los años sesenta –su presencia en el llamado Contubernio de Múnich o las misas celebradas por las ejecuciones de los militantes comunistas Julián Grimau o Enrique Ruano, por ejemplo–, sino desde un enfoque más moderado y tratando de erigirse en protagonista de la reconstrucción del canon histórico-cultural ya mencionado. Recordemos además que el Ministerio de Cultura –paraguas oficial de la DGM– había sido recientemente creado y que su ministro Pío Cabanillas –del que Jesús Aguirre sería uno de sus más selectos “asesores áulicos”, en palabras de Gregorio Morán (2014, 471)– había estado al frente del Ministerio de Información y Turismo (creado en pleno franquismo) en su último periodo. Existía, por tanto, una clara continuidad institucional (y de personal) entre ambos ministerios y una tendencia compartida a utilizar la cultura y la música como herramienta de propaganda.

A pesar de que la DGM se había entrometido en el cometido de las asociaciones (que sintieron menospreciada su labor de recabar información sobre los compositores y obras a incluir) y había amenazado con cancelar el Festival, la junta de programación decidió seguir adelante y aceptó programar “los nombres que más actividad habían tenido durante el franquismo”, con la condición de que los conciertos orquestales fueran reservados para los menos conocidos. En palabras de Barce,

Los conciertos más atractivos y costosos (es decir, los de orquesta), se entiende que estaban reservados para los “nombres ilustres”, pero no para los desconocidos [...] Parece que el presupuesto público, el dinero de *todos los españoles*, debe ser reservado sobre todo para los privilegiados, es decir, para aquellos que han conseguido notoriedad justamente a costa del erario público.¹⁶

16. “Informe sobre el Festival”. 1978. *Boletín de la ACSE* 3, mayo-junio, 4.

Aun con todos los inconvenientes, la junta consiguió dejar lista la programación el 4 de mayo de 1978. Barce comenta que se habían incluido "todos los nombres impuestos por la Dirección General; pero aun así se consiguió una programación excepcionalmente nueva en la que figuraban, junto a exiliados y marginados, nombres poco frecuentados, autores de todas las regiones españolas y buen número de compositores jóvenes".¹⁷ En el Anexo I ofrecemos una aproximación de lo que iba a ser el programa del Festival a partir de la documentación conservada en el AGA,¹⁸ si bien algunas obras no están especificadas. Es cierto que existía bastante diversidad: a nombres históricos como Julián Bautista o Robert Gerhard, que respondían a la recuperación de los exiliados promulgada inicialmente por Aguirre, se sumaban otros pertenecientes a la Generación del 51 poco programados hasta entonces por los organismos oficiales, como José Luis de Delás, Gonzalo de Olavide o Juan Hidalgo; y, junto a ellos, jóvenes autores como Antonio Agúndez, Llorenç Barber, Lluís Gàsser, Carles Santos, Eduardo Polonio o Javier Navarrete. Sin embargo, no nos pasa desapercibido que de los 77 nombres propuestos tan solo contaran con una compositora: Anna Bofill. A pesar del talante abierto de las asociaciones, continuaba la inercia de ignorar a la mitad de la ciudadanía en la sociedad democrática que se estaba construyendo.

El 11 de mayo se produjo un inesperado giro de los acontecimientos cuando, con el programa ya cerrado, Franco Gil comunicó a la junta de programación que el Festival no podría llevarse a cabo. En una carta dirigida a Barce, Mestres Quadreny, Barber, Bernaola y Halffter, Aguirre afirmó que esta decisión respondía a "las dificultades de encerrar en el breve espacio de doce conciertos una panorámica de medio siglo de música contemporánea española".¹⁹ Les agradeció "muy sinceramente su valiosa colaboración con la dirección general en las reuniones mantenidas con José María Franco Gil a efectos de coordinar la programación de 50 Años de Música Española" y anunció que, en vez de planificar un único evento, se trabajaría en "un ciclo completo de conciertos que [abrazaría] toda la temporada 78/79 en el Teatro Real". Aguirre justificaba el cambio en los siguientes términos:

De esta forma somos coherentes con nuestro propio criterio de fomentar actividades estables de música y no solo actos aislados por brillantes que pudieran resultar. También creo que este ciclo permanente de conciertos dedicados a la música de nuestro tiempo será una forma de colaboración continuada con los compositores, con los intérpretes y con el propio público al que nos debemos todos.²⁰

Tenemos aquí otra importante contradicción en el proceder de Aguirre, pues recordemos que en la carta que Cristóbal Halffter había enviado al director general en octubre de 1977 se hablaba de la organización de un festival de música española dentro de un proyecto anual dedicado al repertorio del siglo XX. Si bien el carácter excepcional del evento parecía justificar

17. *Ibidem*, 3.

18. AGA (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.798, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación. Música contemporánea. Festival de Música del Siglo XX. Teatro Real, "Aproximación al programa para el proyecto del Festival de 50 años de Música Española".

19. AGA (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.798, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación. Música contemporánea. Festival de Música del Siglo XX. Teatro Real, "Carta de Jesús Aguirre a Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Josep María Mestres Quadreny, Llorenç Barber y Carmelo Bernaola, 11 de mayo de 1978".

20. *Ibidem*.

la decisión de la DGM de destacarlo del resto de actividades musicales, ahora quedaba diluido al transformarlo en un ciclo a desarrollar durante la temporada. Como es lógico, la decepción no tardó en llegar a las asociaciones, puesto que “se había logrado –por primera vez en España– una programación realizada no por un grupito de caciques, sino por asociaciones que representaban a más de un centenar de compositores”,²¹ en palabras de Ramón Barce. Este último hizo una lectura de los motivos por los que creía que el desarrollo del Festival no había sido posible:

La SIMC, la Dirección General y Franco Gil habían pensado que doce conciertos bastaban y sobraban para programar a los compositores habituales. Y tenían razón. Pero cuando las asociaciones empezaron a sugerir más y más nombres olvidados y marginados, entonces, claro, faltaba sitio.²²

Aparte del *Boletín de la ACSE* de mayo-junio (1978) y de las declaraciones que Barce realizó en un sustancioso artículo publicado en *La Calle*,²³ el presidente de esta asociación y el de la ACC, Mestres Quadreny, enviaron una carta a Aguirre en la que mostraban su parecer respecto a la sustitución del Festival por una programación anual. Con el fin de permanecer en el proyecto, Barce suaviza su tono y trata de mostrar una actitud amigable:

Que se lleve a efecto un ciclo regular de conciertos de música contemporánea española durante la próxima temporada es algo que coincide con los puntos de vista de la asociación de compositores, así pues, nos felicitamos de ello. [...]

Por supuesto, la asociación está dispuesta a continuar su colaboración con esa dirección general en este aspecto, y esperamos reanudar, con una fórmula u otra, el trabajo de programación, ya que consideramos que tal tarea en dicho ciclo de conciertos nos concierne al mismo título que en el festival; y si este inicio de la gestión democrática ha de llevarse adelante, esta es la mejor ocasión. Esperamos pues, sus indicaciones a este respecto.²⁴

Si bien tanto Barce como Mestres Quadreny mostraron su interés en seguir colaborando en la organización del nuevo ciclo, este último mantuvo un registro más cáustico, al remitir directamente a Aguirre el acta de una asamblea de la ACC que había tenido lugar el 22 de mayo, en la que expresaban la “sorpresa y decepción unánimes por el contenido de la carta del director general de Música, anunciando la suspensión del festival y concretamente por la

21. “Informe sobre el Festival”. 1978. *Boletín de la ACSE* 3, mayo-junio, 3.

22. *Ibidem*, 4. Barce extrajo cuatro conclusiones sobre el trabajo de la ACSE; esta había planteado una programación de forma democrática; dio oportunidades a algunos de los compositores menos conocidos (conforme a las primeras directrices de la DGM); los conciertos que se programaran en adelante deberían contar con las mismas oportunidades de programación, pues las asociaciones habían invertido mucho tiempo y esfuerzo; “de ninguna manera” admitirán “que la música española sea manejada por camarillas que laboran solo en provecho propio”; y asegura “que el dinero estatal para la música debe llegar, lo más equitativamente posible, a todos los músicos españoles”.

23. Barce, Ramón. 1978. “Sabotaje a un festival democrático”. *La Calle* 11, 6-12 de junio, 48.

24. AGA (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.798, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación. Música contemporánea. Festival de Música del Siglo XX. Teatro Real, “Carta de Ramón Barce (ACSE) a Jesús Aguirre, 28 de mayo de 1978”.

inutilidad de los esfuerzos realizados hasta el presente a tal fin".²⁵ Sin embargo, la ACC llegó a la conclusión de que era "preferible la normalización de la música española en los ciclos corrientes de la temporada que los festivales más o menos triunfalistas y que tal normalización [debía] extenderse a toda España y no limitarse a la temporada de Madrid".²⁶

El "Festival del consenso"

Aunque parecía que la DGM y las asociaciones habían llegado a un acuerdo, el rumbo de la planificación volvió a cambiar. El Ministerio de Cultura nombró directamente a José María Franco Gil, José Luis Pérez de Arteaga y Carlos Gómez Amat como los nuevos responsables de la programación del ciclo de conciertos que sustituyó al Festival. Esta vez fue el Colectivo de Jóvenes Compositores el que reaccionó rápidamente ante esta decisión unilateral y en septiembre envió a los tres una carta que fue publicada en el *Boletín de la ACSE* de julio-octubre de 1978.²⁷ Tanto el Colectivo como la ACSE criticaban la arbitrariedad de la planificación y el no haber contado con una junta de programación elegida democráticamente, entre otros asuntos. De algún modo, los compositores fueron testigos de que el cambio de postura de la DGM (y de Aguirre en concreto) se debía, en parte, al discurso de la moderación y el consenso que se estaba construyendo en la Transición.

Precisamente, en la revista *Ritmo* se aseveró que desde el principio "era obvio que el Colectivo [de Jóvenes Compositores] iba a recoger las migajas del flamante 'festival del consenso', pues ya se sabe –afirma el editorial– que lo importante no es tanto dar a luz buenas ideas como tener fuerza o poder para materializarlas".²⁸ Esta idea del "festival del consenso" resulta muy ilustrativa de un momento en el que las estrategias políticas oficiales se encontraban cada vez más condicionadas por las primeras elecciones generales desde la Segunda República (15 de junio de 1977), por la firma de los Pactos de la Moncloa (25 de octubre de 1977) y, finalmente, por el referéndum para la ratificación de la Constitución española, para el cual faltaban pocos meses (6 de diciembre de 1978). En este sentido, el desarrollo del Festival coincide coyuntural y temporalmente con lo que el periodista Gregorio Morán denomina "agujero negro de la democracia" (1991, 24). Este término hace referencia a la etapa preconstitucional, de gran incertidumbre e inexperience democrática, en la que se crearon diversos relatos que trataban de encajar en el discurso oficial de la Transición, aquel basado en la moderación –en nombre del miedo a la involución– y el pacto. La evolución del discurso de Aguirre sigue esta lógica, pues corroboramos que entendió el pacto tal y como operó en este proceso de cambio; es decir, como un consenso entre las élites en el que prevalecían los encuentros privados (Serrano 2001, 56-57). En nuestro caso, estos se corresponderían con la toma de decisiones entre Aguirre, Franco Gil e incluso Cristóbal Halffter, realizadas al margen de las asociaciones. De hecho, en un fragmento de una entrevista que Halffter concedió a José Luis Pérez de Arteaga en 1981, percibimos las dos esferas en las que unos (los recientemente citados) y otros (Barce, Barber, Mestres Quadreny y Lewin-Richter) se movían. Si bien en una carta personal ya mencionada

25. AGA (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.798, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación. Música contemporánea. Festival de Música del Siglo XX. Teatro Real, "Carta de Josep María Mestres Quadreny (ACC) a Jesús Aguirre, 8 de junio de 1978".

26. *Ibidem*.

27. "El ciclo de conciertos de la Dirección General de Música". 1978. *Boletín de la ACSE* 4, julio-octubre, 6-7.

28. "La fantasmagoría del festival de 50 años". 1978. *Ritmo* 48 (482), junio, 5.

Barce desvela que Halffter había escrito privadamente a Aguirre “protestando de cómo se estaba haciendo la programación”,²⁹ en la entrevista publicada el compositor ofrece como excusa lo exiguo del presupuesto para justificar la retirada de la Sección Española de la SIMC del proyecto:

Yo no quería colaborar, pues no estaba de acuerdo con la forma de hacerlo, porque yo creo que aquello fue un... (Pausa larga, abre las manos como si algo se evaporara entre ellas). La Dirección General, en aquel momento, dio a los compositores una especie de limosna; es decir, nosotros teníamos pensado hacer un festival que iba a costar entre los quince y los veinte millones, y se plantaron con doscientas mil pesetas, y allí todos muy contentos. (Riendo) Claro, eso a mí me molestó [...].³⁰

También son importantes otras dualidades encarnadas en el propio Aguirre. Cuando este presupuso de parte de las asociaciones una actitud de “represalia” y “venganza” no hizo más que utilizar el mismo planteamiento que el relato oficial –muy discutido en la actualidad, al entender que no existe método histórico sin un ejercicio de memoria–, descrito del siguiente modo por Emilio Silva (presidente de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica): los “ganadores y perdedores de la guerra” debían “cancelar el pasado y poner el contador a cero” (2014, 14). Todo ello mientras Aguirre editaba con Taurus *El exilio español de 1939* (1976-1978), un catálogo sobre el exilio intelectual dirigido por José Luis Abellán en el que habían participado numerosos investigadores (Morán 2014, 606-610). Aquel que promovía la memoria de los exiliados en su editorial deseó entender el trabajo de las asociaciones (previamente convenido entre las partes) como una venganza. Mientras tanto, el ministro del Interior Rodolfo Martín Villa prohibía la vuelta a España de algunos intelectuales exiliados que murieron en el exterior.

Según Rafael Chirbes, el relato canónico también fagocitó y desarticuló “los exilios interior y exterior, las aspiraciones de justicia social, el viejo republicanismo, el laicismo”, etc. (2006, 242). En esta línea, el sociólogo Jesús Ibáñez aclara que el gobierno reformista de comienzos de la Transición trató de ganar legitimidad democrática mediante pequeñas concesiones a la oposición, una estrategia que el autor explica a través de lo que denomina “el mito de los exiliados”: “la tolerancia reformista del poder empezó a permitir su regreso en pequeñas dosis para vacunarnos contra el mito, para desinflarlo” (1997, 156). Podríamos decir que Aguirre siguió la misma lógica: tras acordar un encuentro en el que los protagonistas serían aquellos compositores “marginados, exiliados o escasamente programados” y su planificación correría a cargo de las asociaciones de talante democrático, acabó reduciendo la presencia de unos y otros a una mera mención.

Finalmente, los actos diseñados por el Ministerio de Cultura y la DGM para sustituir al fallido Festival se concretaron en cuatro ciclos titulados Música Española del Siglo XX, cada uno formado por cuatro conciertos y celebrados en la Fundación Juan March en enero-febrero,

29. PSS (Basilea), Sammlung Cristóbal Halffter-Korrespondenz, Carpeta: Ramón Barce y Elena Martín, “Carta mecanografiada de Ramón Barce a Cristóbal Halffter, Viena, 6 de agosto de 1978”. En el documento se especifica que fue José María Franco Gil quien, durante la segunda reunión del 6 de abril, informó a los compositores presentes de este detalle.

30. Pérez de Arteaga, José Luis. 1981. “Una entrevista con Cristóbal Halffter”. *Ritmo* 51 (508), enero-febrero, 19.

marzo-abril, mayo y noviembre-diciembre de 1979, respectivamente. La continuidad entre ambos proyectos se refleja en las notas al programa que José Luis Pérez de Arteaga firmó para la ocasión.³¹ El contenido de estos programas puede consultarse en el catálogo *online* de la Fundación.³² Concluimos esta sección indicando que Halffter retiró su obra electrónica *Noche pasiva del sentido* –incluida inicialmente en el Festival y prevista para uno de los conciertos del I Ciclo de Música Española del Siglo XX (7 de febrero de 1979)– a un mes vista de su celebración.³³ Una postura, cuando menos, representativa de la tensa relación entre uno de los compositores mejor situados oficialmente y la nueva administración musical.

Recepción en los medios

Durante los años setenta la prensa ejerció una función de “parlamento de papel” sin precedentes hasta entonces (Jover Zamora, Gómez-Ferrer y Fusi Aizpúrua 2001, 789), al canalizar una cada vez mayor diversidad de opiniones y asumir un rol de mediación o representación simbólica del *cambio*, especialmente tras el agotamiento de los referentes ideológicos de los partidos (Imbert 1990). De todos los medios amparados por la libertad de prensa, el diario *El País* –fundado en mayo de 1976– se convirtió en un paradigma de la época, un referente para las clases medias de centro-izquierda otrora lectores de semanarios críticos como *Triunfo* o *Cuadernos para el Diálogo*. Gregorio Morán (2014) se ha referido al *El País* como una suerte de “intelectual colectivo” por su capacidad de aglutinar voces de muy distinto sesgo ideológico. En lo que respecta a Aguirre, su imagen de intelectual comprometido fue en buena medida un logro de *El País*.³⁴ Es interesante comparar algunas de sus declaraciones en el diario para entender cómo manifestaba inicialmente este compromiso y cómo, tras su destitución de la DGM, trató de redimirse de sus errores. En enero de 1978, por ejemplo, aseguraba que pretendía “llevar la música hasta las poblaciones más pequeñas, dar absoluta primacía en las subvenciones a los más desatendidos, acabar con los divismos y potenciar nuestra música y nuestros intérpretes”.³⁵ Pero en 1981, tras reconocer que “quizá haya habido momentos en

31. “Cincuenta años de música española es el lema bajo el cual se abre hoy este ciclo, organizado por la Dirección General de Música con la inestimable colaboración de la Fundación March. Cincuenta años, en efecto, se cumplen ahora de la composición de la primera obra que ha de escucharse en esta serie, las Invocaciones de Manuel de Falla, escrita precisamente en 1928. Casi cincuenta años, cuarenta y ocho exactamente, separan a la primera pieza y la última del programa de hoy, las citadas *Invocaciones* y *Por gracia y galanía*, de [José Ramón] Encinar [...]”. Fundación Juan March (Madrid), Biblioteca de Música Española Contemporánea, FJM-M-Cic, Pérez de Arteaga, José Luis. “Notas al Programa del I Ciclo de Música Española del Siglo XX en colaboración con la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura, 17 de enero de 1979”.

32. “I Ciclo de Música Española del Siglo XX”. www.march.es/ciclos/1233; “II Ciclo de Música Española del Siglo XX”. www.march.es/ciclos/1231; “III Ciclo de Música Española del Siglo XX”. www.march.es/ciclos/1229; “IV Ciclo de Música Española del Siglo XX”. www.march.es/ciclos/1228. Acceso: 18 de octubre de 2020. Comprobamos que, aunque el nombre de Anna Bofill (*Espai sonor*) fue suprimido del programa definitivo, se incluyeron obras de tres nuevas compositoras: María Escribano (*Sin seso*, concierto del 21 de enero de 1979), Matilde Salvador (*Planivola*, 9 de mayo de 1979) y María Rodrigo (*Tres Ayes*, 14 de marzo de 1979).

33. Pérez de Arteaga, José Luis. 1981. “Una entrevista con Cristóbal Halffter”, 19.

34. Un ejemplo ilustrativo de esta construcción a través de los medios lo tenemos en el estreno en Madrid de la obra de teatro *La detonación*. *El País* publicó una fotografía a dos columnas en la que se podía leer el siguiente pie de imagen: “Pío Cabanillas y Jesús Aguirre, ministro de Cultura y director general de Música, respectivamente, conversan momentos antes del estreno de *La detonación*, de Buero Vallejo, ante las puertas del teatro en donde se representa. Al estreno asistieron, entre otros, Santiago Carrillo, Rafael Alberti y Antonio Gala. Sin duda el estreno de *La detonación* ha sido uno de los momentos clave de la cultura madrileña en la que, todo parece indicarlo, la España oficial y la real acortan distancias”. *El País*, 22 de septiembre de 1977 (citado en Morán 2014, 616).

35. “Gente. Jesús Aguirre”. *El País*, 25 de enero de 1978. Acceso: 11 de noviembre de 2020. https://elpais.com/diario/1978/01/25/sociedad/254530815_850215.html.

que el Estado se haya desatendido un poco” de la potenciación del talento musical español, el exdirector culpaba al público de la situación actual.³⁶

A la hora de analizar la recepción de los Cincuenta Años de Música Española, las ausencias son casi tan importantes como las menciones en determinados medios. Ni *El País* ni *ABC*, la contraparte ideológica del diario progresista, se hicieron eco del desarrollo de los acontecimientos. Aunque Antonio Fernández-Cid, crítico musical de *ABC*, había criticado algunas de las decisiones más sonadas de Aguirre –la destitución de Rafael Frühbeck de Burgos de la ONE tras dieciséis años de titularidad–, a finales de 1978 hacía un balance en general positivo del plan de acción de la DGM, pero obviaba por completo el Festival.³⁷ Por otro lado, en sus *Memorias del Cumplimiento. Crónica de una Dirección General* (1988), Aguirre no menciona en ningún momento el proyecto, en contraste con el espacio destinado a celebrar el cese de figuras como Frühbeck de Burgos o Lola Rodríguez de Aragón (directora del Coro Nacional de España), por ejemplo. Estas omisiones no fueron casuales: en el caso de *El País*, la ausencia de mención a los problemas que acarreó el Festival puede justificarse por la influencia de Aguirre sobre el diario (del que era asesor cultural desde su fundación), mientras que la postura de *ABC* y de Fernández-Cid podría responder al recelo que despertaba el hecho de que las reivindicaciones de las asociaciones estuvieran protagonizadas por figuras de talante izquierdista como Barce o Barber.

Dos medios que sí abordaron la cuestión fueron *La Calle* –un semanario inaugurado en marzo de 1978 próximo al Partido Comunista de España (PCE) y que venía a recoger el testigo de *Triunfo* (Mainer 1992, 422)– y la revista *Ritmo*.

Antes de comentarlos, es preciso hacer unas consideraciones metodológicas previas. De acuerdo con Gérard Imbert (1990), durante la Transición se produce una “hipertrofia de los significantes” en el discurso mediático, esto es, un desbordamiento de la capacidad simbólica de los signos para expresar una identidad que manifiesta, ante todo, la recién conquistada libertad asociada a la democracia: es lo que el autor llama los “discursos de la ostentación” (1990, 43). Desde el punto de vista del léxico utilizado, Imbert distingue dos etapas: la de 1976-1977, correspondiente a esos discursos de la ostentación que eluden cualquier referencia al franquismo para cimentar los signos del *cambio*; y la crisis de identidad nacional que se produce a partir de 1978 (el *desencanto*), “con un retorno de lo reprimido histórico que se deja sentir en ciertos mass-media, por ejemplo en la prensa de influencia dominante (ver las tribunas de opinión de *El País*, en donde reaparece el léxico censurado durante los cinco últimos años: ‘ruptura’, ‘poderes fácticos’, etc.)” (Imbert 1990, 73). Por tanto, para contextualizar mejor los textos sobre el Festival debemos tener en cuenta que, en 1978, conviven las posiciones de ruptura y las críticas al franquismo propias de la izquierda (*Triunfo* o *La Calle*) con la aparición de esas mismas alusiones en otros sectores mediáticos que llevan los discursos de la ostentación a una nueva sublimación. Dentro de estos últimos, habrá un uso interesado de términos como *franquismo* o *democracia* para justificar una determinada conducta o redimirse del protagonismo institucional durante el régimen: una estrategia seguida por algunos medios de amplio alcance, como veremos en el caso del texto de *Ritmo*.

36. “La sociedad no apoya a la música, según Jesús Aguirre”. *El País*, 1 de septiembre de 1981. Acceso: 11 de noviembre de 2020. https://elpais.com/diario/1981/09/01/cultura/368143213_850215.html.

37. Fernández-Cid, Antonio. 1978. “Compás de espera: el director general tiene la batuta”. *ABC*, 27 de diciembre, 74-75.

El artículo de *La Calle*, firmado por Ramón Barce, es básicamente un resumen de los acontecimientos que hemos relatado más arriba. Sin embargo, es interesante observar el modo y los términos empleados para describir los hechos. Tras defender el "criterio estrictamente democrático" de la ACSE, ACC y el Colectivo de Jóvenes Compositores, para Barce la retirada de la SIMC respondía a su preferencia a actuar "como grupo de presión en la sombra". La conclusión del autor es que, a pesar del aire renovador que la DGM quiso mostrar con el Festival, su proceder y el de la SIMC continuaban el *modus operandi* de la política musical del régimen:

La dificultad, la única dificultad ha consistido en que frente a una programación inicial, tópica, arbitraria y caciquil, presentada por la SIMC y Franco Gil, las asociaciones democráticas reclamaron la presencia en el festival de nombres nuevos, desconocidos, olvidados, postergados. Esto, evidentemente, era demasiado para las privilegiadas estructuras que continúan deteniendo el poder: compartir sus privilegios y el dinero del presupuesto nacional con otros ciudadanos les parece excesivo.

Ha sido, pues, imposible un festival democrático. Pero, para las asociaciones de compositores, esta batalla perdida –la primera de las muchas que tendremos que afrontar– es, en cierta manera, un triunfo: se ha impedido, al menos, que prosperase una nueva estafa del continuismo franquista.³⁸

Las palabras de Barce fueron respondidas por un beligerante editorial de *Ritmo* en el que se ofrecía una interpretación distinta de los hechos. Siguiendo las explicaciones de Imbert (1990) sobre las estrategias mediáticas llevadas a cabo durante esta segunda etapa de la Transición, el aspecto más llamativo es la generalización que se hace del término *franquista* para englobar a compositores tan dispares como Óscar Esplá, Joaquín Rodrigo, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Carmelo Bernaola o al mismo Ramón Barce:

De inmediato, estalló la pugna ideológico-generacional entre la ACSE, democrática por autoproclamación, y la SIMC, respetable sede de la plana mayor de la composición española consagrada o relativamente "establecida". La ACSE, la Asociación Catalana y el Colectivo formaron frente común para impedir la inclusión de los archimanidos maestros del franquismo antiguo e irremisible – Esplá o Rodrigo– y de los más conspicuos pertenecientes al franquismo medio y vergonzante –De Pablo, Cristóbal Halffter, los propios Barce y Alonso Bernaola–, por considerar que era llegada la hora de oír a los exiliados y desaparecidos, a los postergados y a las nuevas promociones. Este punto de vista era razonable, válido como hipótesis de trabajo, pero debió atrincherarse en la más absoluta intransigencia.³⁹

Ante la acusación de haber sido un compositor beneficiado por el régimen, Barce envió una réplica a la revista recordando, entre otras cosas, que en toda su carrera jamás había recibido encargo alguno por parte de instituciones oficiales como la Orquesta Nacional de España o la

38. Barce, Ramón. 1978. "Sabotaje a un festival democrático". *La Calle* 11, 6-12 de junio, 48.

39. "La fantasmagoría del festival de 50 años". 1978. *Ritmo* 48 (482), junio, 5.

Orquesta de Radiotelevisión Española.⁴⁰ Pero el punto clave es que el editorial de *Ritmo* daba a entender que el Festival había sido suspendido por la actitud intransigente de las asociaciones al negarse a incluir los nombres que más habían sonado durante el franquismo e imponer su propia programación. Para Barce, esto suponía una clara tergiversación de los hechos:

No. La suspensión del festival no fue porque en el programa “intransigente” de la Junta faltaran nombres más o menos consagrados. Todos los citados [Esplá, Rodrigo, Montsalvatge, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Tomás Marco] y bastantes más iban en el programa. La razón no fue esa [...] sino otra mucho peor: que no se quería que una gran parte del festival estuviera ocupado por nombres poco o nada conocidos. Esto es tan triste, tan doloroso y tan injusto que no admite bromas como la del editorialista sobre los “buenos” y los “malos”.⁴¹

Al margen de esta batalla mediática, un recuento de la información que nos ofrecen las fuentes citadas hasta ahora parece inclinar la balanza a favor de la argumentación de Barce. Recapitemos: Aguirre propuso a las asociaciones programar un festival “diferente” en el que, siempre bajo su propio criterio, se incluyesen aquellos compositores menos favorecidos; la programación diseñada por aquellas fue modificada por la DGM –tanto en su contenido como en su gestión– hasta en tres ocasiones; en todas ellas, la ACSE –a pesar de manifestar su disconformidad– se mostró dispuesta a colaborar, hasta que el Festival quedó en manos del Ministerio de Cultura.

La correspondencia entre Halffter, Barce y Aguirre

El artículo de Barce en *La Calle* también suscitó la reacción de Cristóbal Halffter, quien le escribió una carta en julio de 1978 mostrando su decepción ante las acusaciones vertidas sobre la SIMC. Este documento y otros dos más –la contestación de Barce y una carta de Halffter a Aguirre sin datar, pero fechable en marzo-abril de 1978– permiten profundizar en la intrahistoria del Festival y dilucidar la posición ideológica de sus principales actores. También apuntan al grado de complicidad que Halffter mantuvo con el director general de Música, al margen de la tensa relación que transmite la correspondencia.

En su carta, Halffter volvía a argumentar que la retirada de la SIMC se debía a que varios de sus socios ya se sentían suficientemente representados a través de la ACSE y culpaba a la DGM de no tener ningún interés ni en el montaje del Festival ni en la promoción de la música española en general. Aunque el compositor abogaba por hacer un frente común y evitar rivalidades y separatismos en la defensa de la profesión, sus palabras dejan entrever un aire de superioridad cuando se refiere a la música de los asociados de la ACSE:

Estamos en un momento crítico en el que venimos siendo utilizados para que nos enfrentemos los unos con los otros, para que los no profesionales, salgan beneficiados. Parece mentira que tú y algunos más os prestéis a un juego tan sucio. En ningún momento había el más mínimo interés y la más mínima

40 Barce, Ramón. 1978. “Sobre el festival fantasmagórico y algunas cosas más”. *Ritmo* 49 (486), noviembre, 5-6.

41. *Ibidem*, 5.

intención en la Dirección General de Música de hacer ese Festival, pues cuando en febrero y marzo andábamos perdiendo nuestro tiempo en reuniones, ya ambas orquestas no disponían de fechas para tocar nuestras obras [...].

De todas las muchas cosas que tenemos que hacer en nuestra profesión y en nuestro país, es precisamente eso; dar sensación de profesión y no de bandas o grupos. Por eso me inscribí inmediatamente en la ACSE, para defender esa idea, aunque tú sabes bien, que la mayor parte de las obras que producen sus asociados me parezcan lamentables, exactamente igual que a ti [...] Pero eso es otra cosa. Aquí tenemos por misión defender una profesión que está siendo objeto de muy lamentables manejos.⁴²

La respuesta de Ramón Barce ofrece nuevos datos sobre los motivos de la suspensión del Festival. Refiriéndose a la programación inicial presentada por la SIMC, Barce concretaba nuevamente algunos de los nombres previstos para el concierto inaugural (a cargo de la ONE) y que para él suponían una clara línea de continuidad: Tomás Marco, Joaquín Rodrigo –*Concierto de Aranjuez*–, Óscar Esplá y el propio Halffter. A continuación, profundizaba en la diferencia de criterio de las asociaciones a la hora de diseñar el nuevo programa:

Los representantes de ACSE, de la Associació Catalana y de los Jóvenes [Colectivo de Jóvenes Compositores] estuvimos intentando todo el tiempo eludir los juicios de valor como medio de selección de autores. Porque que se diga, como allí se decía constantemente, que tal obra era "una cagadita", y tal obra "una plasta", y que tal compositor "no es serio" y cosas por el estilo, puede aceptarse en una charla de amigos o en tertulia, pero de ninguna manera manejarse como criterio para descalificar a nadie. Se hablaba de obras que no se conocían, por no haberse estrenado o por no haberse apenas difundido, y esto, aparte de cruel, es injusto e intolerable [...] Así no se puede programar, porque se perpetúa el error y la injusticia con el más puro estilo fascista; es decir, con el desprecio. Y la programación de la SIMC estaba hecha con ese criterio.⁴³

Tras recordarle a Halffter que había sido él quien había escrito privadamente a Aguirre para mostrar su disconformidad con el nuevo rumbo de las cosas, Barce apunta el siguiente dato: "cuando la programación estaba muy avanzada, varias personas me dicen que habían oído que el festival se iba a suspender, porque 'en el programa no habíamos puesto a Cristóbal Halffter y a Luis de Pablo' [...] La intención de reventar el festival era evidente". La conclusión de Barce es la misma que expuso en *La Calle*: "Se había hecho al principio una programación, que con nuestra intervención quedó profundamente modificada y que ya no servía para los fines a que se destinaba. En vista de eso, se sabotó el festival".⁴⁴ Sin embargo, la información más relevante tiene que ver con la instrumentalización política del evento por parte de algunos

42. PSS (Basilea), Sammlung Cristóbal Halffter-Korrespondenz, Carpeta: Ramón Barce y Elena Martín. "Carta (copia manuscrita y mecanografiada) de Cristóbal Halffter a Ramón Barce, Villafranca, 12 de julio de 1978". Fragmento reproducido con la amable autorización de la Paul Sacher Stiftung.

43. PSS (Basilea), Sammlung Cristóbal Halffter-Korrespondenz, Carpeta: Ramón Barce y Elena Martín. "Carta mecanografiada de Ramón Barce a Cristóbal Halffter, Viena, 6 de agosto de 1978". Fragmento reproducido con la amable autorización de la Paul Sacher Stiftung.

44. *Ibidem*.

actores para redimirse de antiguas colaboraciones y protagonismos y ofrecer una imagen de cambio, una operación de reciclaje frecuente en los años de la Transición:

Para empezar, alguien (supongo que no tú; quizá Luis de Pablo, no sé) envió una extensa nota a una revista francesa hablando del festival con enorme anticipación (en abril), y explicando que por fin iban a darse en España las obras de los pobres compositores perseguidos, arrinconados, ignorados y vilipendiados por el franquismo, obras que hasta ahora habían tenido que sufragarse y estrenarse en el extranjero porque representaban una revolucionaria oposición al régimen. Los compositores que se citaban en el artículo erais tú, Luis de Pablo y Tomás Marco. ¡Muy gracioso, como ves! Así que el festival iba a parecerse, en suma, como un huevo a otro huevo a los anteriores, a los del franquismo.⁴⁵

Las visiones de Cristóbal Halffter y Ramón Barce eran opuestas. Para este último, lo que las asociaciones habían intentado era que los propios compositores pudieran “administrar el dinero que el Estado da para la música. ‘Los propios compositores’ quiere decir TODOS los compositores, por supuesto”.⁴⁶ ¿Cómo lo entendía Halffter? En una carta a Jesús Aguirre, el presidente de la SIMC renunciaba a su cargo y lo ponía a disposición de la DGM. El motivo aducido era “ayudar a que el Festival se lleve a cabo, ya que me someto muy gustoso tanto a los criterios de esta Dirección General como a los de la ACSE de la que formo parte y me encuentro debidamente representado”.⁴⁷ Sin embargo, todo apunta a que se sintió molesto con la decisión de la DGM de dar entrada a las asociaciones en la organización del Festival. En un fragmento muy revelador de esta carta, Halffter expone el significado que para él tenía la democracia en lo que a la política musical se refiere:

Considero que la programación de un Festival debe estar en unas pocas manos, con un criterio determinado que debe cumplirse a rajatabla. Si las personas y sus criterios no son del agrado de la mayoría, se cambia y se pone la organización del siguiente Festival bajo la responsabilidad directa de otros. Así entiendo yo la democracia y no en la forma que ahora se está llevando, que a mi modesto entender no conduce a nada. Creo que la dirección general tiene la misión de dirigir y la responsabilidad ante la nación de marcar cuáles son sus criterios, llevándolos a la práctica, para lo que tiene que nombrar personas entendidas debido a la responsabilidad. Digo nombrar conscientemente, igual que el director ha sido nombrado y no elegido, y sus inmediatos colaboradores han sido también nombrados –cuyo nombramiento no se buscó el consenso de los mismos.⁴⁸

45. *Ibidem*. Fragmento reproducido con la amable autorización de la Paul Sacher Stiftung.

46. *Ibid*. Las mayúsculas son del propio Barce.

47. PSS (Basilea), Sammlung Cristóbal Halffter-Korrespondenz, Carpeta: Jesús Aguirre Duque de Alba. “Carta manuscrita de Cristóbal Halffter a Jesús Aguirre, sin fechar”.

48. *Ibidem*. Los subrayados son del propio Halffter. Fragmento reproducido con la amable autorización de la Paul Sacher Stiftung.

Conclusiones

El estudio de la organización del fallido Festival Cincuenta Años de Música Española permite profundizar, en primer lugar, en los cambios que se estaban produciendo en la gestión musical oficial del momento. Como ya se señaló, entre 1977 y 1978 tuvieron lugar importantes hitos en la consolidación de la democracia. Estos acontecimientos que jalonaron el proceso de la Transición fueron los que el discurso reformista oficial destacó como logros absolutos por parte de las élites política y sindical. Sin embargo, la presente investigación muestra que el Festival funcionó como catalizador de otros relatos alternativos, que revelaron la pugna entre los agentes individuales (los compositores, a título personal o en relación con las asociaciones emergentes) y los institucionales (la DGM y Jesús Aguirre).

La propuesta inicial del Colectivo de Jóvenes Compositores fue rápidamente abrazada por Aguirre y completada con elementos propios del discurso de ruptura, en línea con la imagen pública de compromiso que el director general de Música solía proyectar en los medios: la necesidad de recuperar aquellos compositores exiliados, marginados o maltrechos por el régimen franquista. Sin embargo, como se demuestra a través de la reconstrucción de los actos preparatorios del Festival, el choque de criterios entre la ACSE, la ACC o el Colectivo – de talante democrático–, por un lado, y la Sección Española de la SIMC, la DGM y Aguirre, por otro, evidencia en el caso de estos últimos la rápida asimilación de un discurso acomodaticio y preservador de privilegios.

Por su parte, el tratamiento del Festival en las publicaciones periódicas pone sobre la mesa la importancia de los medios de comunicación como mediadores del *cambio* y como agentes de la redefinición ideológica de los partidos políticos durante la Transición. Mientras que *La Calle* mantuvo un planteamiento abiertamente rupturista, denunciando el continuismo de la DGM y la SIMC respecto a la política musical franquista, el editorial de *Ritmo* llevó esta misma postura a una nueva dimensión, lo que da como resultado un discurso harto interesante en cuanto a que redefine los términos del clásico debate "ruptura-reforma". Ello se produce debido a la hipertrofia mediática (siguiendo a Imbert) de algunos conceptos clave como *democracia* o *franquismo*. La lectura crítica del editorial de *Ritmo* desvela el uso interesado de este último término, un referente simbólico del que la revista parece querer distanciarse lo máximo posible. Este proceso de reciclaje (que también podemos rastrear en la nota sobre el Festival enviada a la revista francesa en la que De Pablo, Halffter y Marco eran presentados como verdaderos opositores al régimen) contrasta con el discurso de las asociaciones y de Barce, más consecuente con su forma de actuar desde el franquismo.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la documentación extraída del Archivo General de la Administración y de la Paul Sacher Stiftung en diálogo con otras fuentes de tipo hemerográfico y bibliográfico. Para finalizar, debe destacarse el modo diverso en el que los diferentes protagonistas entendían la democracia, según evidencia la correspondencia consultada. Si bien las asociaciones promulgaban la igualdad de oportunidades para los compositores –no así para las compositoras, a tenor de su práctica ausencia en el programa del Festival y, en general, del funcionamiento cotidiano de estos colectivos–, una figura como Cristóbal Halffter manifestó una postura bastante más elitista y, en cierto modo, representativa de la política de encuentros privados con las esferas de poder.

Anexo I. Esbozo del programa del Festival Cincuenta Años de Música Española

Conciertos con orquesta: Julián Bautista (*Sinfonía ricordiana**), ⁴⁹ Robert Gerhard (*Concierto para orquesta**), Rafael Rodríguez Albert (*Sonata del mar y del campo*), Gerardo Gombau (*Grupos tímbricos*), Francisco Llácer Pla (*Migraciones***), Manuel Valls i Gorina (*Movimiento sinfónico*), Joaquín Homs (*Sinfonía breve*), Josep M.^a Mestres Quadreny (*Na Hale el ir Shalem**), Josep Soler (*Transfiguración*), Ramón Barce (*Concierto para piano y orquesta***), Carlos Cruz de Castro (*Capricornio***), Albert Guinovart (*Pasacalle*), José Luis [de] Delás (*Concetti**), Antonio Agúndez (*Poema***), Llorenç Barber (*Ombra***), Lluís Gàsser (*Columbrión***).

Canto y piano: Julio Gómez (*Seis poemas líricos de Juana de Ibarbouru*), Antón García Abril (*Cuadernos Valldemosa*), Jesús García Leoz (*Tríptico*), Ernesto Halffter, Manuel Palau, Joaquín Rodrigo, [Jesús Eguiguren] Echevarría, Gustavo Durán.

Piano: Salvador Bacarisse (*Heraldos*), Antonio José (*Tres danzas burgalesas*), Federico Mompou (*Música callada*), Fernando Remacha (*Tres piezas*), Rodolfo Halffter, José Moreno Gans, Ricardo Olmos.

Cuarteto: Conrado del Campo, [José] Muñoz Molleda, Emilio López, Amando Blanquer.

Solistas de Madrid: Luis de Pablo (*Invitación a la memoria*), Carmelo Alonso Bernaola, Tomás Marco, Miguel Ángel Coria (*Música de septiembre*), Francisco Cano (*El pájaro de cobre*).

Koan: José Ramón Encinar, Amadeu Marín (*Quintetta***), Miguel [Ángel] Roig-Francolí (*Cantos por un mar que sucumbe***), Fernando Palacios (*Viaje arbóreo***), Francisco Guerrero.

Diabolus in Musica: Joan Guinjoan, Román Alís (*Campus stellae*), Gonzalo de Olavide (*Quasi una cadencia**), Agustín Bertomeu (*Vivencias*), Ángel Oliver.

GIC: Carles Santos**, José Manel Berea (*De luz y olvido***), Salvador Pueyo (*Evoluciones*), Llorenç Balsach (*Música vironera*), Leonardo Balada (*Tresis*), Josep María Cercós (*Cronometrías*).

LIM: Claudio Prieto (*Fantasia*), Xavier Montsalvatge (*Sonata Concertante*), Agustín [González] Acilu (*LIM-trío*), Ángel Arteaga (*Contexto II*), Jesús Villa Rojo.

Electrónica: Cristóbal Halffter (*Noche pasiva del sentido*), Andrés Lewin-Richter (*Secuencia per Anna*), Eduardo Polonio, Javier Navarrete (*En un modo mayor*), Enrique Macías (*Longa noite de pedra*), Anna Bofill (*Espai sonor*).

Actum: Juan Hidalgo (*Rrose Sélavy*), Rafael Senosiain (*N*), Jesús Rodríguez Picó (*Autour de la lune*).

Órgano: Xavier Benguerel, Jordi Cervelló (*Improntu fantasia*), Francisco Javier García Cruz (*Boceto para un río***), José Luis Berenguer (*Complejos IX***), Francisco Escudero, Jordi Alcaraz, Manuel Castillo.

49. Aunque no se especifica en el documento conservado en el AGA, cotejando la información con otras fuentes deducimos que el asterisco simple indica primera audición en Madrid y el doble asterisco, estreno absoluto.

Bibliografía

- Aguirre, Jesús. 1988. *Memorias del cumplimiento 4. Crónica de una Dirección General*. Madrid: Alianza Editorial.
- Andrade, Juan. 2016. *El PCE y el PSOE en (la) transición: la evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*. Madrid: Siglo XXI.
- Baby, Sophie. 2018. *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*. Madrid: Akal.
- Chirbes, Rafael. 2006. "De qué memoria hablamos". En *La transición treinta años después*, coordinado por Carme Molinero, 229-246. Barcelona: Ediciones Península.
- Cureses, Marta. 2001. "La Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Vocación histórica". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 8-9: 367-388.
- Ibáñez, Jesús. 1997. *A contracorriente*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Imbert, Gérard. 1990. *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*. Madrid: Akal.
- Jover Zamora, José María, Guadalupe Gómez-Ferrer y Juan Pablo Fusi Aizpúrua. 2001. *España: sociedad, política y civilización. Siglos XIX y XX*. Barcelona: Editorial Debate.
- Mainer, José-Carlos. 1992. "Cultura. IV. 5. Las 'recuperaciones' y otros fastos". En *Historia de España. X. Transición y Democracia (1973-1985)*, dirigido por Manuel Tuñón de Lara, 384-387. Barcelona: Labor.
- Mainer, José-Carlos. 2006. "La cultura de la transición o la transición como cultura". En *La transición treinta años después*, coordinado por Carme Molinero, 153-171. Barcelona: Ediciones Península.
- Medina, Ángel. 2009. "Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008)". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 17: 7-22.
- Medina, Ángel. 2010. "Acotaciones musicales a la transición democrática de España". En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, coordinado por Celsa Alonso et al., 267-282. Madrid: ICCMU.
- Molinero, Carme. 2006. "Treinta años después". En *La transición treinta años después*, coordinado por Carme Molinero, 9-26. Barcelona: Ediciones Península.
- Morán, Gregorio. 1991. *El precio de la transición. Una interpretación diferente y radical del proceso que condujo a España de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Morán, Gregorio. 2014. *El cura y los mandarines. Historia no oficial del Bosque de los Letrados. Cultura y política en España 1962-1996*. Madrid: Akal.

Piñeiro Blanca, Joaquín. 2013. “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”. *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 25: 237-262.

Serrano, Laura. 2001. *La España actual. De la muerte de Franco a la consolidación de la democracia*. Madrid: Editorial Actas.

Silva, Emilio. 2014. “El mito de la transición no va a morir en la cama”. Prólogo a *La transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española* de Juan Carlos Monedero, 13-16. Madrid: Catarata.

Solís, Toya. 2020. “La Orquesta Nacional de España en la transición democrática (1975-82): el cambio en las políticas musicales oficiales”. *Anuario Musical* 75: 139-162.

Ysàs, Pere. 2006. “La crisis de la dictadura franquista”. En *La transición treinta años después*, coordinado por Carme Molinero, 27-58. Barcelona: Ediciones Península.

Artículos de prensa y revistas

Alonso de los Ríos, César. 1977. “Jesús Aguirre: un test político. Música, pero no celestial”. *Triunfo* 32 (767), 8 de octubre, 33.

Barce, Ramón. 1978. “Sabotaje a un festival democrático”. *La Calle* 11, 6-12 de junio, 48.

Barce, Ramón. 1978. “Sobre el festival fantasmagórico y algunas cosas más”. *Ritmo* 49 (486), noviembre, 5-6.

“El ciclo de conciertos de la Dirección General de Música”. 1978. *Boletín de la ACSE* 4, julio-octubre, 6-7.

Fernández-Cid, Antonio. 1978. “Importantes proyectos de la Dirección General de Música”. *ABC*, 27 de abril, 52.

Fernández-Cid, Antonio. 1978. “Compás de espera: el director general tiene la batuta”. *ABC*, 27 de diciembre, 74-75.

“Gente. Jesús Aguirre”. *El País*, 25 de enero de 1978. Acceso: 11 de noviembre de 2020. https://elpais.com/diario/1978/01/25/sociedad/254530815_850215.html.

“Informe sobre el Festival”. 1978. *Boletín de la ACSE* 3, mayo-junio, 1-4.

“La fantasmagoría del festival de 50 años”. 1978. *Ritmo* 48 (482), junio, 5.

“La sociedad no apoya a la música, según Jesús Aguirre”. *El País*, 1 de septiembre de 1981. Acceso: 11 de noviembre de 2020. https://elpais.com/diario/1981/09/01/cultura/368143213_850215.html.

Pérez de Arteaga, José Luis. 1981. “Una entrevista con Cristóbal Halffter”. *Ritmo* 51 (508), enero-febrero, 15-22.

Documentos de archivo

Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.798, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación. Música contemporánea. Festival de Música del Siglo XX. Teatro Real, "Carta de Cristóbal Halffter (presidente de la Sección Española de la SIMC) a Jesús Aguirre, 14 de abril de 1978".

AGA (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 73.472, TOP. 23/40.409-40.502, Carpeta 40: Rueda de prensa del director general, "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 (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.796, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación, "Asociación Compositores Catalanes".

AGA (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.798, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación. Música contemporánea. Festival de Música del Siglo XX. Teatro Real, "Aproximación al programa para el proyecto del Festival de 50 años de Música Española".

AGA (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.798, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación. Música contemporánea. Festival de Música del Siglo XX. Teatro Real, "Carta de Jesús Aguirre a Ramón Barce, Cristóbal Halffter, Josep María Mestres Quadreny, Llorenç Barber y Carmelo Bernaola, 11 de mayo de 1978".

AGA (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.798, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación. Música contemporánea. Festival de Música del Siglo XX. Teatro Real, "Carta de Ramón Barce (ACSE) a Jesús Aguirre, 28 de mayo de 1978".

AGA (Alcalá de Henares), (03)52.15. Caja 87.798, TOP. 83/47.109-47.208, Carpeta: Creación y conservación. Música contemporánea. Festival de Música del Siglo XX. Teatro Real, "Carta de Josep María Mestres Quadreny (ACC) a Jesús Aguirre, 8 de junio de 1978".

Fundación Juan March (Madrid), Biblioteca de Música Española Contemporánea, FJM-M-Cic, Pérez de Arteaga, José Luis. "Notas al Programa del I Ciclo de Música Española del Siglo XX en colaboración con la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura, 17 de enero de 1979".

Paul Sacher Stiftung (Basilea), Sammlung Cristóbal Halffter-Korrespondenz, Carpeta: Ramón Barce y Elena Martín. "Carta (copia manuscrita y mecanografiada) de Cristóbal Halffter a Ramón Barce, Villafranca, 12 de julio de 1978".

PSS (Basilea), Sammlung Cristóbal Halffter-Korrespondenz, Carpeta: Ramón Barce y Elena Martín, "Carta mecanografiada de Ramón Barce a Cristóbal Halffter, Viena, 6 de agosto de 1978".

PSS (Basilea), Sammlung Cristóbal Halffter-Korrespondenz, Carpeta: Jesús Aguirre Duque de Alba. "Carta manuscrita de Cristóbal Halffter a Jesús Aguirre, sin fechar".

R