

Música

Autónoma

UAM

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE MADRID

**Creación, historia y repercusión del Ciclo de Grandes  
Autores e Intérpretes de la Música de la Universidad  
Autónoma de Madrid (1973-1983)**

SUSANA CASTRO FERNÁNDEZ

Durante el curso académico 2013-2014 realicé mi Trabajo de Fin de Grado en Historia y Ciencias de la Música en la Universidad Autónoma de Madrid, *Creación, historia y repercusión del Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid (1973-1983)*, dirigido por la Dra. Begoña Lolo<sup>1</sup>.

Este trabajo aborda el estudio de la creación del Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Universidad Autónoma de Madrid y el análisis de sus actividades y programación durante las temporadas 1973-1983, su primera década de existencia. A través de la revisión de las iniciativas musicales públicas y privadas del momento, se ha realizado una panorámica de la agenda musical de la transición para conocer el contexto histórico-social del Ciclo y entender el porqué de su fundación y la repercusión que tuvieron sus actividades en la vida musical madrileña.

Tras una profunda revisión de las investigaciones y artículos existentes sobre la gestión musical en España durante el Franquismo y la transición democrática, observamos que hay escasa información acerca de los gustos musicales de la sociedad que nacía al hilo del cambio político y de las actividades a las que acudían de forma mayoritaria. Al encontrarnos dentro del marco de la Universidad Autónoma de Madrid, resulta coherente plantearnos el estudio del papel que ha jugado la música en la vida de esta institución, destacando el Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música.

## EL CICLO DE GRANDES AUTORES E INTÉRPRETES DE LA MÚSICA

El 22 de octubre de 1973 arrancaba en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid el Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música. A través un sencillo comunicado enviado desde el Servicio de Música a la comunidad universitaria, se anunciaba la presentación del compositor y director de orquesta polaco Krzysztof Penderecki. Sin embargo, a pesar de esta tímida llamada, fueron numerosos los asistentes al evento, presagiando el éxito que alcanzaría la actividad en sus diez primeros años de vida.

La apuesta más relevante del Ciclo fue programar pensando en los alumnos y en la juventud, ya que la práctica totalidad de la programación madrileña estaba destinada a un público maduro y consolidado, tanto por los precios de las entradas como por el repertorio programado. La vocación con la que nació el Ciclo, con la organización de coloquios con ilustraciones musicales, recitales de pequeño formato, audiciones conjuntas, etcétera, dejaban huella en los universitarios y fueron sus primeras incursiones en la música “seria”.

La investigación realizada partía de la idea de que los conciertos y sesiones musicales programadas en la primera década de existencia del Ciclo venían a “llenar” un espacio vacío dentro de la amplísima oferta musical que existía en la capital en ese momento y, después de ver la repercusión en prensa de los eventos organizados dentro y

---

<sup>1</sup> Dicho trabajo puede consultarse en Biblos-e Archivo, el repositorio institucional de la UAM: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/663546>

fuera de la Universidad —que no podemos detallar en este documento dadas sus reducidas dimensiones—, así como los grandes éxitos de público cosechados a lo largo de estas primeras temporadas, es obvio que estábamos en lo cierto.

Para poder realizar una panorámica completa del Ciclo en estos años, a continuación presentamos una serie de aspectos descriptivos que ayudarán a entender su importancia y darán cuenta de la trascendencia de sus actividades.

### LAS CIFRAS DEL CICLO

Lo primero en lo que tenemos que reparar es en la gran cantidad de conciertos que se programaron en estas diez primeras temporadas, creando así un ciclo musical estable. Según la documentación existente, fueron 107 los recitales ofrecidos por el Ciclo en estos años, según el siguiente reparto:

TEMPORADA	CONCIERTOS	TEMPORADA	CONCIERTOS
1973-74	7	1978-79	9
1974-75	6	1979-80	3
1975-76	22	1980-81	14
1976-77	9	1981-82	14
1977-78	7	1982-83	16

**Figura 1. Número de conciertos ofrecidos entre 1973 y 1983.**

A la vista de estos datos, destaca cómo el Ciclo se va consolidando con la realización de un mayor número de conciertos que, además, supera con creces la actividad regular de otras entidades, que contaban con una media de seis a ocho recitales por temporada. Además, la programación de series temáticas consiguió dotar de uniformidad a la programación y llamar la atención de los alumnos sobre algunos temas determinados, como “Ciclo de Música Barroca”, “La Orquesta de Cámara en la Europa de nuestro tiempo”, “Historia de los instrumentos y su función en la obra de los grandes maestros, estilos y épocas de la música” o “Ciclo de Música de Cámara”.

### EL FORMATO

En cuanto al formato, el Ciclo comenzó siendo prácticamente solista, con coloquios y charlas con ilustraciones musicales, demostrando su carácter didáctico y afán de cercanía a los estudiantes, pero también la ausencia de apoyo económico externo, ya que no se ha documentado la existencia de ningún patrocinador privado. Aunque la mitad de la programación fue en formato de cámara, también hubo un acercamiento a las formaciones sinfónicas, que fueron presentadas en el Teatro Real y de las que se han contabilizado seis conciertos.

Este intento de salir del recinto universitario supuso un gran esfuerzo organizativo y económico, ya que incluyó recitales que presentaban por primera vez algunas formaciones en España, pero también pudo suponer un alejamiento del espíritu

inicial con el que nació el Ciclo, pensado por y para los estudiantes. No obstante, este cambio de registro puede interpretarse como un estímulo para la afición musical, pasando de tener esa pretensión más formativa, a abrir las miras de los estudiantes, haciéndoles disfrutar de la música en su hábitat más habitual, simplemente por el mero placer de su disfrute, más allá de la rigidez del sistema educativo, en el que los alumnos podían sentirse más forzados a concurrir a este tipo de eventos.

Esa salida del Campus supuso para el Ciclo su entrada definitiva en la primera plana de la agenda musical, ya que al lograr programar formaciones e intérpretes de gran trascendencia internacional en el Teatro Real, consiguió que a partir de su VIII temporada la práctica totalidad de los conciertos tuviesen su crítica en prensa, además de anuncios destacados en los días anteriores, lo que amplió el público al que iba destinado los conciertos, sin afectar a los precios y a las facilidades de compra de entradas por parte de los estudiantes.

### **INTÉRPRETES Y PROGRAMACIÓN**

Es importante advertir que gran parte de los conciertos programados contó con personalidades e intérpretes que en ese momento pasaban por Madrid para ofrecer conciertos en otras entidades o conjuntos, como por ejemplo en la temporada 1973-74, en que de los siete conciertos-coloquios ofrecidos, al menos tres de ellos tuvieron músicos extranjeros que se encontraban en España para ofrecer recitales junto a la Orquesta Nacional de España, lo que facilitó a la dirección del Ciclo su programación.

En el caso de que estuviésemos hablando de una entidad privada sería muy sorprendente que se programasen los mismos intérpretes que en las orquestas públicas presentes en Madrid, pero al encontrarnos ante una iniciativa desarrollada por la universidad pública, podemos entender que esta reiteración en el uso de los intérpretes, aprovechando sus giras madrileñas, era una forma de acercar la música a los universitarios, ya que el precio que tenían unas y otras actividades difería notablemente, es decir, se programaba con distintas intenciones y dedicado a un público muy diferente.

A la vista de estas particularidades, que evidentemente marcaron la programación del Ciclo, cabe destacar que los intérpretes europeos inundaron el repertorio, mientras que la presencia de intérpretes españoles fue escasa, sobre todo a la vista del tipo de programa que se produce mayoritariamente en el Ciclo a día de hoy. Los intérpretes asiáticos y americanos fueron también reducidos, aunque destaca especialmente la recurrente programación de música brasileña, fundamentalmente de Heitor Villa-Lobos, cuyas obras aparecen hasta en cinco ocasiones en el Ciclo.

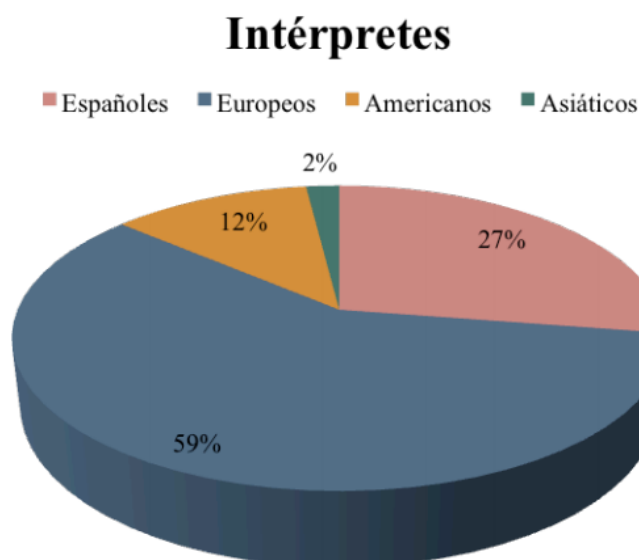


Figura 2. Proporción de intérpretes según su procedencia.

## REPERTORIO

Por un lado, encontramos muy diversas piezas de compositores españoles, pues de los ciento veintiún autores presentes en el Ciclo en estos años, veintiocho eran de origen español, incluyendo desde recitales completos de las obras de Antonio de Cabezón, hasta obras más contemporáneas, como los *Cinco cantos de Sefarad* de Franciso Calés Otero. Por otro, advertimos la existencia de una gran cantidad de obras pertenecientes al Clasicismo vienés, destacando la recurrente programación de Mozart, seguido en número de obras interpretadas por sus contemporáneos Haydn y Beethoven.

Además, el Ciclo trataba de tener en cuenta la opinión de los asistentes a los recitales a través de la realización de encuestas, poniendo sus actividades al servicio de la juventud, y no al revés. El resultado de estas encuestas dio como favorito al repertorio Barroco, algo fácil de suponer si tenemos en cuenta que era el periodo musical más programado en la época y, por tanto, el más reconocible. Así, independientemente de las series temáticas, este fue el repertorio que más presencia tuvo en el Ciclo, mientras que la música romántica apareció muy escasamente en escena. Por su parte, el repertorio medieval y renacentista también tuvo escasa presencia, pero elevarlo a la categoría de ciclo —con el monográfico de Antonio de Cabezón— sí supuso una apuesta arriesgada en su momento, ya que no era música que se programase de forma habitual.

En cuanto a la música contemporánea, aunque aparece en los programas en mayor proporción que los estilos anteriores, también tuvo una presencia muy limitada, y tan solo encontramos dos estrenos: *Elegía para Gisela*, de José Peris, en el concierto ofrecido por Narciso Yepes en el Teatro Real en mayo de 1979, y el *Concierto para flauta y sexteto de cuerdas en tres movimientos* de Cristóbal Halffter, encargo de Patrimonio Nacional, interpretado por el Cuarteto Hispánico Numen en el Palacio Real en abril de 1983.

### Compositores

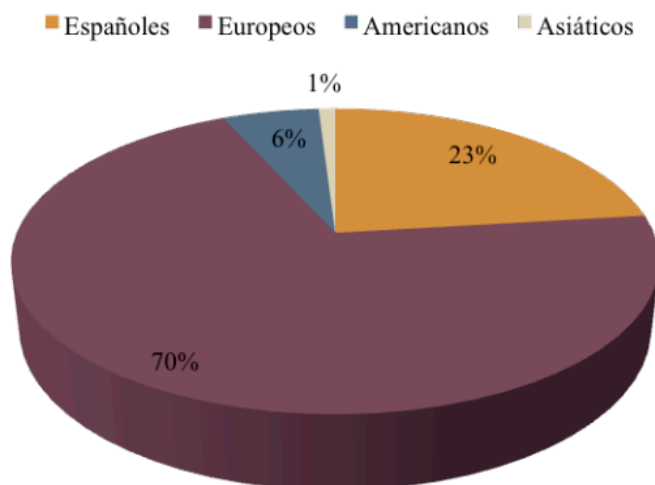


Figura 3. Reparto de obras según la procedencia de los compositores.

### EL EMPLAZAMIENTO

A partir de la temporada 1978-79 el Real pasó a ser el emplazamiento habitual de los conciertos, reservando las facultades para aquellos eventos de pequeño formato o para las series temáticas menos atractivas.

### Emplazamiento

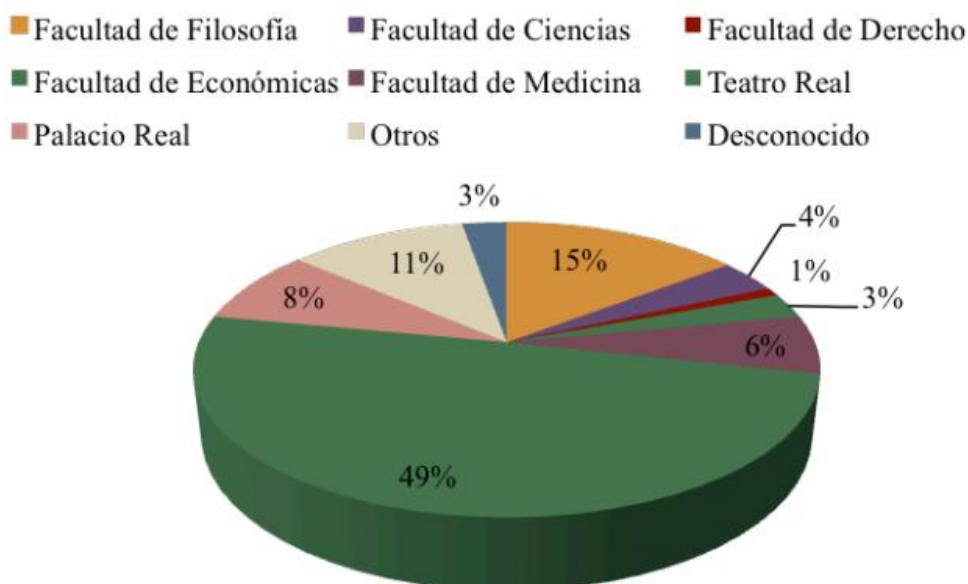


Figura 4. Emplazamientos de los conciertos y coloquios.

A la vista del gráfico anterior, es destacable que el Salón de Columnas del Palacio Real se convirtiese en un auditorio habitual a partir de la IX temporada, al ser el

emplazamiento principal del Ciclo de Música de Cámara organizado de forma conjunta con Patrimonio Nacional. Aunque involucrar a la Dirección General de Música y Teatro y a la Casa Real fue un gran logro, no podemos perder de vista que, precisamente, esa mayor difusión pudo desligar al Ciclo de su primigenio carácter didáctico, en detrimento de la programación de actividades más acordes con aquellas en las que los estudiantes podían conocer a los intérpretes y compositores contemporáneos más destacados en primera persona, como sucediera en las tres primeras temporadas.

No parece que hubiera un intento por conjugar este primer enfoque pedagógico con la salida del Campus, ya que, a pesar del éxito de los coloquios programados en la primera y segunda temporadas, no hay documentación que acredite la realización de más sesiones de este tipo. Entendemos que el cambio de emplazamiento, que trasladó el Ciclo de forma casi total al Teatro Real, imposibilitó la celebración de estos encuentros, pero echamos en falta la continuidad de esa línea de programación. De forma progresiva se fueron abandonando los salones de actos de las diferentes facultades de la Universidad para ir ocupando cada vez de forma más habitual el escenario del Real.

#### COLABORACIONES CON OTRAS ENTIDADES

En lo que se refiere a las colaboraciones con entidades ajenas a la Universidad, podemos hablar de una evolución a lo largo de esta primera década. En los inicios, los conciertos celebrados en la Universidad no contaban con colaboradores externos, aunque tampoco eran necesarios al celebrarse todas las sesiones en las dependencias del Campus, aprovechando la mayoría de las veces la presencia de los invitados en España por alguna otra razón; sin embargo, poder acceder al Teatro Real supuso la mediación de la Dirección de Música y Teatro, y utilizar el Palacio Real hizo necesaria la colaboración de Patrimonio Nacional.

Asimismo, algunos intérpretes fueron invitados al Ciclo gracias a la intercesión de ciertas embajadas, como la de Brasil o la de Yugoslavia, entre otras. En cuanto al patrocinio, en estos diez años de actividad concertística, no se ha encontrado ni una sola referencia a que entidades externas a la Universidad aportasen dinero para la buena marcha de la actividad, entendiéndose así que toda la dotación económica con que contaba la organización tenía que venir de parte de la propia Autónoma, lo que claramente supondría un impedimento a la hora de traer intérpretes en exclusiva.

Esta ausencia de patrocinadores tuvo un impacto directo en la programación del Ciclo, por un lado porque provocó que prácticamente la mitad de los conciertos tuvieran formato de cámara, el más asequible económicamente; y, por otro, porque la recurrencia de ese formato trajo como consecuencia la programación de un determinado tipo de repertorio, adaptado a las características musicales de los invitados. Es lógico entonces que Barroco y Clasicismo copasen la mayor parte de los programas.

## EL CRECIMIENTO DEL CICLO

Además de todos los datos anteriores, el análisis de los programas de mano nos ha permitido corroborar la evolución positiva del Ciclo, ya que al principio el anuncio de los conciertos se realizaba tan solo a través de pequeñas notas distribuidas para animar a los estudiantes a acudir a los eventos, sin entregar programa en el concierto, pero a partir de la VII temporada, se elaboran programas de mano completos, con referencias de todas las obras interpretadas, una pequeña biografía de los conjuntos y orquestas, además de la de los solistas y directores, firmados por el director del Ciclo o por algún invitado. A su vez, los carteles publicitarios se hicieron cada vez más imprescindibles, sobre todo para el anuncio de las series temáticas y los conciertos extraordinarios, aumentando la difusión de las actividades y, en consecuencia, el público asistente.

De igual modo, aspectos como el aumento de la popularidad de los concertistas, la mejora sustancial en la elaboración de los programas y la cartelería, así como una mayor estabilidad en la organización de conciertos en cada temporada, denotan que la actividad fue cobrando fuerza a lo largo de estas primeras décadas, logrando que su X temporada fuese del mismo nivel musical y organizativo que el de cualquier actividad privada de la época. Este asentamiento en la programación de actividades, aderezadas con la realización de charlas y conferencias con musicólogos, músicos e historiadores de gran relevancia nacional e internacional, confirieron al Ciclo un carácter serio, que trascendía la mera actividad universitaria, dejando de ser conocido como una iniciativa universitaria, para ser reconocida como una actividad de primera fila en la agenda musical.

## CONCLUSIONES

Al iniciar esta investigación nos percatábamos de la escasez de estudios acerca de los gustos musicales de los aficionados madrileños en nuestra época de estudio, pero con la historia de los diez primeros años de este Ciclo hemos podido ver qué tipo de repertorio funcionaba en el momento, que no difiere mucho del que se programa hoy en día. Además, también hemos podido descubrir que las demandas del entorno musical en los años 70 eran las mismas que en la actualidad, fundamentalmente en lo referido a la centralización de la actividad musical, así como al acceso a la música de los jóvenes.

El Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música viene celebrándose de manera ininterrumpida desde 1973, siendo la actual la XLIII temporada, lo que nos habla de la consolidación de la actividad a lo largo de los años en la programación del Teatro Real y, desde su apertura en 1988, en el Auditorio Nacional.

Revisar la historia completa de este Ciclo sería una muy buena forma de ver cómo una actividad que comenzó siendo modesta, dentro del Campus y dirigida únicamente a los estudiantes, se ha acabado convirtiendo en un Ciclo consolidado, con abonados tanto fuera como dentro de la Universidad, sin perder de vista el componente didáctico y pedagógico, gracias a los precios especiales para estudiantes y a la



recuperación de la programación de actividades paralelas al Ciclo que se ha venido realizando en los últimos años.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Andrés: “La cultura en Madrid”. En: *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, nº 153 (1985), pp. 3-12.
- APONTE CARRASCO, Antonio - PALMA, María del Carmen: “La iniciativa privada en la música”. En: *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, nº 200 (1990), pp. 3-10.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio: *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, 1973.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis - PÉREZ DE ARTEAGA, José Luis: “Música clásica”. En: *La cultura española durante el Franquismo*. Norberto Alcover (coord.). Madrid: Mensajero, 1977, pp. 295-333.
- MAINER, José-Carlos: “La cultura de la transición o la transición como cultura”. En: *La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*. Carme Molinero Ruiz (coord.). Barcelona: Península, 2006, pp. 153-172.
- MARCO, Tomás: *Historia cultural de la música*. Madrid: Autor, 2008.
- MEDINA, Ángel: “Acotaciones musicales a la transición democrática de España”. En: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Celsa Alonso (dir.). Madrid: Universidad Complutense, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010, pp. 267-282.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín: “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”. En: *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, nº 25 (2013), pp. 237-262.
- ROMANÍ, Juan Manuel: “La música de cámara, hoy en España (I)”. En: *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, nº 217 (1992), pp. 3-10.
- : “La música de cámara, hoy en España (II)”. En: *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, nº 218 (1992), pp. 3-12.
- SÁNCHEZ SISCART, Monserrat: *Guía histórica de la Música en Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2002.
- VIÑES MILLET, Cristina: “El papel de la cultura en la transición española”. En: *Andalucía y España. Identidad y conflicto en la historia contemporánea: actas del congreso celebrado en Málaga, 22-25 de febrero de 2005*. Fernando Arcas Cubero y Cristóbal García Montoro (edit.). Málaga: Fundación Unicaja, 2008, pp. 303-318.

**HEMEROGRAFÍA**

*ABC (Madrid)*

*ABC (Sevilla)*

*Blanco y Negro*

*CRISIS*

*El País*

*La Vanguardia*

*Ritmo*