

MECENAZGO DEL ARTE SONORO EN ESPAÑA A TRAVÉS DE FUNDACIONES CULTURALES

SOUND ART PATRONAGE IN SPAIN THROUGH CULTURAL FOUNDATIONS

MARTA CURESES

Universidad de Oviedo. España

cureses@uniovi.es

Resumen: La proyección del arte sonoro en España comenzó a ser una realidad desde los años sesenta del siglo pasado. El patrocinio de algunas fundaciones e instituciones resultó definitivo para su difusión. Los institutos culturales han jugado un papel fundamental en esta tarea, contribuyendo a un importante avance de la creación sonora contemporánea. Al trabajo desarrollado por el Instituto Francés, Instituto Alemán e Instituto Italiano, se suma el patrocinio de la Fundación Juan March, primera institución en España que dispuso de una biblioteca específica dedicada a la música del siglo XX. También la primera en apostar económicamente a favor de estas manifestaciones artísticas, dando soporte a la investigación tanto en el ámbito científico como en las bellas artes.

Palabras clave: Mecenazgo, investigación, arte sonoro, patrimonio, gestión cultural.

Abstract: Sound Art's support and projection in Spain began to be real from the sixties in twentieth century. The sponsorship coming from some foundations and institutions was finally principal for its diffusion. Cultural institutes played a key role to this work, contributing to an important progress in the task of spreading contemporary sound creation. The work developed by Instituto Francés, Instituto Alemán e Instituto Italiano increases with patronage provided by Fundación Juan March, promoting humanistic and scientific culture in Spain. This institution was the first in our country to have a specific library dedicated to twentieth-century music. The Fundación Juan March was also the first to bet economically for the benefit of these artistic manifestations.

Keywords: Patronage, research, sound art heritage, cultural management.

MECENAZGO DEL ARTE SONORO EN ESPAÑA A TRAVÉS DE FUNDACIONES E INSTITUTOS CULTURALES

Las nuevas tendencias compositivas que irrumpen en el panorama español de los años sesenta hacen frente a una incompreensión institucional que, en términos generales, esquiva las peticiones de ayuda en forma de programación, difusión, edición o grabación, entre otras.

El modelo de patrocinio y mecenazgo propiciado por fundaciones e instituciones de países europeos como Francia, Italia y Alemania, sirve de estímulo, si bien se establece una diferencia fundamental entre el patrocinio de una obra musical y otra obra de cualquiera de las artes plásticas.

Esta distinción reviste características muy específicas cuando se trata de una obra musical contemporánea, como ha explicado perfectamente M. Chimènes a propósito de la situación en Francia desde los años 1930:

“Or il convient de souligner une différence fondamentale entre la musique et les arts plastiques. L’oeuvre plastique est pourvue d’une valeur marchande et son acquisition constitue en même temps un placement, que la démarche soit ou non intentionnelle. L’intérêt parfois spéculatif vient donc se greffer voire se substituer au simple amour pour l’art. En ce qui concerne la musique, la générosité des élites sociales ne répond pas a un souci de capitalisation. Les motivations sont sans doute d’une autre nature. Le mécène s’enorgueillit de ses choix esthétiques et cherche, consciemment ou non, à s’approprier la gloire du musicien qu’il commandite. Avide d’emprunter à l’artiste un moyen de passer à la postérité, il attribue de l’importance à la mémoire et entend partager, voire même hériter du succès futur de ses protégés. Le désintérêt de l’État explique peut-être partiellement l’engagement de quelques amateurs et mélomanes fortunés en faveur de la création musicale”¹.

La proyección del arte sonoro en España comienza a ser una realidad a partir de los años sesenta del siglo pasado². El patrocinio de algunas fundaciones e instituciones resultó definitivo para su difusión. Los institutos culturales jugaron un papel fundamental en esta tarea, contribuyendo a un avance significativo en la difusión de la creación sonora contemporánea. Al trabajo desarrollado por el Instituto Francés, el Instituto Alemán y el Instituto Italiano, se sumará en 1955 la iniciativa de la Fundación Juan March, que, expresamente interesada en promover y patrocinar la creación sonora de vanguardia, ha mantenido su actividad desde entonces hasta la fecha presente de manera ininterrumpida, como lo demuestra la reciente exposición dedicada al arte sonoro³. Esta institución fue la primera en España en contar con una biblioteca específica dedicada a la música del siglo XX. También la primera que apostó económicamente, desde su creación, a favor de estas manifestaciones artísticas, dando soporte a

¹ CHIMÈNES, Myriam: *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. Paris, 2004, pp. 619-620.

² Para una revisión del concepto de arte sonoro, véase VV.AA.: *Muse. Historia y presencia del arte sonoro en España*. Madrid, 2015.

³ *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España 1961-2016*. Fundación Juan March, Madrid, 14 de octubre 2016 al 15 de enero 2017. Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, 16 de junio al 18 de septiembre 2016. Museo Fundación Juan March, Palma de Mallorca 10 de febrero al 21 de mayo 2016.

la investigación a través de pensionados tanto en el ámbito científico como en las bellas artes, asistencias benéficas y culturales orientadas a la creación y consolidación del patrimonio sonoro español actual.

El arte sonoro buscaba sus propios espacios en el entorno de estas instituciones culturales, con frecuencia al margen de las políticas de programación financiadas por el Estado, como sucedía en la mayoría de países europeos. Los cambios experimentados por la sociedad española a finales de los años 1970 contribuyeron a expandir la democratización de los criterios de programación, de manera que el público alternativo pasa a ser o representar a la élite cultural, igual que había sucedido en el contexto de las artes plásticas⁴. Al mismo tiempo, los institutos culturales -muy especialmente el Instituto Francés en sus sedes de Madrid y Barcelona- contribuían a contrarrestar lo que se percibía como una marginación política y artística⁵, incluyendo entre sus actividades las manifestaciones que en principio no encajaban en las estructuras institucionales dominantes, por lo general tradicionales en sus programaciones.

El Instituto Francés de Madrid, con sede en la Calle del Marqués de la Ensenada nº12, abrió sus puertas el 9 de octubre de 1910. El proyecto era fruto del acuerdo entre los rectores académicos de Toulouse y Burdeos, acuerdo firmado en esta última ciudad en el mes de julio de 1909. Ya en 1848, Ferdinand de Lesseps, Ministro Plenipotenciario en Madrid, había creado la Société Française de Bienfaisance, d'Aide Mutuelle et d'Enseignement (SFB)⁶, con sede en el actual edificio del Instituto Francés. El edificio colindante reagrupaba la Escuela de Altos Estudios Hispánicos (EHEH, Université de Bordeaux) y la Unión de Estudiantes Franceses y Españoles (Université Toulouse - Le Mirail)⁷.

Con motivo de la conmemoración de los cien años del Instituto, su director, Serge Fohr, y el embajador de Francia en España, Bruno Delaye, presentaron un libro-catálogo con documentos gráficos e históricos y una completa cronología de los hechos más relevantes. En esta publicación se constata la doble vertiente, educadora e investigadora, con la que nacía el

⁴ GRANT, Kester: "Rhetorical Questions: The Alternative Arts Sector and the Imaginary Public", en *Art, Activism, and Oppositionality. Essays from Afterimage*. Durham and London 1998, pp. 103-135.

⁵ Véase como referencia en el ámbito internacional el estudio de Renny Pritikin dedica a este tema, desde el New Langton Arts de San Francisco: "Some Thoughts. Artists' Organizations Contrasted to Other Arts Organizations", en *Afterimage* 14, 9-17, octubre 1986.

⁶ La SFB adquirió en el mes de abril de 1905 el terreno de la calle Marqués de la Ensenada donde hoy se encuentra el nº 12 de esta calle madrileña, y sobre este solar diseñaron el actual edificio los arquitectos André Galeron y Daniel Zavala. En 1919 se instaló allí el Liceo francés, cuya actividad creciente llevó a la SFB a comprar, por cuenta del estado francés, un edificio en el nº 8 de la misma calle, que fue sede del Liceo hasta 1969. La constitución de la EHEH está recogida en MÉRIMÉE, Henri: "L'Union des Étudiants français et espagnols en Espagne", en *Bulletin Hispanique*, tome 12, nº 3. París 1910, pp. 335-337.

⁷ Para una historia completa, véase DELAUNAY, Jean-Marc: *Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au coeur des relations franco-espagnoles du XXe siècle (1898-1979)*. Madrid, 1994.

Instituto, y así lo refiere Georges Farnie, presidente de la antigua SFB, hoy Association Entraide Française:

“*El propósito no era otro que propiciar el acercamiento franco-español, la Escuela de Altos Estudios Hispánicos (fundada por la universidad de Burdeos y cuya misión estaba orientada hacia la investigación), y la Unión de Estudiantes Franceses y Españoles (fundada por la universidad de Toulouse y orientada hacia la enseñanza)*”⁸.

Con esta voluntad de acercamiento se comenzaron a programar actividades ignoradas por la política cultural española de los años sesenta y setenta, convirtiendo el centro en lugar de referencia:

“*El Instituto Francés fue trinchera cultural en los años del general Franco. Franquear su puerta era en suma ser partícipe del viejo sueño de “La république des Lettres”. Bastaba inscribirse en la biblioteca para tener al alcance revistas francesas que no se vendían en los quioscos. Alguien hacía la vista gorda*”.

Haciendo un breve repaso a las actividades específicamente musicales organizadas desde el instituto encontramos que, ya en 1950 el compositor André Jolivet ofrecía la conferencia titulada “Le Groupe Jeune France et son influence sur la musique contemporaine”, con interpretación de obras del propio Jolivet y Olivier Messiaen, y en enero 1954 se organizaban las primeras audiciones semanales de música grabada en vinilo; ese año la biblioteca contaba ya con 24.000 volúmenes.

El apoyo a las manifestaciones musicales de signo vanguardista se constatan desde los primeros años sesenta: el 6 de mayo del 63 tiene lugar la conferencia de Abraham Moles, ingeniero acústico y autor de *Musiques expérimentales* (1961) y *Communications et langages* (1963); el 22 de abril de 1964, conferencia del compositor Jean-Étienne Marie, miembro del Groupe de Recherche de la RTF (Radiodiffusion-Télévision Française), “Musique concrète, musique électronique, musique expérimentale”, con proyección de partituras y audición de obras. Bien es cierto que este tipo de actividades innovadoras se combinan con otros conciertos más propios de efemérides, como el dedicado a Jean-Philippe Rameau el 17 de diciembre de 1964, con ocasión del segundo centenario de su fallecimiento (Fig. 1).

El 22 de marzo de 1966 pronuncia una conferencia Luis de Pablo, seguida de la presentación del Grup Spectra de Bélgica. El 14 de junio de 1968, con ocasión del festival de música francesa del siglo XX iniciado en el mes de febrero, el Instituto ofrece su salón de actos para la celebración del premio de interpretación de música contemporánea convocado por Juventudes Musicales (JJMM), con una conferencia de Gerardo Gombau sobre “El serialismo francés”. El 17 de diciembre de 1968, conferencia de Claude Rostand, crítico musical de *Le Figaro*, sobre *Déserts* de Varèse, *Iniciativas* de Luis de Pablo y *Erwartung* de Schoenberg. Los

⁸ FARNIE, Georges: “Des origines aux années 1920”, en *Institut Français de Madrid. Livre Centenaire*. Madrid, 2010, p. 15.

⁹ GRIMAU, Carmen: “Calle del Marqués de la Ensenada nº 12”, en *Libertad Digital*, 14 de julio de 2010. (Consultado 15-05-2017).

pianistas Claude Hellfer y Carlos Santos interpretan el 7 de marzo de 1970 obras de Luciano Berio, Pierre Boulez, Iannis Xenakis y Steve Reich. En el contexto de *Cinquante ans de musique française*, el Grupo Koan, creado en 1968, interpretaba el 21 de enero de 1971 obras de Erik Satie, un autor prácticamente ignorado en las programaciones de teatros y auditorios nacionales. El 7 de febrero de 1971, la conferencia ofrecida por el pianista Claude Hellfer sobre “Musique et hasard” el 7 de febrero de 1971 continuó con un recital de obras de los compositores franceses Olivier Messiaen, André Jolivet y Pierre Boulez. El 3 de junio se clausuraba el ciclo *Cinquante ans de musique française* con un recital de obras de Olivier Messiaen y Darius Milhaud. El 1 de marzo de 1973 tenía lugar un concierto de música electrónica a cargo de Jean-Étienne Marie seguido de la organización de una mesa redonda en la que participaba Cristóbal Halffter para debatir sobre el tema “Determinismo e indeterminismo en música”. Todo ello en un clima de inestabilidad política de la que no escapa el Instituto Francés: el 11 de julio de 1977 explota una bomba en el interior de sus dependencias¹⁰ (cuatro heridos entre el personal del instituto). Al día siguiente la policía desactiva una segunda bomba en el interior del Instituto. El atentado es reivindicado por el GRAPO (Grupo Revolucionario Antifascista Primero de Octubre).

En cuanto al Instituto Francés de Barcelona, cuya primera sede estaba en Carrer Moia n° 5, fue fundado en 1919, interrumpiéndose su actividad durante la guerra civil. El nombramiento de Pierre Deffontaines como director del centro en 1939 -cargo en el que permanece hasta 1964- tiene una indudable trascendencia, pues coincide con la etapa de mayor esplendor en la difusión de la creación sonora contemporánea internacional. En 1945 la actividad en el Instituto se había intensificado con la creación de una importante biblioteca y varios ciclos dedicados a las diferentes artes, entre ellos el ciclo Maillol y el ciclo Lumière, destinados a la difusión de la cultura francesa a través de la literatura y el cine. El Círculo Manuel de Falla (1947) encuentra en el Instituto Francés de Barcelona un espacio idóneo para sus conciertos y reuniones. Con la creación del Club 49, las actividades musicales de signo vanguardista se multiplican, consolidándose en 1960 con la fundación de Música Oberta¹¹.

El carácter abiertamente innovador de los institutos culturales con sede en España durante los años 1970, llevó en algunas ocasiones al desencuentro entre los representantes al frente de estas instituciones y los gobiernos de sus respectivos países, como sucedió con el

¹⁰ El atentado fue reivindicado por el GRAPO (Grupo Revolucionario Antifascista Primero de Octubre), con el resultado de cuatro heridos entre el personal del centro. Al día siguiente, la policía nacional desactivaba una segunda bomba en el interior del Instituto Francés.

¹¹ CURESES, Marta: “The Institutionalization of the Avant-Garde in Catalonia as of 1939”, en *Music and Francoism*. Turnhout, 2013.

director del Instituto Alemán de Madrid Eckart Plinke, cesado de su puesto en 1977 y destinado nada menos que a Estambul, como señalaba Fernando Savater:

“No debía ser Plinke personaje demasiado simpático a los elementos conservadores que organizan desde Bonn la política exterior alemana. Por lo que sé, tenía cierto aura de personaje conflictivo y radical, cuya política al frente del Instituto había sido demasiado ‘escandalosa’. Y ciertamente mucho de escándalo hubo en la gestión de Plinke: el escándalo de un centro oficial extranjero, abierto en el Madrid de hace seis o siete años a ciclos de conferencias sobre la Escuela de Frankfurt o sobre Nietzsche, abierto a ejercicios de poesía concreta, de arte de vanguardia o de cine experimental, abierto a los profesores españoles expulsados de la Universidad”¹².

El Instituto Alemán de Madrid, que acogió y patrocinó numerosos estrenos de obras financiando la interpretación de grupos como Koan o LIM; lo mismo podría decirse de su sede en Barcelona, dirigida en aquellos años por Hans-Peter Hebel, quien invitó a diferentes representantes de ámbitos culturales diversos a fin de organizar un curso dedicado a las vanguardias artísticas: *“La idea de este ciclo era ofrecer una reflexión sobre el panorama de las tendencias del arte en ese momento y sobre la vanguardia artística en general en distintos ámbitos: la literatura, la plástica, la música, el teatro y el cine”¹³*, al tiempo que sus actividades se convertían en revulsivo cultural de primer orden.

El panorama cultural de Barcelona se enriqueció con la apertura al público de la Fundació Joan Miró el 10 de junio de 1975. Los sótanos del edificio proyectado por el arquitecto Josep Lluís Sert acogieron a la Fundación Phonos, un laboratorio pionero en el ámbito de la electroacústica que había sido creado en 1974 por el compositor Josep M. Mestres Quadreny y los ingenieros Andrés Lewin-Richter y Lluís Callejo (Fig. 2).

Los primeros pasos para la materialización de este proyecto se remontaban a 1972, el mismo año en que la capital navarra se convierte en escenario de los famosos Encuentros de Pamplona, conjunto de manifestaciones culturales de carácter interdisciplinar que pretendieron dar cuenta de las últimas tendencias artísticas estableciendo un nexo inédito con la ciudad. Financiados por la familia Huarte, constructores de origen navarro, fueron Félix Huarte Goñi y su hijo Juan Huarte Beaumont los principales artífices de este acontecimiento de marcado signo vanguardista. Su carácter gratuito, sumado al hecho de celebrarse la semana previa a las fiestas de San Fermín y, como observa Francisco Javier Zubiaur,

“el hecho de desarrollarse en dieciséis diferentes espacios, varios de ellos en la misma calle, demuestra que se propusieron involucrar a toda la ciudad como un gigantesco happening que buscaba informar de las últimas tendencias al ciudadano y establecer un intenso debate, en directo, entre este y los creadores”¹⁴.

¹² SAVATER, Fernando: “Eckart Plinke, un embajador de la cultura”, en *Triunfo* año XXXII, n° 766, p. 27.

¹³ PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid, 2007, p. 423.

¹⁴ ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier: “Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular”, en *Anales de la Historia del Arte* 14, 2004, pp. 252-257.

En esta suerte de Woodstock del arte conceptual –como lo calificaron muchos medios de comunicación– los Huarte

“no sólo asumieron los costes, sin duda elevados, de los Encuentros, con voluntad de darles periódica continuidad, lamentablemente frustrada, sino que asumieron la responsabilidad derivada de su celebración ante unos poderes públicos que recelaban de una aventura dispuesta a tomar el espacio de la ciudad en nombre de la creación más radical, la expresión libre y la participación comunitaria”¹⁵.

Entre los artistas sonoros participantes se encontraban Luis de Pablo –comisario de los Encuentros junto a José Luis Alexanco–, Horacio Vaggione, Eduardo Polonio, José Antonio Agúndez, Sylvano Bussotti, Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Esther Ferrer, John Cage y David Tudor. Es necesario recordar que Juan Huarte Beaumont había financiado años atrás el Grupo Alea, creado en 1965 y a cuyo frente estuvo Luis de Pablo (Fig. 3).

Los encargos realizados por la familia Huarte a distintos compositores se prolongaron más allá de las fechas de los Encuentros, confiriendo a las obras realizadas un carácter especial, propio y habitual del protocolo de este tipo de patrocinio, como ha señalado E. D. Howe: *“The circumstances of the protocol surrounding the patronage of works of art are embedded in the discourse of art history, shaping our perception of artistic practice and our estimation of artistic merit”¹⁶*. Pero en lo concerniente a la creación musical contemporánea, el modelo ha sido durante mucho tiempo la Paul Sacher Stiftung. Fundada en 1973, con sede en Basilea, y con el propósito inicial de conservar la biblioteca musical de Paul Sacher (1906-1999), es un importante modelo en el patrocinio y mecenazgo de la creación sonora contemporánea. Partiendo de aquella finalidad primera, con el tiempo amplió sus intereses y sus actividades comenzaron a expandirse hasta convertirse en lo que es hoy: un centro internacional de referencia para la investigación sobre la música de los siglos XX y XXI. Esta fundación, dedicada también a la promoción de un sistema de becas, ha creado una nueva biblioteca que dispone de una de las colecciones bibliográficas más sobresalientes de ese periodo. Asimismo, promueve proyectos y ediciones propias.

Sacher, que consagró su vida a la música del siglo XX¹⁷, puso en marcha una política de encargos de obras orquestales que se inició con los nombres de Béla Bartok, Igor Stravinsky y Paul Hindemith, a quienes se sumaron después obras de Luciano Berio, Elliott Carter, Hans Werner Henze, Wolfgang Rihm y el español Cristóbal Halffter, entre otros. Los manuscritos

¹⁵ HUICI, Fernando: “Memoria de los Encuentros”, en VVAA *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*. Pamplona, 1997, pp. 19 y 22.

¹⁶ HOWE, Eunice D. (University of Southern California): “Who gets credit? Conditions of Renaissance patronage and a lost altar by Andrea Palladio”, en VV.AA.: *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, 1997, p. 277.

¹⁷ En 1926 creó su propia orquesta, Basler Kammerorchester, BKO, que estuvo activa hasta 1987. En 1941 fundó el Collegium Musicum Zurich (CMZ), que ha funcionado hasta 1992.

de estas obras-encargo fueron donados por sus autores a la biblioteca de la fundación y son en la actualidad la piedra angular de la Paul Sacher Collection (Fig. 4).

El concepto de mecenas y mecenazgo a lo largo de la historia, objeto de estudio en innumerables ocasiones, lo fue en el congreso *Mécènes et Collectionneurs*: “*Tout d’abord - comienza Porcu-Richerd su disertación- il faut reconnaître la justesse des propos de Taine quand il affirme que l’homme doit ‘être assuré du lendemain pour appliquer l’effort de son esprit à d’autres fins que la vie matérielle’. Les mécènes répondent à cette définition*”¹⁸.

De las tres causas principales enunciadas por Ostrower en su conocido estudio *Why the Wealthy Give* -por individualismo, por prestigio social, por contribuir a causas en las que se cree- la Fundación Juan March¹⁹ se identifica plenamente con la tercera de ellas, sin obviar el hecho de que acercarse al mundo del arte ennoblece; esta circunstancia que, en ocasiones, “*se convierte en una excelente estrategia de propaganda y de marketing para las grandes empresas*”²⁰, no afecta a los intereses de la FJM. Si, como ha dicho Pierre Bourdieu, “*el capital cultural es, como el capital en general, un sistema de intercambio que, en este caso acumula conocimiento cultural, lo cual no obsta para que confiera, al mismo tiempo, poder y estatus a quien lo posee*”²¹, este presupuesto del sociólogo francés tampoco concierne a la Fundación, que ostentaba ambas condiciones cuando inició su actividad en los años cincuenta del siglo pasado.

El documento notarial con el que se legitima la escritura de constitución y estatutos de la FJM²² indica que la misma nace con el carácter y naturaleza jurídica de Fundación esencialmente particular y privada, y sus fines no se vinculan con objetivos concretos, más allá de los que el Consejo de su Patronato seleccione para su realización de entre las acciones que mejor respondan a las necesidades de los tiempos. Indica el otorgante una finalidad preferente: que la Fundación se inspire “*en el propósito de contribuir al conocimiento y solución de*

¹⁸ PORCU-RICHERD, Tatiana: “Mécènes et mécénat à Lyon, pendant les guerres de Religion”, en J.-R. Gaborit (dir) *Mécènes et Collectionneurs. Vol. II: Lyon et el Midi de la France*. París, 1999, p. 11. La cita de Taine está tomada de MARIEJOL, Jean-Hyppolite: *Charles Emmanuel de Savoie duc de Nemours gouverneur du Lyonnais, Beaujolais et Forez (1567-1595)*. París, 1838, p. 19.

¹⁹ En lo sucesivo FJM.

²⁰ WU, Chin-tao: *Privatizar la cultura. La intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*. Madrid, 2007, p. 26. Se trata de un estudio a partir de la tesis doctoral que esta investigadora defendió en el University College of London (*Privatising Culture. Aspects of Corporate Intervention in Contemporary art and Art Institutions During the Reagan and Thatcher Decade* (1997).

²¹ CAMPS, Victoria: “Ética y mecenazgo”, en *Los cauces de la generosidad. Ensayos histórico-críticos sobre los fundamentos del mecenazgo*. Barcelona, 2015, p. 26.

²² Escritura notarial nº3776 de constitución y estatutos de la Fundación Juan March, Madrid, 4 de noviembre de 1955, ante D. Alejandro Bérnago Llabrés, del Ilustre Colegio de Notarios de Madrid. El fundador, D. Juan March Ordinas, dota a la FJM con un capital de trescientos millones de pesetas, en moneda española, y un millón doscientos mil dólares USA.

*problemas que afectan al futuro de la Humanidad*²³. En sus primeros veinticinco años de existencia, la actividad de la FJM discurrió por tres cauces principales: la promoción de la ciencia y la cultura –a través de becas y ayudas–, las actividades culturales y la asistencia social.

Los Premios FJM se otorgaron por primera vez el 6 de enero de 1956, y hasta 1962 tuvieron dos modalidades: “Premios Fundación Juan March” y “Premios Literarios”. Las becas de estudios y creación se han concedido desde 1957, y hasta el año 1970 se destinaron a ocho especialidades: estudios técnicos e industriales; ciencias matemáticas, físicas y químicas; ciencias médicas; ciencias naturales y sus aplicaciones; ciencias jurídicas, sociales y económicas; ciencias sagradas, filosóficas e históricas; literatura y bellas artes. En esta última modalidad se contemplaba específicamente la música. A partir de aquella fecha, las ocho especialidades originales se convirtieron en veintidós departamentos que englobaban algunas otras disciplinas, y las becas en España, en las modalidades de literatura y bellas artes, se denominaron “pensiones” hasta el año 1969.

Las pensiones de música iniciadas en 1958 se concedían a cuatro tipos de actividades: creación (compositores), musicología (investigación histórica, folclore, edición o estudio de obras antiguas), teoría musical y trabajos didácticos, e interpretación (dirección orquestal o coral, canto, ejecución instrumental y ballet). Los nombres que componen la relación de beneficiarios pueden consultarse hoy en el espacio virtual que la FJM ha destinado en su web, y recorren todas las modalidades anunciadas. Tanto los temas de investigación becados, como los repertorios en el caso de cantantes y bailarines, no se adscribían a un único estilo o género. Sin embargo, en la memoria conmemorativa del primer cuarto de siglo de existencia de la FJM se dice: “*Con el propósito de apoyar la música contemporánea y de contribuir a difundir los valores musicales de vanguardia, especialmente los españoles, parte de los conciertos y recitales ofrecidos en la sede de la Fundación se dedican específicamente a este sector musical*”²⁴.

En los anales publicados por la FJM concernientes al periodo 1956-1962 se consignan el total de aportaciones económicas realizadas durante ese periodo bajo el epígrafe general “Asignaciones culturales y benéficas” por un importe total de 180.114.910,40 pesetas, distribuido en Premios Fundación Juan March, ayudas de investigación, premios literarios, becas de estudios en España, pensiones de bellas artes y literatura, becas de estudios en el extranjero y atenciones benéfico-culturales.

Desde la necesidad del mecenazgo imprescindible para el soporte y avance científico se ha manifestado el físico e historiador de la ciencia José Manuel Sánchez Ron en diversas

²³ *Anales de la Fundación Juan March 1956-1962*. Madrid, 1962, p. 11.

²⁴ *La Fundación Juan March (1955-1980)*. Memoria 25 aniversario. Madrid, 1980, p. 27.

ocasiones, señalando como una de las importantes carencias españolas la pobre tradición de mecenazgo existente²⁵. La Fundación Juan March se ha volcado de lleno en el patrocinio científico –no olvidemos que la finalidad expresamente indicada por Juan March Ordinas fue promover la cultura científica y humanística en España- que, curiosamente, ha llegado a revertir en el impulso conferido el arte sonoro a partir de los años 1970.

La Fundación ha financiado la adquisición de laboratorios y material científico desde los inicios de su actividad, y parte de este material –especialmente los primeros ordenadores con los que dotó algunos centros universitarios- ha sido posteriormente de gran utilidad para aquellos compositores que han elegido las innovaciones tecnológicas como una posibilidad para ensanchar los límites del concepto de composición musical hacia una noción más amplia que culmina en la consideración del fenómeno sonoro como expresión artística (Fig. 5).

El programa de “Becas y ayudas a la Música” se inicia en 1958, concediéndose las primeras pensiones en los diferentes géneros artísticos a partir de 1961, orientadas a incentivar la creación e interpretación, así como el desarrollo de obras de carácter teórico y crítico. Diez años después, en 1971, se iniciaron las actividades musicales que progresivamente quedaron integradas como parte fundamental de las manifestaciones culturales de la FJM²⁶.

En la *Memoria 1958-1980* se hacen constar programas de investigación (1), becas de estudios en España (103), becas de estudios en el extranjero (198) y operaciones especiales (26). Ya en el apartado “Actividades culturales” acotado entre 1971-1980 se especifican las actividades directamente relacionadas con la música: Conciertos en ciclos musicales (110), Conciertos-homenaje (11), Conciertos especiales (13), Conciertos para Jóvenes (380), Conciertos de Mediodía (33), Conferencias (4), Publicaciones (4). En relación a las pensiones de música se contemplaban en aquellas fechas las cuatro modalidades antes citadas, según el tipo de actividad.

La creación del Aula de (Re)estrenos ha sido otra de las iniciativas más sobresalientes, si bien fue iniciada ya en una etapa posterior. Con el objetivo fundamental de fortalecer e incrementar el apoyo a la creación sonora contemporánea, en 1986 la FJM inauguraba las actividades del Aula, ratificando así su incondicional apoyo a la composición del siglo XX. Con motivo de los veinticinco años de la creación del Aula de (Re)estrenos, abría un nuevo espacio en su página web: *Clamor*. Colección Digital de Música Española. En este lugar virtual pueden

²⁵ SÁNCHEZ RON, José Manuel: “La necesidad del mecenazgo”, en *El Cultural*, 30/06/2017. En su libro *El poder de la ciencia* (Barcelona, 1992 y 2007), ya abordaba varios ejemplos de mecenazgo fundamentales para el avance científico en algunos países como Alemania, Inglaterra o Estados Unidos.

²⁶ Fundación Juan March, Memorias becarios. Constan un total de 367 becas concedidas desde 1956. <https://www.march.es/bibliotecas/becarios/memorias> (Consultado el 13-09-2017).

hoy consultarse todos los materiales, casi en su totalidad inéditos, relacionados con su actividad, lo que constituye, más allá de la difusión, una aportación muy significativa en el contexto de la investigación musicológica.

La supresión en 2011 del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea (CDMC), dependiente hasta entonces del Ministerio de Cultura y con sede en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ha puesto aún más de manifiesto la presencia de la FJM como buque insignia del fomento y patrocinio del arte sonoro. Como recuerda Tomás Marco, no hay nadie que haya permanecido tantos años al servicio de la música contemporánea española,

“no sólo en los veinticinco años del Aula de (Re)estrenos sino desde sus propios inicios. Desde aquéllos se han estrenado 333 obras de 179 compositores españoles diferentes. Una cifra impresionante que lo es más si se sumaran las obras programadas sin ser estreno. No creo que haya muchas instituciones que puedan exhibir tanto”²⁷.

No obstante, podría concluirse que, si la conservación del patrimonio artístico representa un lugar de encuentro polémico y complejo entre arte y sociedad, entre arte y política²⁸, no es menos cierto que esta circunstancia se extiende al patrocinio y mecenazgo artístico, especialmente cuando se trata de creaciones contemporáneas.

En el contexto del arte sonoro actual, las aportaciones de las instituciones culturales y fundaciones aquí citadas han resultado fundamentales para la creación misma. Es cierto que, en algunos momentos, la vanguardia y el espíritu inconformista se convirtieron en España en *“una mercancía para el consumo dentro de la constante búsqueda de la ultimísima y eterna novedad”²⁹*, como había sucedido en las grandes urbes americanas y europeas. Al margen de lo que se llegó a identificar como una vanguardia oficiosamente oficial, los institutos culturales crearon un hueco específico en sus programas para la inclusión de estas muestras sonoras, y la Fundación Juan March financió buena parte –si no la mayor parte– de aquellas creaciones sonoras que no tenían cabida en los auditorios y teatros de reconocido prestigio.

Han impulsado la creación en sí misma, no solamente pensionando a los autores, sino realizando encargos –entre ellos, por ejemplo, para la conmemoración de los cincuenta años de actividad de la Fundación Juan March, con el encargo de la ópera *La factoría*, compuesta por el compositor madrileño Carlos Cruz de Castro–, concibiendo ciclos específicos que han ayudado

²⁷ <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A6041>. (Consultado 13-09-2017). Del conjunto de esas 333 obras, 277 fueron estrenos absolutos, 27 fueron estreno en España y 49 fueron estreno en Madrid.

²⁸ RODRÍGUEZ, Delfín: prólogo VV.AA., *Mecenazgo y conservación del patrimonio artístico: reflexiones sobre el caso español*. Madrid, 1995, p. 11.

²⁹ BOWLER, Anne E. y MC BURNEY, Blaine: “Gentrification and the Avant-Garde in New York’s East Village”, en BALFE, Judith H. (ed) *Paying the Piper. Causes and Consequences of Art Patronage*. Urbana y Chicago, 1993, p. 176.

a la difusión de estas creaciones³⁰. Estas actividades continúan a fecha de hoy, generando nuevas ideas que mantienen la voluntad de apoyo original y cuentan con un público asiduo, que, en la mayoría de ocasiones, rebasa el aforo de la sala principal.

El papel de estas instituciones contribuyó a la normalización en la programación de obras contemporáneas dando a conocer y respaldando los nombres de sus creadores, que a partir de entonces se vieron incluidos en las listas canónicas de las programaciones en espacios escénicos hasta entonces vetados por cuestiones fundamentalmente de criterio técnico y estético.

Han propiciado la apertura de espacios específicamente destinados a este tipo de manifestaciones sonoras, como por ejemplo el Auditorio 400 vinculado al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Se ha creado, de este modo, un público asiduo e interesado verdaderamente en estas manifestaciones culturales inicialmente minoritarias.

Es sabido que los nuevos mecenas de la música financian, sobre todo, creaciones musicales de consumo popular. Por ejemplo, la Red Bull Music Academy –la mayor parte de ellos se identifican con nombres en inglés- tiene su sede en la antigua Nave 15 del matadero de Madrid, conocida ahora como *Nave de música*. No obstante, la necesaria distinción entre mecenas y sponsor queda de manifiesto y ha sido, asimismo, objeto de numerosos debates de referencia como *Mécènes et collectionneurs: Les variantes d'une passion*, especialmente en capítulos que inciden a propósito de las diferencias evidentes, como ha indicado Yvon Lamy en su estudio “*L'activité désintéressée: le mécène s'oppose au sponsor*”³¹. Como concluye William D. Grampp a propósito de los puntos en común que contienen los argumentos a favor de la ayuda del gobierno realizados por economistas, por gente del mundo artístico y por sus defensores no economistas, “*el arte cuesta y vale más de lo que el público en general está dispuesto a pagar. A causa de su coste, no le es posible autofinanciarse y, debido a lo que vale, no se le debería pedir esa financiación*”³². Y, si es cierto que existen argumentos que no pueden armonizarse con la economía, en el caso del arte sonoro la afirmación cobra aún mayor sentido.

³⁰ Ciclo de conferencias conmemorativas de Cincuentenario de la Fundación Juan March. CURESES, Marta: *Open Classroom: Medio siglo de música en España (1950-2000)*: “Investigación musicológica actual”; “La Generación del 50. Entre la destrucción y la construcción”; “Compositores de los 70: en el camino hacia Europa”; “Últimas tendencias de la música a través de las jóvenes promociones de compositores”. Todas ellas encargadas por la FJM a la autora de este texto y pronunciadas en el salón de actos de la Fundación Juan March de Madrid, entre los meses de noviembre y diciembre de 2005. Pueden escucharse en: <https://www.march.es/CONFERENCIAS> (Consultado el 14-09-2017).

³¹ Incluido en el capítulo que aporta a *VVAA Mécènes et Collectionneurs. Vol. I: Les variantes d'une passion*. Congrès National des Sociétés historiques et scientifiques, 121e. Nice 26-31 octobre 1996. París, 1999, p. 333.

³² GRAMPP, William D.: *Arte, inversión y mecenazgo. Un análisis económico del mercado del arte*. Barcelona, 1991, p. 247.



Fig.1. *Instituto Francés de Madrid*, Wikimedia Commons.

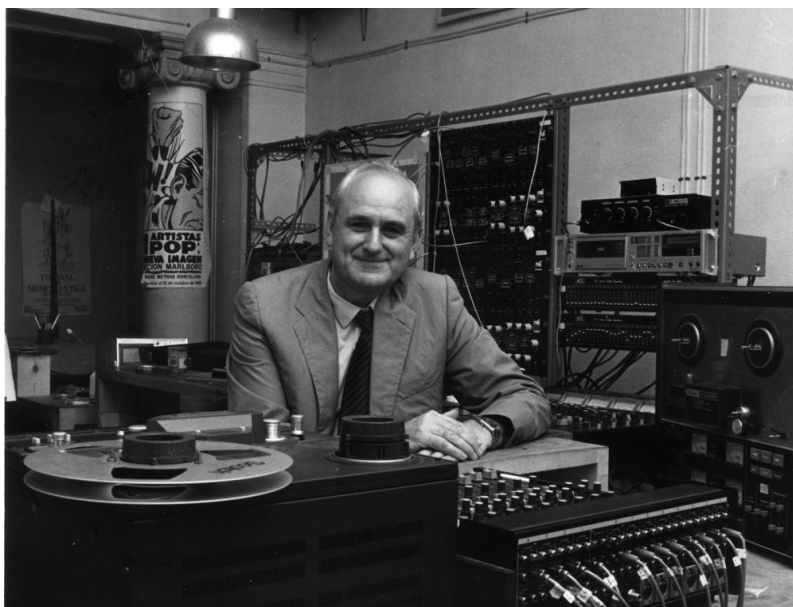


Fig. 2. *Andrés Lewin-Richter en la sede del Laboratorio Phonos de los sótanos de la Fundació Joan Miró*, Archivo personal.



Fig. 3. *Encuentros de Pamplona*, Foto Eduardo Momeñe.



Fig. 4. *Paul Sacher Stiftung*, Basilea, Wikimedia Commons



Fig. 5. *Sede de la Fundación Juan March*, Madrid, Wikimedia Commons