

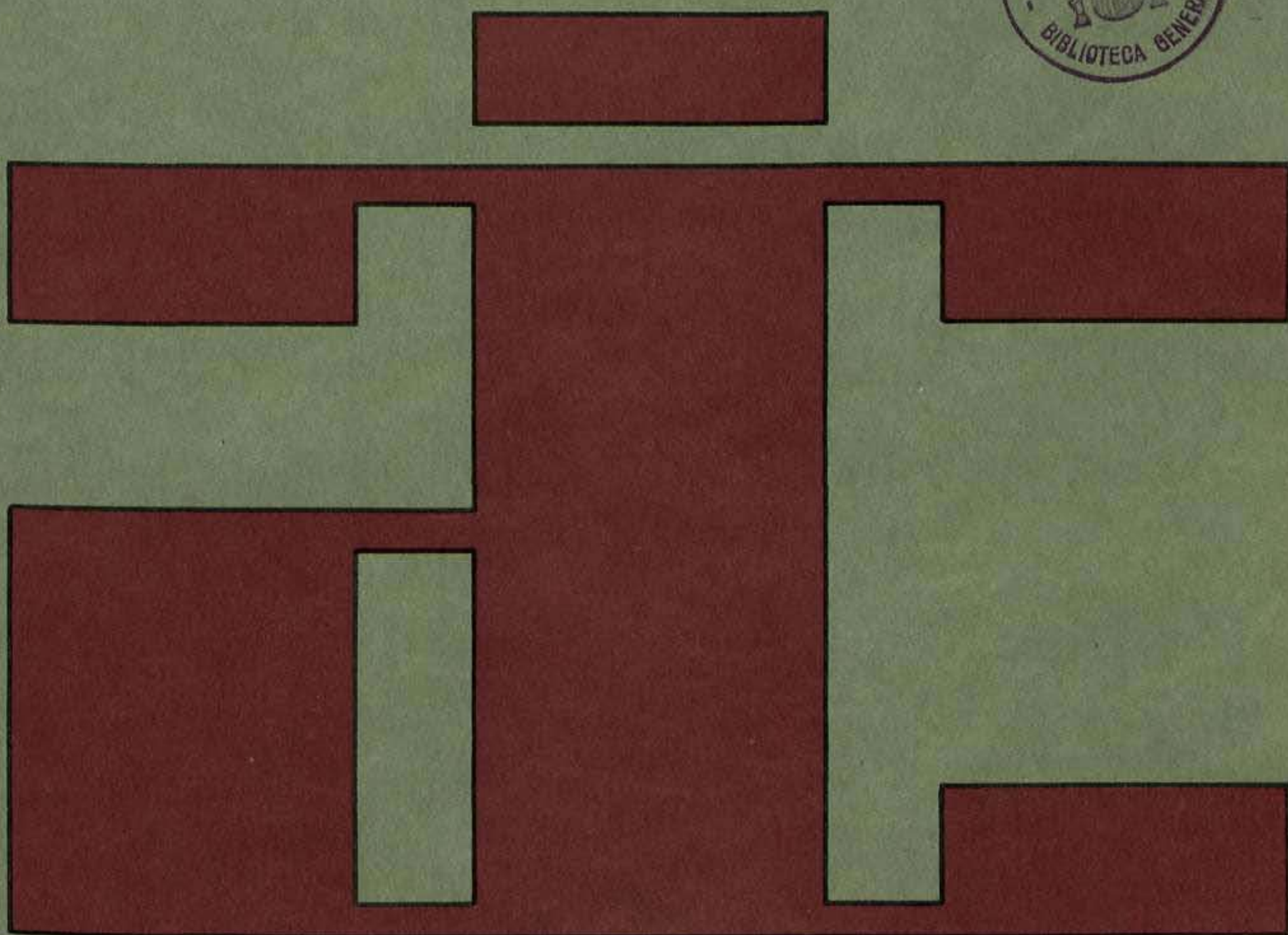
MINISTERIO de CULTURA

Análisis e Investigaciones Culturales

16

Z-134

1983

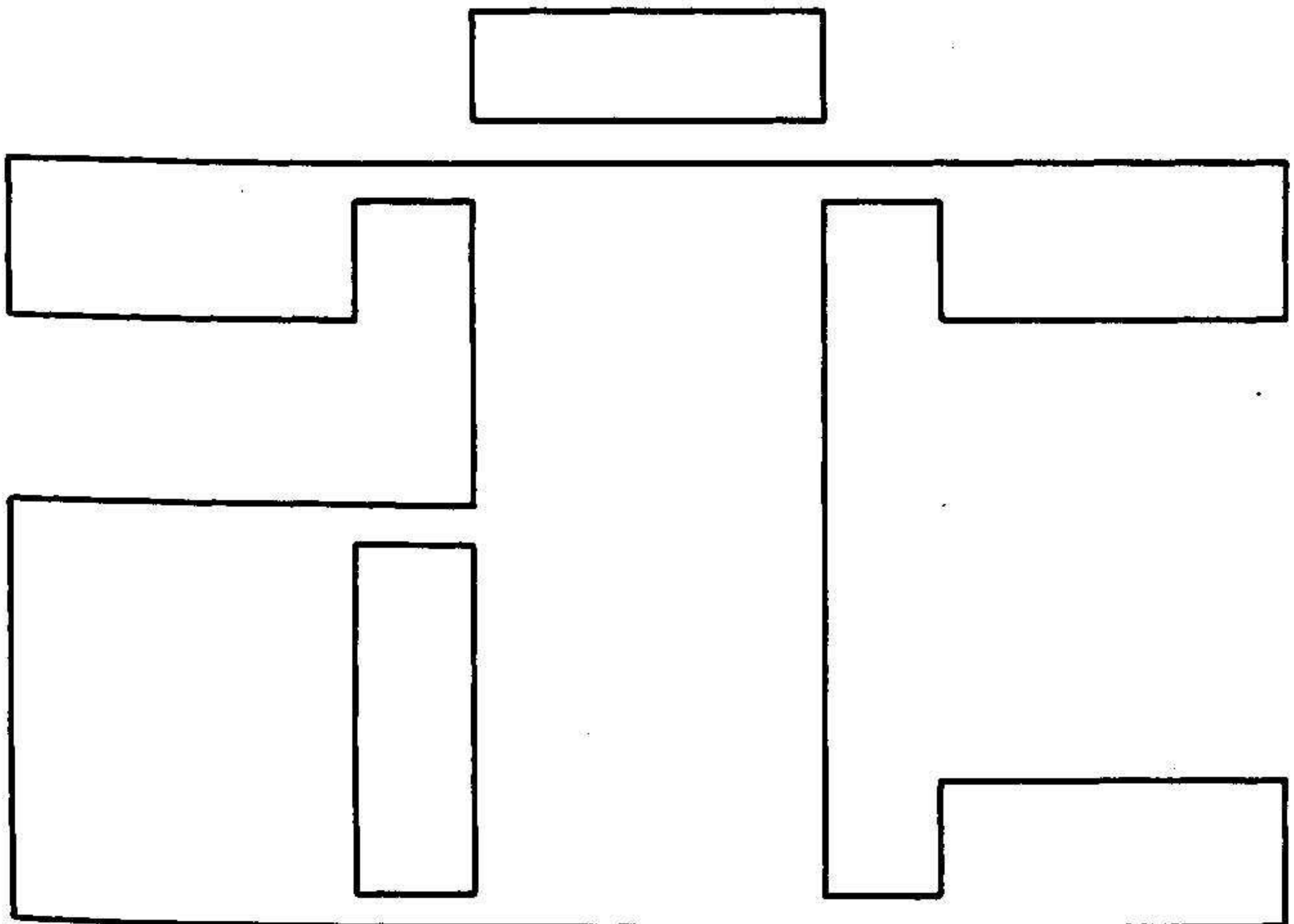




Análisis e Investigaciones Culturales

16

1983
julio/septiembre



"Análisis e Investigaciones Culturales" (AIC) es una publicación editada por la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, y confeccionada por el Servicio de Estadística y Análisis de Datos, dentro de la Subdirección General de Estadística e Informática.

AIC, aunque respeta cualquier punto de vista, no se identifica ni solidariza necesariamente con las opiniones vertidas por los autores de los artículos incluidos en esta publicación.

SUMARIO

	<u>Páginas</u>
Presentación	7
 I. TEMA DE ANALISIS: MUSICA Y CULTURA	
I.1. Colaboraciones	9
— La Música como medio de comunicación en las Culturas de nuestro tiempo. Por José María Fernández Gaytán	11
— La educación musical en España. Por Antonio Iglesias	35
— La Música como vehículo cultural. Por Tomás Marco	47
— La Música Pop en España. Por Jesús Ordovas	57
— La incidencia del disco en la música clásica y moderna. Por Andrés Ruiz Tarazona	67
I.2. Documento	
— Coloquio. «Los creadores frente a la industrialización de la Cultura. El caso de la música». Consejo de Europa. Estrasburgo, 23-12-82. Informe y conclusiones. Por Jacques Coenen-Hutcher	75
I.3. Bibliografía	89
 II. CUADROS ESTADISTICOS	
II. 1. Teatro	99
II. 2. Cine	104
II. 3. Producción Editorial	122
II. 4. Ediciones Sonoras.....	127
II. 5. Bibliotecas.....	130
II. 6. Hemeroteca Nacional.....	136
II. 7. Deportes	137
II. 8. Juventud y Promoción Sociocultural.....	145
II. 9. Museos	152
II.10. Patrimonio Histórico-Artístico.....	161
II.11. Junta Coordinadora de las Actividades y Establecimientos Culturales (JCAEC).....	165
 III. RESUMEN DE LOS TEMAS MONOGRAFICOS TRATADOS EN NUMEROS ANTERIORES.....	
	167

PRESENTACION

Con la edición de la presente monografía, la revista **AIC** trata de analizar la influencia que a lo largo de la historia ha tenido la música como vehículo de comunicación cultural y como manifestación creativa del sentimiento íntimo, individual o colectivo de cada pueblo.

En esta ocasión, contamos con la colaboración de excelentes profesionales e investigadores que con su ayuda, en las páginas que siguen, se ofrece al lector una visión de conjunto de la situación de la educación musical en España, su marco legal desde que en 1940 se creara la Comisaría General de la Música hasta nuestros días, la actuación de los poderes públicos en cuanto a su conservación, promoción y difusión en paralelo con las demás expresiones artísticas, teatro, cine, bellas artes, etc.

Especial referencia se hace en este número a la música clásica, su infraestructura y demanda, y a la música «pop», comparando su evolución con la seguida en otros países de nuestra misma área sociocultural, sin olvidar la música grabada que a través de los avances de la electrónica se ha convertido en el medio más eficaz de difusión de las distintas corrientes musicales en todo el mundo.

I. TEMA DE ANALISIS: MUSICA Y CULTURA

I.1. COLABORACIONES

- La Música como medio de comunicación en las Culturas. Por **José María Fernández Gaytán**.
- La educación musical en España. Por **Antonio Iglesias**.
- La Música como artículo cultural. Por **Tomás Marco**.
- La Música Pop en España. Por **Jesús Ordovás**.
- La incidencia del disco en la música Clásica y Moderna. Por **Andrés Ruiz Tarazona**.

LA MUSICA COMO MEDIO DE COMUNICACION EN LAS CULTURAS DE NUESTRO TIEMPO

Calcule, imagine usted el tiempo que tardaría la humanidad toda del siglo XV en conocer que un tal Cristóbal Colón, con tres naves españolas, había descubierto el Nuevo Mundo; calcúlelo, imagínelo, en meses, en años, incluso en lustros, y compárelo con las prácticamente décimas de segundo en que «vimos» todos el primer paso del hombre sobre la Luna. Es la diferencia que media entre el conocimiento por un padre del nacimiento de su hijo a través de una carta llevada en correo de postas, y la instantaneidad de una conferencia que pronto podría celebrarse, incluso, mediante un videoteléfono generalizado.

En efecto, la presencia de los medios de comunicación social, o de masas, o como prefiera llamárseles, ha transformado profundamente, rotundamente, inexorablemente, nuestro entorno individual y colectivo. Cuando a **Mary Quant** se le ocurrió cortar las faldas femeninas por lo sano, encontró una respuesta refleja e inmediata que no se ciñó a su entorno comercial sino al mundo entero. El duro y arduo camino desde el refajo hasta la combinación de medio cuerpo se convirtió en un soplo histórico —histórico en el tiempo utilizado para ello, claro, que no en otra cosa— para generalizar el bikini desde aquélla.

Pero, ¿acaso tiene esto algo que ver con la música? Por supuesto. Basta suponer, también, el público que pudo asistir al estreno de la «novena» —en música, como en el santoral, novenas hay varias, bastantes, pero, en aquella parcela, «novena» sólo hay una—, y las multitudes que asisten hoy, en el extranjero y en España, a los recitales de los famosos de la música actual, como bien cabe comprobar cada verano. O comparar la enorme dificultad de conseguir una partitura concreta apenas hace unas décadas, y la lluvia de fotocopias o grabaciones asequibles hoy al instante para cualquier interesado en ello.

Luis Escobar de la Serna (1), tras aceptar lo que **García Jiménez** calificó como «irrupción del nuevo humanismo» implícito en la comunicación masiva de estos medios, y al tiempo que reconoce la peligrosidad social latente en ellos —por ejemplo, la «difusión narcotizante» de **Lazarsfeld** y **Merton**: la constante exposición a una amplia corriente informativa puede servir para narcotizar, en vez de para vitalizar, al lector o al oyente medio—, precisa con acierto que «lo peligroso no son los medios de comunicación en sí, sino el uso que se hace de ellos».

Y puntualiza el mismo autor que «es mucho más difícil medir el impacto de los medios de comunicación sobre el conjunto de la cultura en su aceptación amplia que medir la influencia de un medio en especial, como la televisión, la literatura o la música». Se trata de un tema muy complejo, demasiado extenso para tratar de analizarlo en un trabajo como éste, pero que cuenta ya, por otra parte, con un evidente tratamiento científico, siquiera no se remonte a tiempos muy lejanos. Como indicaba **José María Casassus** (2), «tenemos que reconocer que hasta los años treinta del actual siglo no se registraron los primeros auténticos avances en este campo de conocimientos».

A nada conduce aquí, por otra parte, distinguir entre la proyección sociológica de unos y otros

(1) «Comunicación, información y cultura de masas», Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

(2) «Ideología y análisis de medios de comunicación», Dopesa, Barcelona, 1972.

medios. Piensa **Camilo Taufic** (3) que «todos los medios masivos existentes en una sociedad... integran un sistema único de comunicaciones, puesto que están dirigidos a un mismo auditorio y cumplen en su seno funciones paralelas». Si bien, como es lógico, para una eficaz incidencia en los comportamientos sociales la comunicación necesita cumplir «varias funciones diferentes, y para ello se precisa el empleo de canales distintos».

Nos hallamos ante dos conceptos, música y medios de comunicación, que de alguna manera tratamos de unir, de escalonar, de entroncar. Quizá la mayor problemática pueda plantearse en torno al hecho de que la primera muestra una diáfana capacidad no sólo para considerarse como uno de los segundos, sino para cristalizar a través de otros varios: cine, radio, televisión, disco, cinta magnetofónica, video, altavoces en la vía pública, etc. Y tanto en subcapítulos de aquéllos, como puedan ser los dibujos animados, como en sectores más amplios, tal la publicidad.

Lo cierto es que la música ha tenido, desde sus orígenes —y éstos son prácticamente los del hombre—, una función concreta, aunque en el presente, debido a la multiplicación de posibilidades a nuestro alcance, se haya diluido un punto. Lo señala **C. Marcel Dubois** (4) al escribir que «el músico occidental considera la música en su aspecto histórico, de creación, de composición y de ejecución de la belleza; raramente toma conciencia de su profunda razón de ser, porque en nuestras evolucionadas civilizaciones actuales la música ha perdido buena parte de su primitiva significación. Ahora bien, si el hombre, desde la prehistoria, ha buscado combinar sonidos y poseer un instrumento musical al lado de sus instrumentos de dominio o de defensa, el arco o el hacha, al lado igualmente de su patrimonio de creencias, lo ha hecho para fines concretos. Ya se trate de apaciguar las fuerzas de la naturaleza, de establecer unas relaciones con lo sobrenatural, o de alcanzar la protección divina, el hombre ha recurrido siempre a los sonidos y a la música». Y esto es tan cierto que, en ocasiones, incluso ha deformado voz o instrumento; se ha distanciado conscientemente de su timbre natural, «con objeto de asegurar al hombre la posibilidad de una mejor comunicación».

La humanidad ha rezado, combatido, invocado, amenazado, enamorado, enterrado, reído, celebrado, con música. Con ella ha puesto en común con otros seres parte del «yo» de algunos de ellos mismos, de nosotros mismos; se ha comunicado, nos hemos comunicado. Y todos de alguna manera, a través de ella, nos hemos zambullido con frecuencia, en este mundo renovado cada día, revolucionario y tentador, de la comunicación.

Medios de comunicación: concepto y realidad

«El hombre no nace hablando. Sus primeras experiencias del mundo que lo rodea y sus primeras comunicaciones con él son necesariamente no verbales. Mirando, tocando, siendo sostenido aprende las primeras y quizá más importantes lecciones de la vida. Estas lecciones comienzan aun antes de nacer, mientras el bebé todavía habita el útero materno.»

Sería difícil, cuando menos, desplegar ante nuestra conciencia el prodigio y la infinitud del mundo de la comunicación con más atractivo y seducción de los implícitos en estas palabras de **Flora Davis** (5), que llega en su calicata, en su «cuenta atrás», incluso hasta «las lecciones del útero». Así, el niño, mejor el nuevo ser, por extensión a otras especies, nace ya con ciertas reacciones reflejas, con ciertas experiencias, que van, por ejemplo, desde distinguir la luz y la oscuridad hasta la presumible habilidad de rascarse o de estirar su cuerpo.

Diríamos, en esta línea, que la comunicación y su necesidad perentoria, ineludible, constituyen una constante a lo largo de toda la existencia del ser vivo. Pero tanto es de esta forma que quizá hemos abusado o abusamos al exponer el contenido de este concepto. En nuestro caso, es «el hombre, ser para la comunicación», que ha definido **Angel Benito** (6), al punto de que toda comunicación colectiva —prensa, radio, televisión, etc.—, «tiene» que ser, es en definitiva, «la respuesta a una necesidad humana: la necesidad de comunicación, patente en todas las etapas de la historia de la Humanidad».

La individualidad humana se reafirma en contraste, en contraposición a la de los demás, de la

(3) «Periodismo y lucha de clases», *Akal*, Madrid, 1976.

(4) «Música tradicional y étnica», en *La Música*, Planeta, dos tomos, Vitoria, 1969 y 1970.

(5) «La comunicación no verbal», Alianza Editorial, sexta edición, Madrid, 1982.

(6) «La socialización del poder de informar», Pirámide, Madrid, 1978.

misma manera que se fortalece el lazo social, de acuerdo con **René Berger** (7), «al experimentar las mismas cosas ante los mismos objetos, en iguales circunstancias»; igual que lo consiguen los miembros del grupo «cuando utilizan las mismas palabras, según las mismas reglas». Cedería, pues, la espontaneidad de las emociones, y el conocimiento de las artes y la contemplación estética, analizados a lo largo de los siglos, abrirían un campo amplísimo para la investigación.

Llegamos en este camino a una de las distinciones entre comunicación e información, apuntada por el profesor **Pedro Orive** (8) en línea con **Escarpit**: «En un plano teleológico, la información puede transmitirse unilateralmente, pero la comunicación es siempre bilateral o multilateral». Una vez más el basamento de la alteridad, el hecho recíproco. En su «Teoría general de la información y de la comunicación» incluye **Andrés Romero Rubio** (9) un avance de vocabulario elaborado en torno a estos temas por **Alvaro González Fernández**, en el que, al ocuparse del vocablo que aquí consideramos pone de relieve que «la comunicación amplía el patrimonio de experiencias comunes de la humanidad y el nivel medio de cultura de la sociedad».

Precisaríamos aún, con **Luis Núñez Ladeveze** (10), que por comunicación «entendemos el proceso de transmisión de información; por información se suele entender el grado de novedad del mensaje transmitido». Y, de acuerdo con el pensamiento del propio autor en un trabajo más reciente publicado en estas mismas páginas (11), existe una clara posibilidad de que usemos «demasiado ambiguamente» la expresión «medio de comunicación», porque «el término "comunicación" se ha convertido en un instrumento demasiado útil, en un comodín cuya propia comodidad resulta sospechosa». Por ello, sistematiza **Núñez Ladeveze** tres niveles de «comunicación humana». En el primero, se registra la comunicación en el signo, como sucede al afirmar que el lenguaje es uno de estos medios. En el segundo, la comunicación de los signos, de manera que el lenguaje no sería ya un medio, sino el objeto de la comunicación. En el tercero se describiría la comunicación sobre el signo, cuyo fin es, primordialmente, el de «interacción». Para el citado profesor, en otra parcela concreta, «el libro es un medio de comunicación que podría llamarse instrumental. La biblioteca es un medio de comunicación que podemos llamar institucional». Resulta fácil trasladar estas ideas básicas al mundo de la música que centra nuestro trabajo.

Pero lo cierto, para no extendernos en exceso en este paréntesis en torno al concepto de comunicación, es la validez preocupacional que **Miguel de Moragas Spa** (12) toma de **Martín Serrano** sobre su plenitud como «marco epistemológico adecuado para las ciencias sociales: será necesario, en primer lugar, establecer un vocabulario científico monosémico, que permita un uso unívoco del término "comunicación" cuando se aplica a campos tan dispares, por lo menos socialmente, como la comunicación de masas, la comunicación interpersonal, la comunicación artística, la comunicación entre las máquinas, etc.».

Abraham A. Moles (13) define la comunicación como «la acción de hacer participar a un organismo o un sistema situado en un punto dado R en las experiencias ("erfahrungen") y estímulos del entorno de otro individuo o sistema situado en otro lugar y en otra época, utilizando los elementos de conocimiento que tienen en común». Porque, en última instancia, y si volvemos a la citada obra de **Angel Benito**, «al extenderse las posibilidades de la comunicación, al perfeccionarse los instrumentos para multiplicarla y al crecer, por lo tanto, la necesidad y presencia de la comunicación en la vida humana, lo que se hace es intensificar, continuamente, el uso de la capacidad simbólica por parte de los hombres». Es, exactamente, desde este punto de vista y con esta misma perspectiva, como aceptamos ahora la realidad de la música en cuanto medio de comunicación en las sociedades de siempre, y, en función de aquella capacidad multiplicativa en progresión diríamos que geométrica, de manera muy especial, en las sociedades de nuestro tiempo.

Y, si queremos un paso más de precisión, el entendimiento de la comunicación, con el catedrático **Juan Mayor Sánchez** (14), como la «intención entre fuentes y destinatarios a través de mensajes significativos», que el propio profesor vertebra y desmenuza en «un fenómeno (acto y/o

(7) «Arte y comunicación», Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

(8) «Estructura de la información periodística-1», Pirámide, Madrid, 1977.

(9) Pirámide, Madrid, 1975.

(10) «Lenguaje y comunicación», Pirámide, 1977.

(11) «Análisis e Investigaciones Culturales», n.º 14, Madrid, 1983.

(12) «Teorías de la comunicación», GG, Barcelona, 1981.

(13) «El muro de la comunicación», recogido por Miguel de Moragas, en «Sociología de la comunicación de masas», GG, Barcelona, 1977.

(14) «Hacia una psicología de la comunicación humana», *Boletín Informativo de la Fundación «Juan March»*, n.º 83, Madrid, junio de 1979.

proceso) de paso de información (transmisión y/o recepción) a través de mensajes (lingüísticos y/o no) significativos (icónicos y/o simbólicos) entre sistemas (fuentes y/o destinatarios) en interacción (unidireccional o transactiva) que, partiendo de algo en común (código y contexto) y usando medios adecuados (uni o multicanales) alcanza el efecto (intencional o no) de afectar dinámicamente (haciendo partícipes y/o unificando) sus respectivos estados (respuestas internas y/o conductas) de forma variable (en mayor o menor medida)».

La música «como» medio de comunicación

Parece derivarse con claridad de todo lo anterior, siquiera sea «sensu contrario», que la música no es un medio de comunicación de masas como tal, en su definición técnica o, por decirlo así, experta o erudita. Pero nadie dudará de que la música sí es utilizable, y de hecho la utiliza la humanidad, de siempre, «como» medio de comunicación, capaz de manifestarse hoy a través o mediante varios de éstos, como pueden ser la radio, la televisión, los medios mecánicos de reproducción del sonido, el cine, el teatro, etcétera.

Pero, ¿qué es, en definitiva, la música? Porque a veces agotamos un tema conversacionalmente, y no hemos partido para nada de la siempre ineludible necesidad de precisar su contenido, su forma, su expresión natural. Y, aparte la lógica lluvia de definiciones al alcance de quien desee analizarlas, no debe ser tan fácil aquella precisión. Por ejemplo, en tres libros que tengo a la mano, y que lógicamente tienen como punto de partida la iniciación musical y su estímulo, no figura ninguna.

Así, **Pierre Chastel**, en su «Léxico de la Música» (15), pasa de la palabra «movimiento» a «música medida o acompañada», y da por supuesta la definición de la propia «música», si bien añade después, en su versión original o en su traducción al español, «musical», «músico», «musicógrafo», «musicología», «musicomanía» y «musicquero».

Lo mismo sucede con **Jorge D'Urbano** en su «Diccionario musical para el aficionado» (16), que pasa de «movimiento» a «musicología» sin considerar otros derivados. E incluso **Ronal de Candé** (17) en su «Invitación a la Música», en su último capítulo, «Tras de las palabras», pasa de «movimiento» a «neumas», aunque luego se ocupe de la «nueva música».

Sí la encontramos, por supuesto, en el «Diccionario de la Lengua Española» (18), que le dedica hasta diez apartados, y en el último de ellos una serie de significados figurados y familiares en nuestro uso del idioma. Sigue al vocablo «musgoso-sa» y encabeza una cadena de ellos formada por «musicable», «musical», «musicalidad», «musicalmente», «musicastro», «músico-a», «musicógrafo-fa», «musicología», «musicólogo-ga», «musicomanía», «musicómano-na» y «musicquero». No vamos a reproducir aquí lo que cualquiera tiene a su alcance, aunque conviene referirnos a «melodía y armonía», «sucesión de sonidos modulados para recrear el oído», o «arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzca deleite el escucharlos, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente».

Al margen de la serie de ideas o definiciones peyorativas, que pueden ir desde los **Goncourt** hasta **Baroja**, recordemos que, para **Verlaine**, «la música, ante todo»; para **Combarieu** es «el arte de pensar con los sonidos»; para **Hilarión Eslava**, «el arte de bien combinar los sonidos con el tiempo»; para **Carlyle**, «la lengua de los ángeles»; para **Cervantes**, «la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu», para **Schopenhauer**, «el mundo no es más que una música realizada». Sería cómodo seguir «ad infinitum», pero es más que suficiente con lo citado.

En cualquier caso, está claro que nos enfrentamos con un tema absolutamente inagotable, y, por ello, sería absurdo tratar de agotarlo. Será forzoso parcelarlo, y centrarnos en algunas consideraciones concretas.

¿Acaso la música es, ha sido siempre la misma? Rotundamente, venturosamente, no. Entre otras razones, porque «viaja» unida de forma inseparable a su tiempo, a su época, a su orteguiana circunstancia. Por aducir un ejemplo, **Gaspar Gómez de la Serna** nos ofreció su historia del madrileño Teatro Real (19) «embebida en la misma historia de Madrid, tratando de mostrar, al paso,

(15) Sucesores de Juan Gili editores, Barcelona, 1969, págs. 94 y 95.

(16) Editorial Crea, S. A., 3.ª edición, Buenos Aires, 1978, págs. 146-147.

(17) Aguilar, Madrid, 1981, pág. 296.

(18) Real Academia Española, Espasa-Calpe, Madrid, 1970.

(19) «Gracias y desgracias del Teatro Real», Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975.

cómo aquélla se ha ido tejiendo en torno de esta pieza capital durante esos cien años en los que, verdaderamente, el "regio coliseo" fue espejo vivo de los días de la Villa y Corte». Si esto es así, ¿qué decir de la creación pura?

Para **L. Alberti** (20), «en principio fue el ritmo. Y los instrumentos más antiguos fueron, desde luego, los de percusión; todos los pueblos primitivos, aun aquellos que todavía no poseen instrumentos de entonación (aparte de la voz humana), los usan, a menudo, con el virtuosismo más arduo e inimitable». También **Antonio Ramírez-Angel** (21) estima que «la primera manifestación relacionada con la música del hombre primitivo tuvo que ser de carácter puramente rítmico. Para ello basta observar en la actualidad las tribus o agrupaciones que restan de pueblos incultos: sus reacciones elementales nos pueden dar una idea bastante aproximada de lo que pudo ser el alborrear del ritmo en el hombre».

En la antigua civilización mesopotámica, hace seis mil años (22), «era Ramman, dios del trueno, quien destruía sus cosechas; era Ea, soberana de las profundidades, quien anegaba sus tierras. Pero gracias al homenaje de la voz humana y de los instrumentos musicales, Ramman y Ea se sentían aplacados...». El propio **Roland de Candé** (23) sitúa unos quinientos siglos antes de nuestra Era la posible aparición de la música, entre antepasados primitivos de cerebro desarrollado y en uso de un lenguaje abstracto.

El camino recorrido desde entonces ha sido largo y difícil. El camino que discurre desde la «invención» de la palabra y del lenguaje, de la percusión y el empleo musical a la par que guerrero del arco, las conchas frotadas, los caparazones de algunos animales golpeados, la talla de huesos y cañas a modo de peines para lograr sonidos de la vibración de sus púas, las calabazas rellenas de arena o guijarros a modo de iniciales maracas, la membrana y la lengüeta, hasta llegar en un empeño de siglos a los morfófonos, el regulador temporal, los filtros de frecuencias, el repetidor, el mezclador de espectros, la reverberación artificial, el sintetizador, el osciloscopio, el teclado de transformación, el órgano universal, la «máquina de componer»...

La evolución de lo que podríamos llamar los «modos» musicales, apareja una paralela evolución de las formas. Llegamos, así, al concepto de la vanguardia, como algo necesario que siempre ha existido con peculiaridades nítidamente diferenciadas. Diríamos, con **Olivier Alain** (24), que «los espíritus más valientes se atreven a plantearse el problema de la estética y de la comunicación, que la urgencia de las exploraciones técnicas había relegado hasta ahora a la sombra... Este problema de la comunicación es tan complejo como el aspecto social de la creación musical misma, con las determinaciones de nuestra época». Pero no parece necesario separar, escindir ambas líneas, sino unir las íntimamente en el proceso definitorio de la intención creadora.

Oscar Esplá (25) se detuvo minuciosamente en «el triste fenómeno de la incompreensión del público», y quizá sea útil reproducir sus palabras. Este, el público, «oye, en general, las obras mecánicamente, pues las emociones también se mecanizan, y es difícil entonces vencer la inercia por un movimiento adquirido. Ved cómo la gente oye sin cansarse las mismas cosas, las Sinfonías de **Beethoven**, por ejemplo, magníficas, ¿quién lo duda?, pero inactuales con respecto a la sensibilidad estética del día, y mecanizadas a fuerza de repeticiones para esta sensibilidad. El oyente ha depositado en ella sus propios sentimientos vitales, por las diferentes circunstancias en que ha oído esas obras, y luego esa música devuelve esos sentimientos depositados en ella y que no tienen nada que ver con su sentido específico. Esta es la razón por la cual oímos muchas veces a gusto cantinelas y tonadas que habíamos oído en nuestra niñez, y que son muy malas musicalmente consideradas, pero reproducen en nosotros estados anteriores que llevan el perfume de tiempos mejores».

Sin que ello dé pie al compositor para «prescindir» del público, explica suficientemente la que podríamos llamar «resistencia pasiva» de éste ante —no frente a ellas— las nuevas obras. Porque debe ser claro para todos, en conclusiones de **Rosa María Kucharski** (26) que «estamos llegando al año 2000 y no podemos seguir enquistados enseñando la música como en pleno siglo XIX, con

(20) «El libro de la música», Queromón Editores, Madrid, 1974.

(21) «Cultura Musical», Editorial Almena, Madrid, 1977.

(22) «Historia General de la Música», dirigida por A. Robertson y D. Stevens, Ediciones Istmo, Editorial Alpuerto, 2.ª edición, Madrid, 1977.

(23) Obra citada, Cap. 1 de la primera parte y 7 de la segunda.

(24) Capítulo II, Libro V, de «La Música», Planeta, dos tomos, Vitoria, 1969 y 1970, dirigidos por Norbert Dufourcq.

(25) «Principales tendencias actuales de la música», «Escritos», tomo I, recopilación, comentarios y traducciones de Antonio Iglesias, Editorial Alpuerto, Madrid, 1977.

(26) «La música, vehículo de expansión cultural», Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.

los métodos del siglo XIX y sin avanzar en obras musicales más allá del siglo XIX. Nos quejamos después de que los jóvenes no asisten a las manifestaciones musicales que les organizamos, pero tienen razón, porque son anacrónicas y poco auténticas».

En un coloquio en torno a la música contemporánea, organizado por la revista «Montsalvat» (27), en colaboración con el Club Polimnia de Radio Peninsular, indicaba **José María Mestres-Quadreny** que la culpa de que el público no entienda esta música habría que apuntársela al propio público, «igual que todos los europeos no entendemos el chino, y es culpa nuestra, no es de los chinos», abundando en la idea de que «siempre que se escuche una obra nueva resultará una situación un poco desconcertante porque el oído tiene una memoria muy corta», de manera que resulta más fácil oír lo conocido que lo nuevo; aparte de que «las obras nuevas no se tocan las suficientes veces como para que el público las pueda entender. Hay que retenerlas en la memoria para llegar a disfrutarlas un poco».

La música, afirmaba **Antón Larrauri** (28) en una reciente entrevista, «no puede estar circunscrita. Es como una paleta de pintor, en la que hasta ahora sólo ha estado representado un color; pero esa paleta tiene más colores que la gente desconoce de momento. Es el compositor quien va descubriendo esos nuevos colores».

Esta realidad, claro es, se reproduce en todos los campos de la creación musical. No es, por ello, necesario ni conveniente, ceñirnos a la que llamamos «clásica» e incluso «seria» (?). Aún más, si, como intentamos, queremos «ver» la música como un medio de comunicación —en el sentido no técnico de la expresión—, como una forma de comunicarnos con los demás, de exteriorizar unos sentimientos por naturaleza íntimos, puesto que la música sólo cobra realidad cuando «se» escucha, cuando «se» interpreta, cuando «se» ejecuta, si aplicamos la reflexión gramatical a nuestra utilidad.

Hablemos, por ejemplo, del cante flamenco, del jazz, del «pop». Son músicas que están ahí, a nuestro alcance, precisamente multiplicado por los auténticos medios de comunicación social o de masas. Y no cabe marginarlas, despreciarlas o ignorarlas. La relación, por supuesto, también podría ser aquí más amplia, pero nos limitamos a una mera referencia a éstas.

El cante «hondo», «jondo», «grande» o «chico», que buscaba una pureza máxima, hubo de reconocer el calificativo de «flamenco» en aras de su total expansión y comprensión. **Ricardo Molina** y **Antonio Mairena** (29) coincidieron en esto con el criterio de **Anselmo González Climent**, porque «flamenco abarca, en principio, a todas las modalidades conocidas del cante sin involucrar valoraciones ni estatuir jerarquías».

Así, el cante nace como una expresión íntima, individualizada casi a quien lo expresa, a quien lo emite. Luego, evolucionan los propios cantes, su auditorio, y su escenario. En su primera etapa, hasta 1860, los cantes primitivos no llegaron a ser populares, y los escritores de la época sólo hablan de algunos, como la caña, el polo o la toná, pero no de la siguiyía. Después, el cante sale de la intimidad hogareña o laboral, de la taberna, y en 1842 aparece en Sevilla el primer «Café de Cante» citado sin mayores detalles por **Fernando de Triana**, hasta llegar a la cumbre de **Silverio Franconetti**, que tuvo el suyo en la también sevillana calle de Rosario. El paso siguiente es la etapa teatral, con don **Antonio Chacón** como figura en los escenarios, y que se proyecta en nuestro siglo hasta llegar a los «tablaos».

Mención inexcusable para el Concurso granadino del 13 y 14 de junio de 1922, en el que el entonces niño **Manolo Caracol** venció junto con «Tenazas» en el apartado de «Soleares, Serranas, Polos y Cañas», y que llevó en su convocatoria las firmas de **Falla**, **Fernando de los Ríos**, **Turina**, **García Lorca**, **Oscar Esplá**, **Adolfo Salazar**, **Juan Ramón Jiménez**, **Pérez de Ayala**, y otros de similar significación. Su simple relación avala el alcance de esta música característica.

En su camino, del hogar o el trabajo se pasó sucesivamente a lo que el propio **González Climent** llamó «los cabales», de seis a veinte personas, hasta llegar a esos miles de aficionados que, por ejemplo, asistieron hace poco al XXIII Festival Nacional del Cante de las Minas, en La Unión, Murcia, donde triunfó un aficionado de setenta años, **Manuel Avila**, granadino de Montefrío, que ni una vez en su vida actuó como profesional.

Y todo ello quizás tenga su explicación última en ese algo misterioso que se ha dado en llamar «duende», al menos a partir de **Manuel Torre**, uno de los aptos para ser considerado el pri-

(27) N.º 62, Barcelona, junio 1979.

(28) «Ritmo», n.º 534, Madrid, junio, 1983.

(29) «Mundo y formas del cante flamenco», Revista de Occidente, Madrid, 1963.

mer cantaor de todos los tiempos, aunque analfabeto, en opinión de **Federico García Lorca** el hombre «con mayor cultura en la sangre». Lo recuerda **Angel Alvarez Caballero** (30), al evocar lo que **Manuel Torre** le dijo a un «colega»: «Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende». **Manuel Torre** murió en la tarde del 22 de julio de 1933, poco más o menos a la misma hora del mismo día, mes y año que nacía el autor de este modesto trabajo.

Esta línea de comunicación, válida para nosotros en nuestra esfera nacional —dejo voluntariamente al margen, en cada párrafo de este trabajo, la infinita gama de manipulaciones, piraterías, etcétera, que siempre pueden estar a la orden del día en estas parcelas—, puede repetirse, en proyección internacional, con el jazz. La música afroamericana cristaliza en los «blues», en la improvisación colectiva, el «ragtime», el pianístico «boogie-woogie», el «hot», el «be-bop», el «cool»...

Es, también, un largo camino, en cuyo curso el negro ya americano acepta los nuevos instrumentos musicales, pero trata de «vocalizar» con ellos, de hacerles «hablar», en una imitación progresiva de los timbres inflexionados (31) de la voz del hombre, en una especie de tácito intento de patentizar que ellos, los negros, «pueden hablarse por el intermedio de las notas, de manera análoga a como se hablan a distancia en la selva africana por medio de sus tam-tams».

Para **Heuvelmans** y **Tarse**, en la obra de referencia, «el jazz se fue extendiendo como un lago. Eminentes músicos clásicos lo alababan. Compositores del primer plano encontraban en él su fuente de inspiración... Música clásica y jazz no son en ninguna manera opuestos en su concepto del valor, sino solamente en la forma de expresión musical. Y, sobre todo, en la forma de expresión humana...».

Estos autores cifran entre 1895 y 1900 la aparición de este auténtico fenómeno socio-musical. La palabra, del caló negro-americano, se aplicó por vez primera a una orquesta de Chicago, en 1917, e hizo fortuna de inmediato. Según **James F. Rogers**, «tantas ciudades se disputan hoy el honor de haber visto el nacimiento del jazz, como villas hubo en otro tiempo que reivindicaron ser la cuna de Homero». Pero todo apunta a Nueva Orleans, y concretamente a dos de sus barrios, Perdido y Storyville. El «swing» tiene allí una pastosidad especialísima, única.

Luego, el jazz sale de sus cuevas, de sus reservas iniciales, sube el Mississippi a bordo de los clásicos «riverboats» —un desconocido llamado **Louis Armstrong** toca la trompeta en uno de ellos, en la orquesta del pianista **Fate Marable**, antes de iniciarse los años veinte—, **King Oliver** y sus muchachos improvisan durante más de media hora por sesión en el «Royal Gardens» de Chicago, y la población de color de esta ciudad se dobla en sólo cinco años, mientras 350.000 negros inician su larga marcha hacia el norte, abandonando ya en parte el cultivo del algodón, en busca de las nuevas industrias.

Son años de violencia, de la prohibición, de crisis económica. El negro paga una cuota social superior, sufre, arrastra su existencia en habitáculos infrahumanos, participa en luchas de barrios —¿tribales?—, ve arder más de una vez sus muy humildes hogares, carece de ocupación, pasa horas y horas en la calle, arrastra su existencia individual y familiar sin otro consuelo, sin otra comunicación, sin otro apoyo que la música, que «su» música, el «blue», el jazz, el «hot»...

De acuerdo con **Roland de Candé** (32), un cuarteto vocal negro graba en 1902 el primer disco de espirituales, y en 1917, con la marcha hacia Chicago, el primero de jazz: «Dixieland jass one-step». Es la vida de una raza, su participación en la existencia cotidiana de una nación joven, su angustia, su esperanza, su pasión, sus ilusiones. Una realidad que, del círculo mínimo iniciático, llega pronto a otras salas de mayor capacidad, y, luego, al fin, con el disco y con la radio, a todo el país, para lanzarse al mundo entero en plena primera gran guerra y conquistarlo definitivamente a su término.

Guardo un álbum de diez discos (33) como un tesoro, porque en sus veinte caras sucesivas hilvana muy apreciables grabaciones de **Ella Fitzgerald**, **Louis Armstrong**, **Jimmy Smith**, **Wes Montgomery**, **Stan Getz**, **Gerry Mulligan**, **Oscar Peterson**, **Lionel Hampton**, **Count Basie**, **Duke Ellington**, **Billie Holiday**, **Anita O'Day**, **Benny Goodman**, **Gene Krupa**, **Johnny Hodges**, **Lester Young**, **Art Tatum**, **Bill Evans**, **Charlie Parquer** y **Dizzie Gillespie**. No están todos los que fueron, pero son todos los que están.

(30) «Historia del cante flamenco», Alianza Editorial, Madrid, 1981.

(31) Bernard Heuvelmans y Jean Tarse, «El Jazz», Editorial Bruguera, Barcelona, 1962.

(32) Obra citada, pág. 209.

(33) «Verve Jazz Book», MGM, (Verve Series), Nueva York, realizado en Hamburgo.

Según el propio **De Candé** (34), con los años treinta, pese a vivirse la culminación de los músicos de mayor prestigio en este campo, llega «el final del jazz primitivo, de la creación popular, espontánea. Cautivo de la industria del disco, el jazz se somete a las necesidades comerciales», sin mayores reparos de aquéllos. Más tarde, al finalizar la segunda guerra mundial, se impone el «bebop», y «el jazz se hace cada vez más elitista», hasta cubrirse una nueva etapa en los sesenta con el «free-jazz», equivalente y compañero del «black-power».

De cara al mañana, el futuro del jazz es incierto, y sólo cabe alinear presunciones e imaginación. Pero lo que nos importa es su nacimiento y su historia, porque el jazz ha sido un auténtico medio de comunicación, sensiblemente racial, indispensable, insustituible, en unos años cuyas creaciones bebieron a veces en autores como **Ravel** o **Stravinsky**, y compartieron la inspiración de otros como **George Gershwin**, al que admiraron y quisieron prácticamente todos los grandes compositores negros de jazz. Fueron unos años que supusieron la transformación social de una raza y los primeros y más importantes pasos hacia su libertad.

Luego, hacia 1955, el año que muere el saxo **Charlie Parker**, comienza el reinado del «rock and roll», que, con altibajos, llega hasta nuestros días. «Es un acontecimiento —afirma **Roland de Candé**— sin equivalente en las otras épocas y en las otras civilizaciones: un acontecimiento que produjo cierta influencia en la eclosión de algunas “músicas nuevas”, esbozando un intento de acercamiento de los géneros». Es la huida del «cool» para reencontrarse con un «hot» subrayado por su expresionismo apasionado y apasionante. De acuerdo con el autor que seguimos, es el fruto de varios factores, incluso sociales: un estilo popular de jazz, «rhythm and blues», mezclado con el folklore americano; los nuevos instrumentos, cuales la guitarra o el órgano; incorporación de «nuevas ideas», como la violencia y la no violencia, la droga, la liberación sexual, etc.; y el poder adquisitivo de la juventud que, a partir de los años cincuenta, constituye un modelo y un campo específicos —y muy interesantes cuantitativamente— de consumidores.

Los primeros nombres son los del guitarrista negro **Chuck Berry**, con **Bo Diddley**, en el citado 1955. Inmediatamente se imponen los blancos **Elvis Presley** y **Gene Vincent**. El pasado 16 de agosto se cumplía el sexto aniversario de la muerte de **Elvis**, y la Orquesta Sinfónica de Memphis ofreció un concierto en su memoria, con cincuenta mil personas en «Graceland», su enorme propiedad en aquel lugar, inundada hoy en sus contornos de tiendas y puestos de recuerdos del gran ídolo, del imborrable ídolo que tiene medio centenar de álbumes en circulación por todo el mundo y mil millones de copias vendidas de sus discos sencillos. **Antonio de Senillosa** (35) recordaba con este motivo unas palabras del entonces presidente **Carter**: «Con su rebeldía, con su vitalidad y su buen humor contribuyó a cambiar el rostro de nuestra cultura popular. La muerte de **Elvis Presley** privó a nuestro país de una parte de sí mismo».

El presidente norteamericano de aquel momento no hace sino reconocer una verdad como un templo: la trascendencia progresiva del fenómeno social de la música de nuestro tiempo, que ha bebido y beberá en otra música histórica, si se quiere eterna, permanente, pero que no puede prescindir de lo actual.

Porque el fenómeno que comentamos, y nadie podrá negarlo, es un fenómeno progresivamente acelerado. Cuando **Bob Dylan** toma hacia 1961 su seudónimo del poeta galés **Dylan Thomas**, fallecido ocho años antes, arranca otra etapa plenamente significativa. **Joan Báez**. Y, al año siguiente, con ese ritmo frenético que vive la evolución musical, **Los Beatles** y **Los Rolling Stones**, con la «pop music». El folk-rock, el «west-coast» californiano, **Janis Joplin**, **The Byrds**, **The Eagles**, **Pink Floyd**, **Jimi Hendrix**, **Los Who** con su ópera-rock «**Tommy**» en 1969... En 1970 **Zubin Mehta** —una muestra más de la posible aproximación de los estilos y las épocas— dirige a la Filarmónica de Los Angeles, con los «**Mothers of Invention**», música del guitarrista **Frank Zappa**, de dicho grupo, y aparece el jazz-rock al contratar **Miles Davis** al guitarrista británico **John McLaughlin**.

El año que viene, 1984, se inaugurará en Liverpool (36) «un centro dedicado a la historia del grupo musical más famoso de esta ciudad inglesa: los **Beatles**. El anuncio fue hecho por el Ayuntamiento del condado de Merseyside, que señaló que se invertirán en dicho centro un millón de libras esterlinas. Asimismo el Ayuntamiento organizará una exposición sobre el conjunto, que comenzó a hacerse famoso hace unos veinte años. Pero la mayor inversión para convertir a Liver-

(34) Obra citada, págs. 209 y ss.

(35) «Requiem al compás del recuerdo», en *Diario 16*, Madrid, 19 de agosto de 1983.

(36) «*ABC*», Madrid, 22 de agosto de 1983, pág. 51.

pool en Beatlemania será la que hará Royal Life en Mathew Street, en donde se reconstruirá el legendario Cavern Club, en donde comenzaron a actuar los entonces cuatro jóvenes desconocidos». Los ecos del asesinato de **John Lennon** están en el recuerdo de todos y en el corazón de muchos.

El recorrido posterior, tan inmediato a nosotros, pasa por aquellas multitudes —¡medio millón de personas!— de la isla de White o del Festival de Woodstock que nos sorprendían apenas hace un puñado de años, y que hoy hemos podido ver en toda nuestra geografía con **Rod Stewart**, con **Supertramp**, y con tantos otros, sin que falten los nuestros a esta cita multitudinaria, con nombres tan distintos y tan distantes como los de **Julio Iglesias** o **Miguel Ríos**. «Yo soy un tío —ha dicho éste (37)— que canta rock and roll, que intenta comunicar con la gente». Esta es la esencia: la comunicación, la posibilidad y el hecho feliz de comunicarse a través de la música. Y afirmó también el «viejo rockero» que «los jóvenes no tienen otro tipo de alternativa musical más válida». Es, sencillamente, el dedo en la llaga, el guante que toda la sociedad actual puede o no recoger.

También **Montserrat Caballé** habló de ello hace poco (38): «Que no haya dinero para hacer un auditorio, que no haya dinero para quitar ese horrible armazón al armónium del teatro..., lo admito. Pero no puedo admitir que no haya dinero para la juventud, que formará la España de dentro de diez años. La juventud es lo primero».

Podemos añadir, en nuestro medio, realidades tales como la nueva coreografía de **Antonio Gades** para «Carmen», de acuerdo con la reciente película que hizo con **Carlos Saura**, coreografía calificada de «fascinante» en los titulares de la crónica publicada en «Ya» (39) por su enviado especial al Festival de Santander y crítico titular del diario, **Fernando Ruiz Coca**: «una "Carmen" distinta, como en busca de su propia autenticidad». O la cadena interminable de Festivales y Cursos musicales, de música clásica, puestos en marcha por la Generalidad de Cataluña. O la multiplicación de representaciones de zarzuelas de repertorio, en el Centro Cultural de la Villa y en otros escenarios madrileños. O la proliferación de certámenes de cante flamenco en las ocho provincias andaluzas e incluso en otras, como el citado de las Minas en La Unión, en Murcia. O la programación municipal veraniega en Madrid, que abarcó también lo castizo-musical.

Todo ello define una reflexión sincera de este fenómeno de la comunicación social a través de la música que tratamos de esbozar en este trabajo. Y a nada de ello se habría llegado, seguramente, sin esa música mecanizada que tanto doliera a **Béla Bartók** (40): «la radio y el gramófono... desacostumbran a que la gente haga música, en lugar de urgirle a ello... Ni siquiera imaginan qué distinto es el goce de la música para quienes saben tocar y leer». Es cierto, por supuesto, pero el campo de alcance del mensaje se ha multiplicado hasta la enésima potencia con estas posibilidades abiertas al paso de los avances técnicos.

Y esto llega a puntos increíbles, como apuntaba **José Antonio Díaz Pinilla** (41) recientemente: «Para muchos aficionados a la Alta Fidelidad, durante las vacaciones, el automóvil es prácticamente el único medio que les mantiene en contacto con la música deseada y con sus grabaciones preferidas. El radio-cassette del coche es ese puente de enlace entre el entorno de las vacaciones y uno de los contados alicientes de la vida cotidiana extensibles a las vacaciones: la escucha de buenas grabaciones musicales».

En «vivo», en su tiempo, las Sinfonías de **Beethoven** tardaron medio siglo en estrearse en España, y esto es lo que la mecanización industrializada ha impedido con su estímulo que se repitiese en lo sucesivo. Son válidas, por supuesto, cuantas críticas se formulen razonablemente al sistema —el director **Sergiu Celibidache**, por ejemplo, se niega a grabar sus actuaciones, con lo que, aparte lo respetable, noble y sincero de su postura, nos priva hoy a quienes le hemos visto con frecuencia, y privará totalmente a las nuevas generaciones que no le hayan escuchado en directo, de verle y oírle en el futuro—, pero tampoco podríamos evitar la exploración espacial, por la sencilla razón de que son logros de nuestro tiempo, y, como tales, absolutamente irrenunciables, sin perjuicio de que no nos gusten en absoluto.

Los antecedentes (42) podrían ser muchos, pero sobra con recordar algunas leyendas como el mensaje recibido por un emperador chino veinte siglos antes de Cristo, «encerrado» en un cofre por un procedimiento ignorado; la posibilidad de «deshelar» las palabras previamente «congeladas».

(37) «Informe Semanal», TVE, 1.ª cadena, 27 de agosto de 1983.

(38) «ABC», Madrid, 25 de junio de 1983, declaraciones a Blanca Berasategui.

(39) «YA», Madrid, 18 de agosto de 1983.

(40) Recordado en «Cuadernos de Música», n.º 3, editado por Antonio Rodríguez Moreno, Madrid, 1983.

(41) «Temporadas de la música clásica», n.º 6, Madrid, julio de 1983.

(42) «El sonido grabado», Andrés Ruiz Tarazona y José Luis García del Busto, Ministerio de Cultura, Madrid, 1978.

das» narrada en el siglo XVI por Rabelais; o el libro de los selenitas que describe en el XVII Cyrano de Bergerac en su «Historia cómica de los Estados e Imperios de la Luna», que se «leía» con el oído. Pero lo definitivo es el «paleófono» de Charles Cross en París en 1877, y, pocos meses después, el primer fonograma de Edison en América, la cancioncilla infantil «Mary had a little lamb», algo así como «Mary tenía una ovejita».

Enrico Caruso, en 1901, prestó todo su apoyo a la música fonográfica (43); en 1903 se grabó el «Ernani» verdiano en nada menos que cuarenta discos por una sola cara; Arthur Nikisch dirigió a la Filarmónica de Berlín en 1909 para la primera grabación de la Quinta Sinfonía de Beethoven, que cubrió ocho caras; una emisora experimental inglesa transmite la voz de Nellie Melba en 1920; la primera ópera completa se ofrece por la BBC desde el Covent Garden londinense el 8 de enero de 1923, y fue «La flauta mágica» de Mozart, según datos de Enrique Franco en la revista «Música» de años atrás, que toma el propio Gómez Amat, el 21 de junio de 1921, cuatro días después de su inauguración por Alfonso XIII, Unión Radio de Madrid ponía en antena una selección de «Carmen» cantada en su propio estudio; en junio de 1937 la BBC televisa el tercer acto del «Fausto» de Gounod, y, en 1940, «Payasos», de Leoncavallo, se convierte en la primera ópera televisada en Estados Unidos.

¿Qué contenido encierra toda esta realidad? Sencillamente, que los nuevos medios de comunicación se acoplan con plena idoneidad a la música para que ésta, a su vez, alcance su plenitud como medio de comunicación entre masas. Veamos otros datos tomados de las publicaciones citadas: en 1927, Alemania pone en el mercado 25 millones de discos, cifra que alcanza Francia en 1935. Las ventas en Estados Unidos son de un billón —un billón americano, claro— de dólares en 1967. En 1973 Alemania Federal produjo 148,2 millones de discos, y Estados Unidos 484,8 millones. Las ventas mundiales significan siete mil millones de dólares en 1975. El número anual de horas de grabación (44) «supera la cifra de varios millones» a escala mundial; las ventas pasaban ya en 1980 del millón de millones de pesetas por año. La canción «pop» es la reina del disco: «country», «soul», «rock», baladas, simples canciones estivales. La «piratería» llega a cubrir hasta el 20 y el 25 por ciento del mercado. En dicho año 1980 se estima que «la venta de discos en España representa una cifra aproximada de seis mil doscientos millones de pesetas, lo que significa el 0,62 por ciento de las ventas mundiales». Ahora bien, «si el número de discos comercializados en nuestro país (45) es de unos quinientos anuales, sólo un tres por ciento de ellos, aproximadamente, es de producción propia», y, «aunque la calidad de la producción discográfica española, por interés musical, puede equipararse a la de países de nuestra órbita, la capacidad de difusión de esta producción es tan limitada que no resulta rentable». La estadística de grabaciones presentadas a depósito previo en el Ministerio de Cultura arroja un total de 35.548 en los últimos cinco años: 8.027 en 1978, cifra que baja a 6.882 en 1979 y a 6.433 en 1980, y recuperación hasta 7.069 en 1981 y 7.137 en 1982.

En otra parcela, en cuanto al video musical, Jean-Pierre Robin se ocupaba de ello en un artículo en «Lyrica Diapason», París (46), y afirmaba que, en lo referente a ópera y música clásica, «la indigencia es flagrante. En materia de ópera, en la que la aportación de la imagen es fundamental, los títulos se cuentan con los dedos de una sola mano,... y se trata esencialmente de retransmisiones televisadas producidas por el INA (Instituto Nacional de lo Audiovisual)». Curiosamente, añade, el catálogo francés «est un peu plus riche en musique pure». Pero si un videocassette con un largometraje costaba entonces quinientos francos, una ópera suponía mil. Además, los propios distribuidores reconocían que «80% des ventes ou des locations sont des films porno ou d'horreur», con lo que la preferencia tanto para compra como para alquiler estaba clara. Por ende, su sistema SECAM, casi los únicos que lo siguen en todo el mundo, con lo que no pueden utilizar directamente los videocassettes en sistema PAL.

Pero lo cierto es que, de acuerdo con el documento de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica elaborado en 1973 (47) en torno al «Reconocimiento de las grabaciones sonoras como medio cultural», en el punto 11 de su contenido, «la grabación sonora ha adquirido en los años recientes una función cada vez más importante como medio de comunicación de masas

(43) Carlos Gómez Amat, «La ópera y los medios de comunicación», VII Decena de Música de Toledo, Ministerio de Educación y Ciencia, Erandio, Bilbao, 1976.

(44) José Ramón Pardo, en «YA» dominical, enero de 1980.

(45) Editorial de «Ritmo», n.º 534, Madrid, junio de 1983.

(46) Marzo de 1982.

(47) Federación Internacional de la Industria Fonográfica, Londres, 1973.

entre los pueblos. Las nuevas técnicas de comunicación inventadas por el mundo moderno han transformado las modalidades de la vida musical de todos los países. La grabación sonora se ha convertido en un instrumento tan vital, y de cierta manera más vital, para la divulgación de la cultura como el libro o la película».

El documento recuerda también una resolución adoptada en 1968 por la Conferencia General de la UNESCO en la que recomienda a sus Estados miembros que fomenten «la producción, la distribución y la utilización en mayor escala de películas cinematográficas y de otros medios audiovisuales para la educación, la ciencia y la cultura». Es la misma línea seguida por las recomendaciones de la Conferencia Intergubernamental de la UNESCO en 1972, en Helsinki, sobre Políticas Culturales en Europa, con la petición del reconocimiento de que «las grabaciones sonoras son materiales culturales y que deben tratarse como tales».

En la Parte II del Documento, punto 19, se afirma que «las grabaciones sonoras otorgan acceso a la música para millones de personas por todo el mundo», y en el 20 que «escuchar la música en discos ha convertido a multitud de personas en amantes de la música», para concluir en el 21 que «muchos millones de personas en el mundo son incapaces de leer una partitura musical o tocar un instrumento y tienen la oportunidad de apreciar la belleza de la música o el genio de un compositor sólo al escuchar las interpretaciones auténticas de los artistas. Una interpretación en grabación sonora puede disfrutarse y estudiarse cualquier número de veces y tiene por lo tanto indudables ventajas incluso en relación con una interpretación en un concierto».

El punto 22 define que «la música constituye un idioma universal, y la grabación sonora, desde su creación, ha tenido por misión la divulgación de la música de todas las culturas y civilizaciones y ha contribuido a despertar la apreciación recíproca de diferentes culturas musicales». Y, como consecuencia de todo ello —con lo que estaremos total o parcialmente de acuerdo, o en absoluto discrepantes si se tercia, pero parece interesante señalarlo aquí—, la repetida Federación «pide a todos los gobiernos del mundo» tres cosas concretas: «que se reconozca y estimule la excepcional función desempeñada por la grabación sonora en la divulgación cultural; que se reconozca el principio de que las grabaciones sonoras son objetos educativos, científicos y culturales, lo mismo que los libros, los periódicos, las revistas y las películas; que se otorgue a las grabaciones sonoras la misma protección, derechos y ventajas que disfrutaban los libros, los periódicos y las revistas».

Si hemos llegado hasta este punto en la evolución de la música como medio de comunicación, que se refleja de una manera muy especial en las culturas contemporáneas, parece lógico que nos formulemos dos interrogantes: la primera, en orden a su relación con la política, y la segunda en cuanto a su marco legal de existencia. Vamos a ocuparnos de ambas, pero, por razones obvias de espacio que jalonan todo nuestro discurso temático, centradas a nuestro entorno social concreto.

Música y política

De siempre han podido caminar juntos ambos conceptos. De una u otra forma, para estas o aquellas finalidades, la política ha tenido conciencia de los resultados que podía conseguir de la música, y, si ha podido, ha puesto manos a la obra para que así fuera.

Pensemos, de un lado, en nombres tales como los de **Wagner** o **Verdi**, tan utilizados políticamente con frecuencia, el primero de ellos incluso ahora, en el centenario de su muerte, prácticamente prohibido todavía en ciertas geografías.

Pensemos en algunas piezas populares, a veces muy conocidas, que parecen escritas conscientemente para enaltecer valores patrios susceptibles de ser utilizados con estos propósitos políticos que comentamos. Algunos cantantes llegaron a especializarse, también, en este tipo de actuaciones. Unas y otros están en la mente de cualquier mediano aficionado.

Pensemos, igualmente, en la vía administrativa, en los cauces a través de los cuales un Estado, un Gobierno, asumen la tutela de este campo artístico comunicacional, lo encuadran en sus estructuras, regulan su estudio y su «ejercicio», sancionan infracciones, premian quehaceres, etcétera. Cabe, por supuesto, desde la más rigurosa honestidad hasta la más vil presión.

Por citar ejemplos concretos, un reciente —mayo-junio de 1983— ciclo de la Fundación Juan March (48) dedicó tres conciertos a estudiar una generación española de compositores que coin-

(48) «Ciclo Música Española de la Generación de la República», publicación de la Fundación Juan March, Introducción de Emilio Casas Rodicio, Madrid, 1983.

cedió con la República, que sufrió luego los avatares de la diáspora, y que conocemos a través de la presencia, aislada, de sus trabajos en los conciertos habituales, pero a la que no habíamos dedicado quizás aún la atención conjunta que indudablemente requieren.

Los autores cuyas obras figuraron en aquellos tres conciertos fueron **Salvador Bacarisse**, exiliado en París tras la guerra; **Julián Bautista**, en Buenos Aires; **Oscar Esplá**, plenamente formado en aquella época, en la que fue Presidente de la Junta Nacional de Música de la República; **Jesús García Leoz**, autor de un «Tríptico» lorquiano en 1937, y de «Siete canciones sobre versos de Antonio Machado»; **Roberto Gerhard**, que en 1939 fue a parar a Cambridge; **Ernesto Halffter**, que residió en Lisboa durante el conflicto bélico; su hermano **Rodolfo Halffter**, exiliado y nacionalizado en México; **Ricardo Lamote de Grignon**, de intensa actividad en la década que precede a la guerra; **Antonio José Martínez Palacios**, asesinado en plena conflagración, en 1936; **Federico Mompou**, que comparte inquietudes con muchos de ellos, aunque no forma parte estricta de su grupo, ya que residió en París desde 1923 hasta 1941; **José Muñoz Molleda**, cuya actividad se desarrolla esencialmente después de la guerra; **Manuel Palau**, que fue profesor y director del Conservatorio valenciano; y **Gustavo Pittaluga**, que estudió Música, Derecho y Diplomacia y amplió su formación en París.

Entre los varios nombres que se han aplicado al grupo, ha quedado el de «Generación de la República», utilizado por **Adolfo Salazar** en sus artículos en «El Sol», en 1931. Con ella, ha escrito **Emilio Casares Rodicio** en la publicación que nos ocupa, «se genera una auténtica metamorfosis del hecho musical que se concentra en los proyectos de reforma de la enseñanza, en el renacimiento de la investigación musicológica (ahí están **Torner**, **Bal** y **Gay**, **Subirá** y otros), en una crítica activa y sustancial, es decir, aportadora y estimuladora que llena todos los periódicos y, lo que es más importante, las revistas culturales del momento, y, cómo no, la propia y específica creación musical; cuando se aplica el concepto de vanguardia exclusivamente a la llamada generación del 51, se cae en un error histórico incuestionable: el descubrimiento de la vanguardia, la conciencia de estar arrancando la música española de su tara más añeja, el inmovilismo, el carácter de reconquista, con la aceptación de lo que en los veinte eran los lenguajes musicales más avanzados en Europa, comienza con esta Generación».

También **Manuel Valls** (49) se ha ocupado de este tema al hablar de «la sangría de 1939» y apuntar que «se trataba en suma de comulgar o no con un determinado credo ideológico y la decisión de la mayoría de cerebros fue la de escoger el destierro voluntario». Cita, en la parcela musical —donde «la sangría fue cuantiosa en número y densa en calidad»—, a **Oscar Esplá**, **Manuel de Falla**, **Federico Mompou**, **Roberto Gerhard**, **Gustavo Pittaluga**, **Adolfo Salazar**, **Enrique Casals-Chapí**, **Jesús Bal-Gay**, **Vicente Salas Viu**, **Pau Casals**, **Salvador Bacarisse**, **Jaime Pahissa**, **Julián Bautista**, **Fernando Remacha**, **Gustavo Durán**, **Ernesto** y **Rodolfo Halffter**, **Baltasar Samper**, **Pedro Sanjuán**, **José Ardévol**, etc.».

Entre los que regresaron, **Esplá**, **Mompou**, **Bal-Gay**, **Casals-Chapí** y **Ernesto Halffter**. Entre los que han muerto fuera de España, citemos, en Argentina, a **Falla** en 1946, **J. Bautista** en 1961, y **Jaime Pahissa** en 1970; en México, **Adolfo Salazar** en 1958 y **Baltasar Samper** en 1966; en Francia, **Bacarisse** en 1965; en Chile, **Salas Viu** en 1967; y en Inglaterra, en 1970, **Gerhard**.

«Pasado el vendaval depurador —concluye Valls— volvieron al hogar los hijos pródigos. Pero muchos de las nuevas generaciones, se largaron. La ocupación de plazas llegó a la saturación y se trataba de sobrevivir». Es, en definitiva, la creación fuera de nuestra geografía, la emigración artística y científica como constante histórica tristemente inseparable de nuestro camino cotidiano.

Por supuesto, podemos pensar también en el contenido político, expreso o tácito, conferido principalmente en la década de los sesenta, y dentro de la canción «pop», a las letras escritas y cantadas en los idiomas vernáculos de nuestra geografía, e incluso a determinadas corrientes concretas de esta música específica. En este sentido, el propio **Valls** señala que, al margen de la música de consumo de este nivel, generalmente de carácter melódico, «los otros movimientos en el seno de la música se han desarrollado (si lo han conseguido) casi clandestinamente y con problemas inimaginables. Ejemplo de ello podría ser el movimiento de la «Nova Canço Catalana», que desde 1962 tiene en el cantante valenciano **Raimon** un destacado y peculiarísimo intérprete. Movimiento que al igual que otros similares no ha encontrado los cauces adecuados a su ordenamiento...»

(49) «La música en cifras», «Testigos de España», Plaza y Janés, Esplugas de Llobregat, Barcelona, 1974.

Pese a esto, la función comunicativa sí halló en todos y cada uno de ellos vía idónea para su plenitud. En aquellos momentos, la meta es la libertad —de pensamiento, de expresión, de conciencia, de reunión, de manifestación sexual, incluso física— y el sueño de toda una generación joven, casi una utopía, se vuelca ilusionado en este medio de comunicación que para ellos es la música, al punto de que es a partir de entonces, seguramente, cuando alcanza ésta todo su valor y toda su significación como tal.

Se suman y se suceden nombres como los de **Joan Manuel Serrat, Pi de la Serra, Llach, María del Mar Bonet, La Trinca, Gorka Knörr, Labordeta, Chicotén, Pablo Guerrero, Amancio Prada, Paco Ibáñez, Rosa León, Luis Eduardo Aute**, y, en definitiva, una larga cadena de cantantes, instrumentistas y grupos de similar valía que marcan y jalonan una auténtica etapa musical de influencia poderosa en la juventud de su tiempo.

Por fin, para no hacer exhaustiva esta relación de las posibles vinculaciones entre la política y la música, podemos centrarnos en los programas electorales propuestos por algunos partidos políticos para solicitar el voto popular en las pasadas elecciones del 28 de octubre de 1982. Utilizamos, para ello, la encuesta realizada por la revista «Ritmo» (50) y los datos expresados en sus páginas en aquella ocasión, en el mismo orden allí seguido.

Así, de la exposición realizada por **Pura Santos Fuerte**, vicepresidenta nacional entonces de Educación y Cultura en Alianza Popular, señalamos lo siguiente:

«... La música, dentro de la cultura, tiene su propia y específica función. Cada época tiene su música, aparece porque representa una sociedad, un pensamiento, una forma de vivir y de hacer. Es una forma más de manifestarse esa sociedad. La música sirve para alegrar, festejar, disfrutar; el hombre se aísla para reflexionar sobre lo bello, lo bueno y lo verdadero que le rodea, y para ello puede servirse de la música. Es necesario relanzar la música clásica, ella nos ayuda a comprender lo que hoy es nuestra sociedad, lo que es el hombre...»

«... La música popular también hace historia, porque es el pueblo en definitiva quien escribe el acontecer de la humanidad. El pueblo selecciona su propia música, se olvida de valores extraordinarios, vuelve sus ojos hacia aquello que comprende, que le impresiona, que le influye.»

«Toda música, en todas sus facetas, clásica, popular, moderna, es buena porque es necesaria para el hombre. Manifiesta sus sentimientos, sus deseos, sus alegrías, sus fracasos; hace hombres completos, únicos e irrepetibles. El hombre se reencuentra, se comunica, siente, se sensibiliza ante unas notas, desde un aria de **Verdi**, hasta la música de **Mecano**, pasando por la dulzaina de **Agapito Marazuela**...»

«... Cada día es más necesario el reencuentro con nuestros propios valores, la belleza, la armonía, la fuerza de cualquier música según el momento. Hay que buscar en el pasado para engrandecer el presente y hacer más esperanzador el futuro; cada provincia, cada comarca ha de promover cualquier obra cultural, grupos folklóricos, auditorios de música, corales, conjuntos musicales, que extiendan el saber musical, que animen y llenen el ocio de belleza, de vida, en suma, de cultura...»

En sus palabras, la política cultural de Alianza Popular puede resumirse en los siguientes puntos, en cuanto a desarrollo específico musical:

«—Promover y desarrollar orfeones, coros, grupos folklóricos, corales, grupos musicales...»

—Planificar a nivel nacional los recursos económicos tendentes a una mayor difusión de la música clásica: conservatorios, teatros, auditorios.

—Recopilar y publicar las manifestaciones de la música popular: libros, discos, cassettes, actuaciones...

—Subvenciones a grupos folklóricos, corales...

—Potenciar a través de los medios informativos (radio, televisión, prensa) las actuaciones de cualquier grupo musical.

—Creación de instalaciones culturales donde los jóvenes puedan desarrollar sus aptitudes musicales; sobre todo en el ámbito laboral y rural.

—Promover desde las guarderías, jardines de infancia, parvularios, etc., la difusión de la música.»

(50) N.º 526, Madrid, octubre de 1982.

En cuanto al PCE-PSUC, Eulalia Vintró Castells, responsable de Educación y Cultura del Partido Comunista de España y del Partido Socialista Unificado de Cataluña, expuso, entre otras cosas, esto:

«La actuación en la legislatura que concluye, por parte del gobierno, en cuanto a la música clásica ha sido simplemente nula. Precisamente, un grupo de diputados de distintos grupos parlamentarios hicimos algunas reuniones y mantuvimos entrevistas... para conseguir fundamentalmente la creación de un teatro estable de ópera....»

«Estas entrevistas se mantuvieron a nivel individual pero con el objetivo, una vez que hubiéramos llegado a un acuerdo, de intentar interesar en esta operación a la Administración. Sin embargo, no han tenido en modo alguno una traducción desde el punto de vista legislativo. La única traducción que existe son los presupuestos asignados al Ministerio de Cultura, a través de la Dirección General de Música, que son absolutamente ridículos; el presupuesto del Ministerio para música es inferior al asignado en Alemania solamente a la Opera de Berlín.

Hubo otra iniciativa por nuestra parte —y también de Minoría Catalana— en el sentido de garantizar la formación musical desde la escuela. Creemos que España —y esto lo he dicho públicamente en el Parlamento— es un país inculto en gran cantidad de áreas, pero, posiblemente en el aspecto musical, ya no es inculto sino directamente analfabeto.

En la Enseñanza General Básica la formación que reciben los alumnos en la escuela es prácticamente nula, no está a cargo de personal especializado, no contempla el aprendizaje de instrumentos musicales y, por tanto, es un complemento de adorno que se hace con mayor o menor calidad en función de la voluntad del maestro de turno, maestro que tampoco tiene una formación musical que luego le permita ser un buen enseñante.

En el Bachillerato la situación es de escándalo, porque hay una pequeñísima parte de profesores especialistas que han estado durante muchos años en una situación laboral insultante, aunque ahora, por un decreto aprobado esta primavera, empieza a reconocérseles el derecho a tener un status como cualquier otro profesor. En realidad, hoy la enseñanza de la música está incluida en los departamentos de arte y es la típica asignatura que da cualquiera que no sepa absolutamente nada de música. A partir de estas cuestiones, es muy difícil crear una auténtica concienciación en el ámbito musical, si bien existe una fuerte voluntad de estudiar música y ahí están las colas de matriculación en los conservatorios.

Por tanto, hay una falta de voluntad política, de promoción desde la base y de facilitar y estimular las organizaciones y grupos que sí existen pero que no encuentran la posibilidad de adquirir esta formación musical. Además, una vez vencida la dificultad escolar no hay perspectivas de encontrar un puesto estable de trabajo. Los titulados no pueden acceder a unos canales que le faciliten la relación internacional y la promoción profesional dentro del mismo país.

Esta incultura musical no se resuelve en meses, evidentemente. Nosotros creemos que es prioritario integrar la formación musical en el proceso educativo desde los primeros niveles. Las perspectivas de ocio en nuestra sociedad deben ser llenadas también con cultura musical.

Esto conduciría a un tratamiento legislativo que amparara esta posibilidad. Esta legislación pasaría por el cambio de los planes de estudio y por el reconocimiento de los profesionales de música como enseñantes, dentro de los centros educativos. Es necesaria la implantación, dentro de las escuelas del profesorado, de auténticos profesionales que puedan asegurar, con la suficiente garantía, a los futuros enseñantes la posibilidad de impartir conocimientos musicales.

Es necesario asimismo la extensión de los conservatorios de música así como la creación de ambiente musical. Por cierto, esto no resultaría excesivamente costoso —es mucho más caro un teatro estable de ópera, o mantener una buena orquesta—; sólo sería imprescindible una buena voluntad de coordinación y abandonar las formas más o menos artesanales que hoy imperan.

Un segundo aspecto que propugnamos en nuestro programa es una ampliación

sustancial de los presupuestos destinados a música, procurando homologarlos a los niveles europeos.

En tercer lugar estaría la modificación de esa casi absoluta imposibilidad de relacionarse con el exterior que tiene el profesional de la música en España. Esta medida, a nuestro modo de ver, no significa tampoco un gran coste; sólo se necesita una voluntad política y una capacidad de relación.

Por último, una tarea importante de la Administración sería saber coordinar sus propias iniciativas con la importante labor que hoy están desempeñando diversas instituciones privadas así como estimular sus actividades».

Por su parte, en cuanto al PSOE, **Marcial Mateos**, Coordinador de la Secretaría de Cultura-Comisión de Música en el Partido Socialista Obrero Español, precisó lo siguiente:

«Durante la última legislatura, la Dirección General de Música ha desarrollado alguno de los planes trazados por el señor Aguirre durante la primera. La penuria tradicional del departamento —denunciada recientemente por García Barquero— ha venido estorbando la gestión de los directores generales que se han sucedido.»

Y tras referirse a varios puntos concretos, exponía que «la situación de la música en España y el estado de la música española exigen una serie de decisiones que ya no pueden demorarse.

Nuestro primer objetivo no puede ser otro que el de incrementar cuantitativamente la oferta musical al conjunto de la población y sacarle del ámbito social en el que se encuentra circunscrita.

Hay que atender, pues, y prioritariamente, a las necesidades del cuerpo social a este respecto, pero sin descuidar, —muy al contrario— las acuciantes necesidades que el sector tiene planteadas. Es preciso invertir el signo de nuestra balanza musical, hoy sumamente desfavorable, y pasar de un país que condena a sus mejores talentos a la emigración forzosa, a transformarnos en una nación capaz de albergar a cuantos puedan enriquecer nuestro patrimonio cultural.

Resulta evidente que tras esta voluntad política debe hallarse el respaldo presupuestario suficiente como para dotar de la infraestructura musical —orquestas, locales adecuados, ediciones, etc.— necesaria. Infraestructura que puede y debe levantarse por medio de la concertación entre las administraciones central, autónoma y local.

Un cambio radical en la consideración de la música como bien de consumo a la consideración que tenemos los socialistas de herramienta educativa, y un cambio no menos profundo en su administración, orientándola a lo que podríamos denominar política de redistribución de los recursos musicales del país en el buen entendido de que no tenemos el propósito de repartir la actual pobreza, sino la intención de crear una riqueza a la que todos tengan acceso.

Una sucinta exposición de algunas de las posibles medidas a adoptar podrían ser las siguientes:

- Establecimiento de una red de conservatorios municipales y/o estatales.
- Ediciones musicales a cargo de Estado.
- Plan de construcción de auditoriums y rescate y mejora de los existentes o utilizables.
- Desgravación de instrumentos, ediciones y materiales diversos que afectan al estudio, composición o interpretación musical.
- Actuación en el plano de la Educación musical a tres niveles:

a) En la Educación reglada (EGB, BUP y escuelas profesionales) con un área de expresión musical en la primera etapa y un programa posterior de historia de la música combinado con la participación en una expresión musical, como por ejemplo rondalla, orquesta, banda, etc.

b) En la Universidad, como formación no profesional, deben impartirse enseñanzas musicales en determinadas especialidades (Historia de la Literatura, Sociología, Historia Moderna, etc.), a la vez de programaciones, por Departamentos interfacultativos, de audiciones, conciertos, seminarios, que potencien la virtual creación de grupos musicales universitarios, coros, orquestas, cuartetos, etc.

c) La enseñanza especializada de la música separada en tres niveles:

1. Escuelas elementales vinculadas a los Ayuntamientos y sólo en aquellos de cierta importancia.

2. Escuelas medias que podrían representar, mejorada, la actual red de conservatorios.

3. Escuelas superiores de Música, con rango universitario, solamente en aquellas ciudades o entornos urbanos que las necesitan y tengan una virtual demanda suficiente para su mantenimiento y rentabilidad cultural y social.

4. Cabría pensar en la creación de «Centros Integrados» en los que se impartiese la educación musical desde su vertiente profesional y que contara con la posibilidad de impartir cursos de EGB y BUP/COU a los estudiantes. Ejemplo: Ciudad de Liria (Valencia).

— Protección, promoción y apoyo a la música española en la radiodifusión y televisión, particularmente en lo que se refiere a su utilización en la música decorativa, que suponga una ayuda al sector y un menor pago de royalties.

— Potenciación de una red de orquestas regionales que nutra la oferta en el ámbito del Estado mediante una adecuada programación.

— Centro de Investigaciones acústicas y musicales».

No repetiremos textualmente las respuestas de Miguel Angel Arroyo, de la Secretaría de Educación, Cultura y Deporte de Unión de Centro Democrático, cuarto partido incluido en la encuesta que reseñamos, y hasta ese momento en el poder, ya que se centraban más en lo realizado y en las líneas seguidas que en las metas propuestas de cara al futuro. En sus palabras se refirió a «las escasas disponibilidades financieras de los Presupuestos»; al «traspaso de créditos y recursos materiales y humanos a las Comunidades Autónomas»; a la intención de «concretar los recursos en acciones importante»; a la consolidación de actividades de la Orquesta Nacional de España y su Coro, el Ballet Nacional Español y Ballet Nacional Clásico, el Teatro Lírico Nacional y el Centro Nacional de Documentación Musical; al «proyecto de construcción del Auditorio Nacional de Música, futura sede de la ONE»; a la ópera, con la subvención de varias temporadas y «la posibilidad de dedicar exclusivamente el Teatro Real a teatro de ópera»; a la exposición detallada y numérica de actuaciones; al capítulo de subvenciones, y a las «ediciones sonoras», con la marcha del «plan de instalación de Fonotecas» y el apoyo «a las empresas fonográficas y Editores Musicales», así como a la política de «fomentar la creación musical».

«Indudablemente —finalizaba su intervención—, todos estos objetivos podrían ser más ambiciosos, pero al trazarlos se ha tenido en cuenta la realidad económica de España, y me parece que, pese a todas las limitaciones, se está haciendo una labor eficaz en favor de la música clásica».

En conclusión, resulta interesante repasar hoy estos documentos, esta exposición de propósitos, porque de ello se deriva con nitidez la importancia de este contacto música-política, ineludible en su realidad y permanente en su frecuencia.

Legislación musical española

Con similar expresión pero aplicada a los más dispares sectores de la vida humana, he podido escuchar, repetidas hasta la saciedad, unas viejas palabras oídas a uno de mis más entrañables maestros del viejo caserón madrileño de San Bernardo, el profesor Cuello Calón: «Cada pueblo tiene la legislación que se merece». Se trata de una de esas frases que se recuerdan siempre, sin haberles prestado siquiera una atención especial en su momento, y por algo será.

Si lo aceptamos como cierto, la verdad es que no hemos merecido demasiado en el campo musical. Recordemos, por ejemplo, las palabras de Francisco Calés, director entonces del Conservatorio de Madrid, en una comunicación presentada a la II Decena de la Música de Sevilla, en 1970, recogidas en el libro de Manuel Valls (51).

Se refieren a la Ley 14/1970, de 4 de agosto, Ministerio de Educación y Ciencia, «General Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa», publicada en el «B.O.E.» de 6 e agosto de dicho año, en cuyo punto 4. de la 2.ª de sus Disposiciones Transitorias se establece que «Las Escuelas Superiores de Bellas Artes, los Conservatorios de Música y las Escuelas de Arte Dramático se incorporarán a la Educación Universitaria en sus tres ciclos, en la forma y con los requisitos que reglamentariamente se establezcan».

(51) Obra citada, págs. 80-81.

Para Calés, «la integración de los estudios musicales en la Educación universitaria, hace presuponer que para iniciarlos fuera preciso haber superado la Educación General Básica, en sus dos estadios, el Bachillerato Unico Polivalente, y el Curso de Orientación Universitaria que la nueva ley establece; situaríamos, pues, al alumno de música en el Conservatorio no antes de cumplidos los diecisiete o los dieciocho años de edad».

«Todo educador musical consciente —continúa Calés— sabe que, en términos generales, la formación del educando debe ser comenzada mucho antes de los dieciocho años». Y considera que «el alumno crece; sus estudios de música —todavía primarios— van complicándose y exigiendo de él una mayor contribución en horas de asistencia a clase y de consagración al trabajo asiduo en casa; y como aspira a seguir estudios superiores de música, en un Conservatorio — Conservatorio, es ya Facultad o Escuela Superior Universitaria—, desea cursar Bachillerato único polivalente, a cuyo través y sólo a través suyo, podrá acceder al estrato universitario... ¿Dispondrá del tiempo y capacidad de trabajo suficiente para atender con plena eficacia ambas actividades? Digamos sinceramente que no».

Es sólo un ejemplo, claro, pero más que suficiente. Y cabe añadirle que, en aquellas fechas, los estudios de Composición, por ejemplo, implicaban 43 o 45 matrículas en otras tantas materias o asignaturas, según el instrumento complementario —piano era obligatorio— preferido, ya que eran cinco cursos en casi todos pero siete en violín y violoncelo; y todo este prometedor conjunto se traducía en unos quince años académicos, «suponiendo que pueda el alumno realizar simultáneamente —amén de los estudios específicos de la enseñanza de Composición— los correspondientes a dos instrumentos, más las asignaturas complementarias y... el Bachillerato en sus dos grados, elemental y superior».

El propio Manuel Valls (52) concluía —recordemos la fecha del libro que comentamos, 1974— que «la legislación sobre la enseñanza de la música, es decir de la que rige en centros oficiales (Estado, municipio o provincia) o particulares donde se imparte tal enseñanza, está llena de lagunas y contradicciones y sobre todo —lo que es más grave— de falta de visión de lo que debe ser una política musical y educativa». Y definía dichos centros como «faltos de apoyo en general, con unas condiciones ínfimas para el desarrollo de la enseñanza (deficiencias en el instrumental, insuficiencia de las aulas, malas condiciones en la conservación de los edificios), falta de profesorado adecuado y competente (salvando excepciones) y con unos métodos inaceptables para la mentalidad moderna. Entrar en detalles equivaldría a mostrar unos síntomas de un mal, de un cáncer incurable de nuestra educación musical».

Sin abundar en el tema, y al margen siempre de la positiva labor realizada, volvamos un punto atrás en el tiempo, poco después de finalizada la guerra española. Una Orden Ministerial da nacimiento, en la Dirección General de Bellas Artes, a la Comisaría General de la Música. Antonio Fernández Cid (53) recuerda la exposición justificativa realizada en su preámbulo: «La urgencia de reanudar e intensificar la vida musical española,... aconsejan la creación de un organismo encargado del estudio de tan interesantes problemas», refiriéndose a su significación dentro de las Bellas Artes y a su «insustituible» valor formativo para la juventud. También la cita Valls. «No parece necesario —sigue Fernández Cid— defender la existencia del organismo. Que de una manera oficial se aglutinen, canalicen, fomenten y apoyen los esfuerzos particulares en pro de la música, en especial la española, y de los músicos de nuestro país; que se faciliten orientaciones y medios, se establezcan principios y ordenaciones generales, se luche por el incremento del interés hacia la música y la solución de sus problemas, cae dentro de lo más lógico y encomiable». Nemesio Otaño, José Cubiles, Joaquín Turina, Federico Sopeña, Antonio de las Heras, Bartolomé Pérez de las Casas, Salvador Pons, Francisco José León Tello, de nuevo Sopeña, Antonio Iglesias, y otros nombres de similar significación, dejaron muchas de sus horas y toda su ilusión en tan noble empeño.

La misión de la Comisaría, de acuerdo con el artículo 1.º de aquella Orden Ministerial —los autores citados no precisan su fecha, pero sí lo hace Alvaro León Lara (54): 27 de abril de 1940— consistiría en «estudiar y proponer a la superioridad resoluciones sobre todo lo referente a la edu-

(52) Obra citada, pág. 68.

(53) «La música española en el siglo XX», Fundación «Juan March», Rioduero, Madrid, 1973.

(54) «Aspectos legales de la ópera en España. Las Asociaciones de Amigos de la Ópera», en «La ópera en España: su problemática», Ministerio de Educación y Ciencia, Erandio, Bilbao, 1976.

cación y cultura musical de nuestro país y, en general, sobre todos los posibles aspectos de la vida musical española».

Nació, pues, un contenido aparentemente asesor, limitado aún más en su artículo 4.º al ceñir su competencia «hasta los límites de la que se asigna al Departamento de Teatro, Música y Danza dependiente de la Dirección General de Propaganda del Ministerio de la Gobernación, con el que mantendrá las necesarias relaciones de coordinación». Es decir que, ya desde entonces, desde 1940, se produce una duplicidad funcional claramente peligrosa en cuanto a la eficacia deseable.

Por otra parte, la imprecisión inicial se subsana al menos parcialmente en otra Orden Ministerial de 28 de diciembre de 1968, citada también por Alvaro León Lara, cuyo artículo 6.º define que «la Comisaría General de la Música es el órgano consultivo y planificador de la política musical que a la Dirección General de Bellas Artes compete en todos sus aspectos, pedagógico, de promoción de jóvenes valores, de relación internacional de organización de actividades de música, danza y ópera». Destaca el autor que seguimos que, al cabo de veintiocho años, en esta disposición se habla, por primera vez, de la ópera.

Y pone de relieve también ese conflicto competencial que resta como una casi constante de nuestro desarrollo legislativo en esta materia musical. Por un lado, la última Orden citada; y, por otro, un Decreto de reorganización del Ministerio de Información y Turismo, de 18 de enero de 1968, en el que se exponen las funciones, entre otras, como es lógico, de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, y se crea cierta posible confusión al referirse a la «ordenación, protección, regulación y fomento de la cinematografía, el teatro y, en general, los espectáculos públicos no deportivos, como competencia propia», con la inclusión de ese grupo de «espectáculos públicos no deportivos», de indudable polivalencia y auténtico y elástico cajón de sastre en el que todo puede hallar cabida.

Una Orden Ministerial de 22 de enero de 1969 insiste en esta línea desde la Comisaría General de la Música, a la que atribuye «la promoción, difusión, y tutela de las actividades relativas a la música, la danza y la ópera, así como la organización y desarrollo de manifestaciones en estos campos y su proyección internacional».

Paralelamente a ello, el entonces Ministerio de Información y Turismo, en su Decreto-Ley de creación de 19 de julio de 1951 y en el Decreto de 8 de noviembre de 1962 que concreta las atribuciones de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, abonan la confusión, al incidir en «los espectáculos públicos no deportivos sin perjuicio de la competencia específica de otros departamentos» —que a juicio de León Lara, que comparto plenamente, debía referirse al Ministerio de Gobernación—, coletilla que desaparece ya en los Decretos de reorganización del Ministerio de 18 de enero de 1968 y de 21 de marzo de 1970, así como en el de 18 de agosto de 1972 que modifica la denominación precedente de la Dirección General que nos ocupa y crea la de Espectáculos.

Si seguimos un avance cronológico, el Decreto de 11 de enero de 1974 crea, a su vez, la Dirección General de Teatro, a la que encomienda lo referente a éste y a diversos espectáculos no cinematográficos atribuidos al departamento por otras disposiciones. Y, en cadena, como las cerezas de un cesto, el Decreto de 9 de agosto del mismo año, al señalar las competencias de la Subdirección General de Espectáculos Varios, y la Orden Ministerial de 31 de enero siguiente, que, entre otras disposiciones, crea en aquella, con distintas Secciones, la de Teatro Lírico y Coreográfico.

Por si fuese poco, y como si no se quisiera ceder en su línea inicial, el Decreto de 25 de octubre de 1974, correspondiente al Ministerio de Educación y Ciencia, asigna en su artículo 6.º a la Comisaría General de la Música, en la misma línea de la citada Orden Ministerial de 22 de enero de 1969, «la promoción, difusión y tutela de las actividades relativas a la música, la danza y la ópera, así como la organización y desarrollo de manifestaciones en estos campos y su proyección nacional e internacional».

El conflicto era evidente, y, en algunos aspectos, cabe pensar, incluso, en ignorancias respectivas, de forma que no se plantease nunca una acción coordinada sino un quehacer aislado, divergente, lo que podía ocasionar ciertas dificultades, o convergente, lo que daría lugar a una tensión de conflicto nada positiva.

Profundizar más en lo hasta aquí señalado, sería objeto de un trabajo monográfico concreto, distinto del que ahora realizamos. No obstante, para quien guste hacerlo, quede constancia de un

volumen editado por la Secretaría General Técnica de Cultura (55) en el que se recogen las disposiciones legales relacionadas de una u otra forma con la música. En total, se incluyen en sus 758 páginas los textos de 6 leyes, 13 Reales Decretos, 20 Decretos, 2 Reales Ordenes, 42 Ordenes, 1 Convenio Internacional, 2 Instrumentos de Ratificación de Convenios Internacionales, 5 Resoluciones y 1 Circular, con un total de 93 disposiciones legales de dichos rangos, que se inician con la Ley de 10 de enero de 1879, de Propiedad Intelectual, y llegan hasta el Real Decreto de 29 de diciembre de 1978, del Ministerio de Cultura, por el que se regula la concesión de la «Medalla al Mérito en las Bellas Artes».

Sería en exceso prolijo reseñarlas todas, pero sí conviene dejar referencia de algunas, aparte las que ya figuran en los párrafos anteriores:

- Real Decreto de 3 de septiembre de 1880 (M.º de Fomento) que aprueba el Reglamento para la ejecución de la Ley de Propiedad Intelectual.
- Real Decreto de 24 de julio de 1889 (M.º de Gracia y Justicia) por el que se aprueba el Código Civil.
- Ley de 24 de junio de 1941, por la que se instituye la Sociedad General de Autores de España.
- Orden de 13 de febrero de 1945 (M.º de la Gobernación) por la que se dispone la constitución del Colegio Oficial de Directores de Bandas de Música civiles.
- Resolución de 22 de abril de 1964, de la Dirección General de Bellas Artes (M.º de Educación y Ciencia), sobre títulos que podrán expedir los Conservatorios de Música.
- Decreto de 18 de junio de 1964 (M.º de Educación Nacional) sobre reglamentación de centros no oficiales de Enseñanzas Artísticas.
- Decreto de 10 de septiembre de 1966 (M.º de Educación y Ciencia), por el que se aprueba el Reglamento General de los Conservatorios de Música.
- Decreto de 19 de diciembre de 1969 (M.º de Educación y Ciencia), por el que se crea la «Medalla al Mérito en las Bellas Artes».
- Decreto de 29 de enero de 1970 (M.º de Educación y Ciencia) por el que se crea la Escuela Superior de Canto.
- Orden de 23 de octubre de 1970 (Ministerio de Educación y Ciencia), con el Reglamento de la Escuela Superior de Canto.
- Decreto de 21 de marzo de 1971 (Ministerio de Información y Turismo) por el que se regula el visado y la autorización previa a la producción y difusión de material audiovisual susceptible de ser reproducido en la pantalla de un aparato receptor.
- Convenio de Ginebra de 29 de octubre de 1971 (M.º de Asuntos Exteriores) para la protección de los productores de fonogramas contra la producción no autorizada de sus fonogramas.
- Decreto de 12 de septiembre de 1973 (M.º de Justicia) por el que se aprueba el texto refundido del Código Penal.
- Decreto de 17 de julio de 1975 (M.º de Educación y Ciencia), por el que se autoriza a los Conservatorios de Música de Grado Elemental para impartir Enseñanzas de Grado Medio.
- Decreto de 24 de julio de 1975 (M.º de Trabajo) por el que se regula el Régimen Especial de la Seguridad Social de los Artistas.
- Orden de 2 de mayo de 1977 (Ministerio de Trabajo) por la que se modifica la Ordenanza Laboral para la actividad de los Profesionales de la Música.
- Real Decreto de 4 de julio de 1977 (Presidencia del Gobierno) por el que se reestructuran determinados órganos de la Administración Central del Estado.
- Real Decreto de 27 de agosto de 1977 (Ministerio de Cultura y Bienestar) sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura.
- Orden de 31 de enero de 1978 (M.º de Cultura) por la que se desarrollan los Reales Decretos 2.258/1977, de 27 de agosto, y 132/1978, de 13 de enero, sobre estructura orgánica del Ministerio de Cultura.
- Orden de 28 de febrero de 1978 (Ministerio de Cultura) por la que se esta-

(55) «Legislación básica - Música», n.º 4 de la serie, Ministerio de Cultura, imprenta propia, Madrid, 1979.

blece el régimen de Cartas Culturales entre el Ministerio de Cultura y las Entidades Territoriales.

— Orden de 30 de junio de 1978 (Ministerio de Cultura) por la que se crea en la Dirección General de Música el Centro Nacional de Documentación Musical.

— Orden de 31 de octubre de 1978 (Ministerio de Cultura) por la que se crea el premio Nacional de Música.

— Real Decreto de 10 de noviembre de 1978 (M.º de Cultura) por el que se aprueban los Estatutos de la Sociedad General de Autores de España.

Por supuesto, cabe pensar que se trata de una compilación atrasada ya en el tiempo, y, seguramente, superada por el fluir incontenible de cualquier proceso legislativo sano. Es cierto, claro, pero el problema se halla en vía inmediata de solución, ya que la secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura ultima en estos momentos una nueva edición actualizada del citado repertorio legislativo, por otra parte actualmente agotado.

Aparte completarse y repetirse el contenido anterior, el volumen de disposiciones posteriores al cierre de aquel tomo implica la existencia de 1 Ley, 2 Reales Decretos-Leyes, 11 Reales Decretos, 16 Ordenes y 2 Resoluciones, que se incorporarán a esta nueva publicación que verá la luz, sin duda, en el curso final de este mismo año.

Entre estas nuevas normas, anotamos aquí, por su especial interés, las siguientes:

— Orden de 31 de mayo de 1979 (M.º de Trabajo) por la que se aprueba la modificación al anexo de la Ordenanza Laboral de Profesionales de la Música de 2 de mayo de 1977.

— Orden de 29 de junio de 1979 (M.º de Cultura) por la que se regula el procedimiento para concesión de subvenciones.

— Real Decreto de 29 de junio de 1979 (Presidencia del Gobierno) por el que se delimitan las competencias de los Ministerios de Educación y de Universidades e Investigación y de Cultura en materia de Fundaciones culturales privadas y entidades análogas.

— Orden de 25 de septiembre de 1979 (M.º de Cultura) por la que se regula el régimen de Convenios y Conciertos Culturales.

— Real Decreto de 28 de marzo de 1980 (M.º de Cultura), modificando el de 17 de febrero de 1978, por el que se reestructuraba el Organismo «Teatros Nacionales y Festivales de España».

— Resolución de 29 de marzo de 1980, de la Dirección General de Trabajo (M.º de Trabajo) por la que se aprueba el modelo de contrato de trabajo para la actividad de Profesionales de la Música.

— Orden de 21 de mayo de 1980 (M.º de Cultura) por la que se regulan los Centros Culturales.

— Orden de 4 de junio de 1980 (M.º de Cultura) por la que se crean los Premios Nacionales para editores musicales y se convocan para dicho año.

— Orden de 3 de noviembre de 1980 (M.º de Cultura) por la que se refunde y actualiza la normativa existente en materia de Premios Nacionales de Música y Teatro.

— Real Decreto de 6 de marzo de 1981 (M.º de Cultura) sobre estructura orgánica del propio Ministerio.

— Orden de 16 de marzo de 1981 (M.º de Cultura) por la que se desarrolla el anterior Decreto.

— Orden de 19 de mayo de 1981 (M.º de Cultura) por la que se desarrolla el Real Decreto de 26 de julio de 1978 sobre estructura y funciones del Organismo Autónomo «Orquesta y Coro Nacionales de España».

— Ley de 6 de julio de 1981, sobre medidas urgentes en materia educativa.

— Orden de 14 de mayo de 1982 (M.º de Economía y Comercio) autorizando al Banco de Crédito Industrial a conceder créditos a personas o entidades de los sectores teatrales y musicales.

— Real Decreto de 28 de mayo de 1982 (M.º de Educación y Ciencia) por el que se equiparan determinados títulos expedidos por los Conservatorios de Música.

— Real Decreto-Ley de 25 de junio de 1982, de medidas urgentes para el comienzo del curso 1982-83.

— Orden de 1 de marzo de 1983 (M.º de Cultura), por la que se crea el Consejo de la Música.

Esta disposición es la última recogida al cerrarse este trabajo. Y tampoco entramos en el análisis de sus respectivos contenidos, por obvias razones de espacio. Además, para que el panorama fuese realmente completo, sería preciso incorporar hoy los Estatutos que configuran el nuevo mapa autonómico español, e indagar en el desarrollo normativo que cada Ente de este carácter ha conferido al capítulo concreto de la música, que cuenta ya, en algunos de ellos, con auténticas realizaciones incluso espectaculares.

Como resumen de todo lo expuesto, se aprecia un tratamiento legal irregular del tema, una escisión funcional en varios Ministerios a lo largo de los años siguientes a la guerra, un evidentemente latente conflicto de competencias, amplias lagunas, cierto fárrago normativo, frecuentes reiteraciones legales, e incluso olvidos o pérdidas incomprensibles. Pero vale con lo dicho para tener una idea aproximada del complicado camino seguido hasta el presente, y, sobre todo, de la esperanza abierta de cara al mañana en orden a conseguir el adecuado encauzamiento definitivo del tema.

Cultura, música, comunicación

Apenas en unas páginas, hemos intentado seguir una línea capaz de anotar, de apuntar, de sugerir muchos temas. El éxito de las trompetas frente a los siete órdenes de las murallas de Jericó se ha convertido casi en una constante de nuestra Era, y hemos señalado algunas de sus etapas, de sus hitos más sobresalientes.

Al hablar de la «cultura de Almería», por ceñirnos a nuestro suelo, de los frescos de las cuevas de Cogull cercanas a Lérida, o de los objetos perforados que se hallaron en la de Agüesvives próxima a Solsona, debemos tener en cuenta, con **Adolfo Salazar** (56), que «el hombre primitivo hacía las cosas menos por deporte que estimulado por un sentimiento mágico y ritual; lo festival vendría enseguida». Es el paso de lo mágico a lo lúdico, para llegar tras un complicado proceso a lo empírico, a lo pragmático. «Un país —ha escrito **Ann Libermore** (57)— empieza con las formas populares de expresión a causa de su elementalidad, y sólo con el transcurso de los años y con el crecimiento general de la cultura logrará formas de superioridad artística».

Lo que sucede es que este recorrido histórico inexorable se acelera a medida que el progreso registra nuevas posibilidades. Pensemos que **Isaac Albéniz** nace en 1860, cuando España no ha escuchado íntegra, todavía, una Sinfonía de **Beethoven**. En cambio, hace poco, **Xavier de Montsalvatge** indicaba su interés y curiosidad por todos los movimientos musicales actuales (58), y centraba su mayor asombro en que «cada vez son más efímeros. El impresionismo dura menos de cincuenta años, el postimpresionismo reduce aún más su tiempo, el dodecafonismo, que parecía la panacea, de hecho se ha superado ya. Esas nuevas corrientes aleatorias y de la música electrónica pueden ser aún más efímeras, y eso da mucho miedo, aunque no descarto su interés y la necesidad de su conocimiento».

Nos encontramos, sencillamente, en un nuevo estadio de este viaje musical de siglos que aquí apenas hemos esbozado. Y, como ha puesto de relieve **Tomás Marco** (59), «hoy día la música tiene a su disposición la totalidad de los sonidos posibles y ... en tal riqueza se halla su reto creativo y su verdadera dificultad».

En efecto, hemos visto variar, en este resumidísimo esquema, los modos, los instrumentos, los escenarios, los medios de llegar al aficionado, las formas posibles para su conservación, la irrupción de un fenómeno social y cultural que halla en la juventud, a la par, su origen, su motivación, su expresión y su destino: la comunicación musical. **Federico Sopena Ibáñez** (60) se preguntaba hace poco, en torno a la actualidad del mensaje de **Adorno**, «¿qué escribiría hoy de las masas en torno a los cantantes de moda, ese espeluznante ejemplo de envenenamiento y de manipulación comercial?»

Puede plantearse así la situación, y dicho queda con anterioridad; pero el tema será siempre polémico y no es misión de este trabajo promover discusiones. El mismo ilustre musicólogo ha es-

(56) «La música de España», Espasa Calpe, Madrid, 1972.

(57) «Historia de la música española», Barral Editores, Barcelona, 1974.

(58) Declaraciones a María A. Ester Sala, en «Ritmo», n.º 535, Madrid, julio-agosto de 1983.

(59) «Historia General de la Música», tomo 4.º, El siglo XX, Editorial Alpuerto, Madrid, 1978.

(60) *El País*, Madrid, 15 de agosto de 1983.

crito también (61), refiriéndose a la enseñanza de la música, que «es necesario crear mundos de comunicación real, pues si bien podemos tener razón al hablar de la «sordera» de nuestros intelectuales, también se puede tener razón desde su campo para quejarse de la falta de inquietud intelectual, cultural, en nuestro mundo.

Es un mundo de horizontes infinitos este de la comunicación musical, y sus ramificaciones pueden conducirnos en el tiempo a puntos increíbles, tanto en el ayer como en el mañana. Así, se encuentra en estado embrionario lo que puede llegar a ser una nueva ciencia: la arqueomusicología. Uno de sus seis expertos impulsores, **Lothar Siemens**, canario, descendiente de alemanes, indicaba en fechas recientes que la expansión del fandango y de la jota en el siglo XVIII alcanza hasta sus islas, pero no cruza el océano hasta América (62): «lo que allí irrumpe dentro del folklore son géneros cultos venidos a menos, concretamente la cantata eclesiástica del siglo XVIII. Las canciones, por ejemplo, del Trío Los Panchos constan de un recitativo y de un arioso que son precisamente las cantatas de ese siglo, y los mariachis, con sus trompetas y violines, son las orquestas que existían en las iglesias».

En línea con **Mac Luhan** (63), **Alain Bourdin** expone que «no hay efectos específicos de la comunicación de masas en tanto que intercambio de ideas..., sino modificación de la sociedad por la comunicación social: el intercambio de las ideas se integra en la dinámica social que modifica las estructuras de las sociedades». Esta es, en definitiva, la interrelación que contemplamos, con el ingreso de la propia respuesta social en el proceso de la comunicación.

El análisis de la música «como» medio de comunicación social en las culturas de nuestro tiempo tiene ante sí muchas puertas. Hemos intentado acercarnos a varias de ellas, modestamente, y algunas serán definitivamente abiertas en otros trabajos de este mismo número de **ANÁLISIS E INVESTIGACIONES CULTURALES**. Me consta, incluso, que en un plazo no muy extenso de tiempo, esta misma publicación abundará en idéntico objetivo, a través de otras de aquellas puertas. Se ocupan y se ocuparán de ello estudiosos con méritos sobrados para conseguir el fin propuesto. Mientras, la música, toda la música, sigue con nosotros, vive con nosotros, viaja con nosotros, porque, como también ha escrito **Tomás Marco**, «la música acabará con el hombre, porque con él nació».

(61) «La música en el panorama cultural», en *Iniciación a la música*, Ministerio de Educación y Ciencia, Erandio, Bilbao, 1975.

(62) Miguel Martín Romero, en *Ya*, desde Granada, Madrid, 21 de agosto de 1983.

(63) «Qué ha dicho verdaderamente Mac Luhan», Doncel, Ribadeneyra, Madrid, 1973.

BIBLIOGRAFIA

- Luis Escobar de la Serna, «Comunicación, información y cultura de masas», Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.
- José María Casasús, «Ideología y análisis de medios de comunicación», Dopesa, Barcelona, 1972.
- Camilo Taufic, «Periodismo y lucha de clases», Akal, Madrid, 1976.
- C. Marcel-Dubois, «Música tradicional y étnica», en «La Música», dos tomos. Planeta, Vitoria, 1969 y 1970.
- Flora Davis, «La comunicación no verbal», Alianza Editorial, sexta edición, Madrid, 1982.
- Angel Benito, «La socialización del poder de informar», Pirámide, Madrid, 1978.
- René Berger, «Arte y comunicación», Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- Pedro Orive Riva, «Estructura de la información periodística-1», Pirámide, Madrid, 1977.
- Andrés Romero Rubio, «Teoría general de la información y de la comunicación», Pirámide, Madrid, 1975.
- Luis Núñez Ladeveze, «Lenguaje y comunicación», Pirámide, Madrid, 1977.
- Luis Núñez Ladeveze, «Funciones de la biblioteca como medio de comunicación en una sociedad democrática», en «Análisis e investigaciones culturales», n.º 14, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983.
- Miquel de Moragas Spa, «Teorías de la comunicación», GG, Barcelona, 1981.
- Selección de textos, «Sociología de la comunicación de masas», GG, Barcelona, 1977.
- Juan Mayor Sánchez, «Hacia una psicología de la comunicación humana», Boletín Informativo de la Fundación «Juan March» n.º 83, Madrid, junio de 1979.
- Pierre Chastel, «Léxico de la música», sucesores de Juan Gili Editores, Barcelona, 1969.
- Jorge D'Urbano, «Diccionario musical para el aficionado», Editorial Crea, S. A., Buenos Aires, 1978.
- Roland de Candé, «Invitación a la música», Aguilar, Madrid, 1981.
- Real Academia Española, «Diccionario de la Lengua Española», Espasa-Calpe, Madrid, 1970.
- Gaspar Gómez de la Serna, «Gracias y desgracias del Teatro Real», Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975.
- L. Alberti, «El libro de la Música», Queromón Editores, Madrid, 1974.
- Antonio Ramírez-Angel, «Cultura Musical», Almena, Madrid, 1977.
- «Historia General de la Música», dirigida por A. Robertson y D. Stevens, tomo 1.º, Ed. Alpuerto, Madrid, 1977.
- Olivier Alain, en «La Música», Planeta, Cap. II, Libro V, dos tomos, dirigidos por Norbert Dufourcq, Vitoria, 1969 y 1970.
- Oscar Esplá, «Principales tendencias actuales de la música», en «Escritos», tomo I, recopilación, comentarios y traducciones de Antonio Iglesias, Ed. Alpuerto, Madrid, 1977.
- Rosa María Kucharski, «La música, vehículo de expresión cultural», Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.
- Ricardo Molina y Antonio Mairena, «Mundo y formas del cante flamenco», Revista de Occidente, Madrid, 1963.
- Angel Alvarez Caballero, «Historia del cante flamenco», Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- Bernard Heuvelmans y Jean Tarse, «El jazz», Editorial Bruguera, Barcelona, 1962.
- «Verve Jazz Book», MGM (Verve Series), Nueva York, realizado en Hamburgo, álbum de diez LP.
- Andrés Ruiz Tarazona y José Luis García del Busto, «El sonido grabado», Ministerio de Cultura, Madrid, 1978.
- Carlos Gómez Amat, «La ópera y los medios de comunicación», VII Decena de Música en Toledo, Ministerio de Educación y Ciencia, Erandio, Bilbao, 1976.
- Documento de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica, Londres, 1973.
- «Ciclo Música Española de la Generación de la República», Fundación Juan March, introducción de Emilio Casares Rodicio, Madrid, 1983.
- Manuel Valls, «La música en cifras», «Testigos de España», Plaza y Janés. Esplugas de Llobregat, Barcelona, 1974.
- Antonio Fernández Cid, «La música española del siglo XX», Fundación Juan March, Rioduero, Madrid, 1973.
- Alvaro León Lara, «Aspectos legales de la ópera en España. Las Asociaciones de Amigos de la ópera», en «La ópera en España: su problemática», ya citada.
- Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, «Legislación básica —4— Música», Imprenta del Ministerio, Madrid, 1979.
- Adolfo Salazar, «La música de España», Espasa Calpe, Madrid, 1972.
- Ann Livermore, «Historia de la música española», Barral Editores, Barcelona, 1974.
- Tomás Marco, «Historia General de la Música», tomo 4.º, Ed. Alpuerto, Madrid, 1978.
- Federico Sopena, «La música en el panorama cultural», en «Iniciación a la música», Educación y Ciencia, Erandio, Bilbao, 1975.
- Alain Bourdin, «Qué ha dicho verdaderamente Mac Luhan», Doncel, Ribadeneira, Madrid, 1973.
- «Informe Semanal», de TVE; diarios «ABC», «Ya», «El País», «Diario 16»; revistas «Ritmo», «Montsalvat», «Temporadas de la música clásica», «Cuadernos de Música» y «Lyrica Diapason».

LA EDUCACION MUSICAL EN ESPAÑA

Tema predilecto entre mis más caros afanes profesionales, «La Educación Musical en España» fue, es y será objeto, siempre, de un volcado interés, porque entiendo que es algo que, lamentándolo mucho, se sitúa en ese segundo plano de la cultura de los españoles, dentro del círculo vicioso de lo que nunca —si no cambian debidamente estas cosas y, personalmente, la decepción casi ya sustituyó al entusiasmo— llegará a buen puerto, precisamente, porque, fruto de una falta absoluta de sensibilización musical en su formación, no se comprende en aquellos estamentos que debieran corregir un lamentable estado de lo educativo-musical de los españoles. Casi han transcurrido tres lustros desde que, tesoneramente, perseguí posibles enmiendas a lo que era —y continúa siéndolo— auténtico problema cultural, con la organización de sendos «Seminarios», situados al lado de la fiesta musical extraordinaria, confiados a verdaderos entendidos en la materia, a expertos en el tema, en el nivel que fuera. Antes aún, bajo la presidencia de Oscar Esplá, pudimos celebrar Asambleas de Conservatorios no estatales; la primera en Alicante, la segunda en Pamplona...

No eran fáciles entonces estas reuniones de estudio de una materia, en la cual la propia Administración parecía no desear sacudirse su tremendo continuismo. Pero, la verdad es que los años han ido transcurriendo y, desde que en aquellas reuniones se ofrecieron como posible solución sus conclusiones, nada, apenas nada, se hizo, hasta el punto de que, hoy en día, nos ofrecen una vigencia incuestionable, con sólo retocar algunos nombres de aquellos Organismos que han venido a sustituir a aquellos otros que fueron sucediéndose en el organigrama administrativo. Detengámonos en la consideración de que estoy hablando de los años 1969 y 1970, fecha en la que comenzamos a ofrecer soluciones al problema de «La Educación Musical en España», con inmediata publicación (Cuadernos de Actualidad Artística del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia) de sendos volúmenes en los que recogíamos comunicaciones, ponencias, conclusiones, con los prestigiosos nombres que aportaban su concurso y sobre los cuales tan solo será preciso conocer su participación en nuestras tareas, pues su valía se retendrá por sí mismos.

Eran y son cuatro los niveles educativos a los que convenía atender: la Enseñanza Primaria de entonces, la Media, la Universidad y la Profesional (Conservatorios), haciendo separación de lo que habría de resultar «sensibilización musical», en los tres distintos estamentos culturales de formación del individuo, del que es de consideración por entero de una profesión artística. Fuimos unos pocos los que pretendimos encontrar viabilidad para que nuestro estado deficiente, quizá por estancamiento, de vitalidad musical, saliera robustecido, sino por entero —no fuimos jamás utópicos—, al menos en una medida que saneara una situación incomprensible en el aspecto musical de España. No faltaba, ni falta, una rica exposición del fenómeno cultural que es el concierto, máxime si nos referimos a nuestras ciudades importantes; el festival tampoco dejaba de resultar vario y diverso; y si la ópera era vergonzosa excepción, teníamos, tenemos el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, como brillante botón de muestra o excepción... Pero «La educación musical en España» necesitaba, lo reclamaba a grandes voces, de una atención que, únicamente, podría provenir del estudio de la cuestión, por parte de quienes eran estimados como «expertos» en el delicado y muy complejo tema.

Y, así, surgió un primer Seminario, celebrado simultáneamente con la primera «Decena de

Música en Toledo». Nos pareció que la tarea habría de comenzar por la denominación entonces «Enseñanza Primaria». Pudimos conseguir que la llamada de la Dirección General de Enseñanza Primaria fuera escuchada por la de Bellas Artes, las dos en el Ministerio de Educación y Ciencia. Los resultados de esta primera experiencia fueron tan satisfactorios, que nos alentaron a continuar organizando y celebrando otros «Seminarios», así el segundo, coincidente con una primera «Decena» en Sevilla, referido a la Universidad y, ya en 1970, esto es, al año siguiente de haber iniciado nuestros ilusionados trabajos, volvimos a Toledo, en relación con la Enseñanza Media y, seguidamente, de nuevo a Sevilla con el de la «Enseñanza Profesional» del músico español. Sinceramente, creo que todavía aquellos trabajos no han sido, no ya apreciados (mejor dicho, justipreciados), sino siquiera conocidos por quienes tendrían que haber intervenido, en una u otra forma, en la simple consideración de una problemática de índole cultural, que ahí está sin haber sido posible superarla en algún modo.

Los problemas en torno a «La educación musical en España», subsisten en muy igual medida que cuando entonces, se plantearon en su más abierta crudeza. Se reconocieron que estas cosas se hallaban en un increíble estado penosísimo, y se aportaron soluciones —que ni eran, ni son irrealizables— con ánimo de enderezar lo que se encontraba tan vergonzosamente torcido...; y nada más. Los problemas continuaron, siguen latentes, y el «aunque algo se hizo» puede contentar a quienes parecen mostrarse satisfechos con muy poco, que no a los que sentimos hondamente un estado de la situación que clama por soluciones urgentes, si de verdad, de una vez para siempre, deseamos que la Música ocupe aquel preminente lugar que le corresponde en el desarrollo cultural de los pueblos.

Entre el contenido de sus aportaciones, fueron estudiados temas que partiendo de la edad preescolar, se detenían de especial manera en la preparación musical del maestro —algo que ampliaríamos en los Cursos «Ataúlfo Argenta» que, iniciados en Castro Urdiales, hoy siguen celebrándose bajo mi dirección en Segovia—, porque de él depende, en gran manera, cuanto podremos lograr en este importante aspecto de la sensibilización del niño ante el fenómeno de la música. Tampoco se descuidó ese punto que es delicado y, a la vez, de enorme trascendencia, como resulta ser el de la educación especial del minusválido. No olvidamos lo que puede aportar en esta parcela de lo educativo-musical, el canto colectivo, deteniéndonos en lo útil que sería disponer de un cancionero escogido para tan concreto fin, ni la riqueza de nuestras canciones populares. Un «Manifiesto» fue redactado con ánimo de interesar a nuestra sociedad en el tema... Ahora, hemos de admitir cuán cándidos éramos en aquel entonces, pues creo que a nadie llegamos con la llamada, y los libros que recogieron nuestros ilusionados afanes, pude verlos a punto de ser destruidos como papel viejo...

Las Conclusiones de este Seminario eran escuetas, lógicas y de conveniente pragmatismo. Se aconsejaban programas y el todo, personalmente, estimo que se venían a cifrar en la utilidad del coro imprescindible en la escuela primaria, en la escucha musical, en una elemental participación del niño en el mundo de los sonidos y, conviene insistir una y mil veces, en la formación más adecuada del maestro, desde sus estudios, pasando por su perfeccionamiento, hasta llegar al especializado para los últimos cursos y dentro del campo de la pedagogía terapéutica. A tantos años de distancia, hemos de admitir lo poquísimo que se logró, lo mucho que cabe hacer en la educación musical del niño si, de verdad, deseamos resolver este auténtico problema formativo. Paso a resumir, seguidamente, aquel Seminario:

SEMINARIO SOBRE PROBLEMAS ACTUALES DE LA EDUCACION MUSICAL EN ESPAÑA

«La Educación Musical en la Enseñanza Primaria»

Palacio de Fuensalida - Sala de Conferencias - Toledo, 21-25 mayo, 1969.

Temario

La música en la edad preescolar.

La música en la educación especial.

La música en la Educación General Básica.

La proyección cultural en la escuela.

La formación musical del maestro.

La Escuela Normal como centro de acción cultural.

Ponencias

La educación preescolar y la música (Celia de Anca).
La formación musical del maestro (Manuel Angulo).
La educación musical de las Escuelas Normales (Joaquín Campillo).
Proyección cultural de la Escuela Primaria y de la Escuela Normal (María Cateura).
La formación musical del maestro de enseñanza preescolar (Pilar Escudero).
La educación musical en la Escuela Primaria (Ana María García Armendáriz).
La música en la educación especial (Dolores García Navarro).
Aspectos educativo-musicales en la Enseñanza General Básica (Antonio Iglesias).
Algunos aspectos del canto colectivo en la Escuela (Roberto Pla).
La música en la Educación General Básica (Rosario Siminiani).

Participantes

Celia de Anca. Manuel Angulo. María Dolores Bonal. Joaquín Campillo. María Cateura. Pilar Escudero. Ana María Armendáriz. Dolores García Navarro. Joan Guinjoan. Isidoro Guede. Antonio Iglesias. Salvador Jiménez. Rosa María Kucharski. Oriol Martorell. Xavier Montsalvatge. Roberto Pla. Salvador Pons. Miguel Querol. Sabino Ruiz Jalón. Regino Sainz de la Maza. Rosario Siminiani. Federico Sopeña. Luis Virgili.

Manifiesto

Paralelamente a la brillantísima «Decena de Música de Toledo», nos hemos reunido en trabajo de Seminario para abordar los problemas realmente acuciantes de la eficaz incorporación de la música a la Educación General Básica de los españoles.

Brillantísimo es el panorama de la música como espectáculo, pero ese panorama será sólo ostentación, forma multitudinaria aunque distinguida, del ocio, si no va acompañado de una muy honda unión entre la música y la vida. Estudios de la más variada índole afirman unánimemente que dentro de la civilización de masas y de la psicología de búsqueda del bienestar, el cultivo de la sensibilidad hacia la música contribuye de manera muy intensa a reforzar esa otra apertura al misterio, a la realidad amorosa, a la finura de espíritu, necesarias como contrapeso a la materialización de la existencia.

El desnivel entre la música como espectáculo y la música tramada en la vida es muy grande en España. El remedio, con planes a largo plazo pero con metas de inmediata realización, tiene que partir necesariamente de la educación musical de la niñez.

Decisivo puede ser el esfuerzo estatal, y los componentes de este Seminario se felicitan por el programa que, de acuerdo, presentan la Dirección General de Bellas Artes y la Dirección General de Enseñanza Primaria. Esa labor, sin embargo, necesita del apoyo moral y material de la sociedad española. Este Seminario se dirige a los españoles, especialmente a los amantes de la música, para que presten oído, asentimiento y colaboración a dos llamadas: Educar musicalmente al niño español no es impartir una enseñanza más «de adorno», sino sembrar unas semillas de gracia, de distinción, de refinamiento, de solidaridad: deben ser los padres los primeros protagonistas de este esfuerzo. Esa apertura musical está en manos de los educadores, de los maestros en primer lugar, y son éstos quienes, al lado de las reformas legales, deben recibir de la sociedad esa prueba de confianza, esa preocupada estimación que hace de la máxima exigencia el máximo honor. Las consecuencias de este primer seminario serán ley en un mañana próximo, pero solicitan hoy mismo el calor público capaz de llenar la frialdad burocrática a estado de auténtica opinión.

Conclusiones

- 1. La música en la educación preescolar.*
 - 1) Desarrollo de la aptitud rítmica y melódica:
 - a) Actualización de los movimientos corporales espontáneos.
 - b) Desenvolvimiento de la percepción y actividad auditivo-sensorial.
 - 2) Prácticas expresivas:
 - a) Juegos y esquemas rítmicos.
 - b) Canto colectivo.
 - c) Instrumentos musicales.

- d) Creación y expresividad estética.
- e) Dramatizaciones (imaginación y fantasía).

II. *La música en la escuela.*

- 1) Actividades prácticas:
 - a) Cantos colectivos y esquemas rítmicos.
 - b) Instrumentos musicales.
 - c) Realizaciones artísticas (demostración del trabajo realizado).
- 2) Audiciones musicales:
 - a) Audiciones directas.
 - b) Medios audiovisuales.
 - c) Cultura hitórico-musical.

III. *Formación musical del maestro.*

- 1) La música en el plan de estudios del Magisterio:
 - a) Conocimientos musicales: técnica y sensibilidad.
 - b) Proyección pedagógica: técnicas de enseñanza y su fundamentación psicológica.
- 2) Perfeccionamiento del maestro en ejercicio:
 - a) Cursos y audiciones.
 - b) Seminarios, jornadas de convivencia y centros de colaboración.
 - c) Publicaciones de orientación.
- 3) Maestros especializados:
 - a) Para los cursos de séptimo y octavo.
 - b) En pedagogía terapéutica.

IV. *Material pedagógico-musical.*

- 1) Biblioteca musical y cancioneros: creación, selección y publicación.
- 2) Instrumental.
- 3) Discoteca y fonoteca.
- 4) Tocabiscos, magnetofón, radio, televisión, proyectores, etc.
- 5) Programas de difusión.

Pocos meses después, en octubre del mismo año de 1969, coincidiendo con la «Semana de Música en Sevilla», pudimos celebrar un nuevo Seminario, esta vez referido a «La música en la Universidad». ¿Por qué tratar de la Universidad aun antes de la Enseñanza Media? Porque entendía que este aspecto resultaba de una urgencia terrible, tanto o más que nuestro comienzo por la sensibilización musical del niño, dado que el universitario, el hombre del mañana, el político muy en particular, no debería abandonar su formación sin saber nada de la Música, como en tanto intelectual, para nuestra desgracia, nos ha sido posible observar. Uno de ellos, de los de aquel entonces, nos facilitaba esta tarea, «para que en un futuro, nuestros gobernantes, no estando tan ayunos en lo musical, pudieran comprender nuestras inquietudes».

Se trató en Sevilla de «La música en la Universidad» como tema general, pero no olvidando que la Ley General de Educación, recién nacida, contemplaba el paso de los Conservatorios a la Universidad. Y si la disposición era lo bastante inconcreta como para que, finalmente, no se hiciera caso de la misma, hemos de admitir que fue muy poco, poquísimo, cuanto gestionaron los propios Conservatorios para que la Música alcanzara aquel rango en la docencia que, hace siglos, había ya tenido. En las Conclusiones, ciertamente, puede parecer que el programa resultaba excesivamente ambicioso, pero si nos detenemos en su real consideración, podremos ver que todo cuanto se pedía era perfectamente realizable, y que aquellas solicitadas cátedras de Cultura Musical, las muy pocas que hoy mismo tienen una actividad dentro del campo universitario, resultan las más bulliciosas, las más eficaces también dentro de esos fines de divulgación, que no de sesudo conocimiento de una ciencia, que se nos antojaban como de logro urgente.

La experiencia viva del concierto, del fenómeno musical explicado con el ejemplo totalizador de la doble función creativo-interpretativa, fue recomendada como de la más alta utilidad. Se buscó un encaje adecuado, dentro de la estructura universitaria para el estudio de la Música. Llegamos a proponer la construcción de auditorios en la Universidad. ¿Exagerado? De ningún modo. Necesarísimo, como el paso del tiempo ha querido venir a demostrarnos. Sin llegar a pretender para el universitario español una igual sensibilización musical que la de aquellos europeos de mayor tradición, los Estados Unidos con sus orquestas y coros universitarios, con sus fabulosas bi-

bliotecas musicales, con sus equipos investigadores, etc., se constituían e un elocuentísimo ejemplo de cuanto deberíamos realizar en este estamento docente. Y si no se desea contemplarlo desde este punto, podemos estimar asimismo la importancia que le conceden todos los países, sin excepción, situados tras el llamado «telón de acero», siempre abierto cuando de la Música se trata.

Y como quiera que, por aquellas fechas, el Ministerio de Educación y Ciencia se refiriera en la prensa a la creación de unas Facultades de Música en la Universidad, cuantos participábamos en este Seminario sevillano, lo recuerdo muy bien, abrimos los ojos esperanzados ante la singular coincidencia de la declaración ministerial y nuestras tareas... Por desgracia, todo resultó un espejismo y todo continuó como ya sabemos, con muy pocas inquietudes resolutivas. El lamentable «algo se hizo», de nuevo no nos satisface. A renglón seguido resumo el Seminario musical-universitario:

SEMINARIO SOBRE PROBLEMAS ACTUALES DE LA EDUCACION MUSICAL EN ESPAÑA

«La Música en la Universidad»

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla - Sevilla, 9, 10 y 11 de octubre de 1969.

Ponencias

La música en la Universidad (Antonio Iglesias).

La música en la Universidad (Carlos Barrasa).

Incorporación de los Conservatorios o Escuelas Superiores de Música a la Universidad (Rafael Castro).

Difusión nacional de la música en la Universidad española (Julio García Casas).

La música en la Universidad (Agustín León Villaverde).

La música en la Universidad (José Ignacio Prieto).

La música en la Universidad (Patricio Peñalver).

La música en la Universidad (Miguel Querol).

La Historia de la Música en la Universidad (Enrique Sánchez Pedrote).

La música en la Universidad (Joaquín Rodrigo).

La música en la Universidad de Granada (Luis Seco de Lucena).

La música en la Universidad (Federico Torralba)

Música y Universidad (Tomás Marco).

La música en la Universidad (Amador-José Santos Bartolomé).

Participantes

Carlos Barrasa. Manuel Castillo. Rafael Castro. Julio García Casas. Antonio Iglesias. Luis Izquierdo. Agustín León Villaverde. Tomás Marco. Patricio Peñalver. José Ignacio Prieto. Miguel Querol. Joaquín Rodrigo. Amador-José Santos. Enrique Sánchez Pedrote. Luis Seco de Lucena. Federico Sopeña. Federico Torralba.

Memoria y conclusiones

Desde la Edad Media, en que la Música formaba parte del Quadrivium, esta disciplina ha sido considerada como una rama del saber de suma importancia. Alfonso X el Sabio señaló ya en el Ordenamiento de los estudios generales la dotación de una cátedra de Música. Tal esquema permanece en las aulas universitarias durante el Renacimiento, cuyo ejemplo más glorioso es la cátedra detentada en 1576 por Francisco de Salinas en la Universidad de Salamanca.

La creación de los Conservatorios, en el siglo pasado, aparta a los profesionales de la Música de la Universidad; pero la Historia de la Música quedó integrada en una asignatura explicada en las Facultades de Filosofía y Letras, cuya titulación era «Teoría e Historia de la Literatura y las Artes». Hasta bien entrado nuestro siglo, la Música se explicaba como una rama más de las Bellas Artes en las mencionadas Facultades. Reformas más recientes separaron la Historia de la Literatura y, al crearse las cátedras de Historia General del Arte, se consagra la mutilación monstruosa

de la Historia de la Música, cuya desaparición de los programas universitarios se perpetua en nuestros días.

Esta tradición musical y universitaria española, así como el ejemplo actual de la mayor parte de las Universidades europeas y americanas, entre otras muchas, donde la Música es objeto de toda clase de estudios, han presidido los trabajos del Seminario, que se concretan en estas conclusiones:

Primera. En las capitales que sean cabeza de distrito universitario y en aquellas otras ciudades que, sin serlo, cuenten con Facultades Universitarias o Escuelas Técnicas Superiores, se debe crear una cátedra de Cultura Musical dependiente del Secretariado de Extensión Universitaria, la cual funcionará con el asesoramiento y en conexión con la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes. Será competencia de esta cátedra la difusión de la Música entre los universitarios. Para realizar tal fin, la cátedra impartirá enseñanzas y organizará conciertos y recitales. Al servicio de la cátedra se nombrará un profesor encargado de curso, cuyo nombramiento deberá recaer en persona especializada, que explicará las siguientes enseñanzas: un curso a través de todo el período lectivo, sobre Historia de la Música; comentarios acerca de los compositores, obras e intérpretes que intervengan en conciertos, recitales y grabaciones. La cátedra organizará, además, cursos monográficos y conferencias a cargo de especialistas, así como Seminarios, coros, grupos instrumentales, etc.

Los universitarios tendrán libre acceso a cursos y conferencias o conciertos que organice la cátedra.

Se dotará a la cátedra de Cultura Musical de los siguientes medios económicos, necesarios para el cumplimiento de sus fines:

- a) De una sola vez y en concepto de dotación fundacional para adquisición de material (piano, tocadiscos, magnetófono, biblioteca especializada, discoteca, rolloteca, etc.).
- b) Anualmente, y para subvenir a los gastos de funcionamiento (pago de conciertos, cursos monográficos, nuevas adquisiciones de discos, libros, etc.).

Segunda. De las enseñanzas de la cátedra de Arte que actualmente figura en los cursos de Estudios Comunes de las Facultades de Letras, tomará obligatoriamente parte la Historia de la Música.

Tercera. En las Facultades de Filosofía y Letras en las que exista una Sección de Arte se creará un Departamento de Música con organización análoga, en lo funcional y económico, a los restantes Departamentos de la Sección. Este Departamento, mediante las tesis doctorales de sus alumnos, puede ser la base de una futura labor de investigación en orden a la Historia y teoría de la Música.

Cuarta. Se construirán auditorios en los recintos universitarios.

Quinta. El Seminario solicita información sobre las recientes declaraciones del excelentísimo señor Ministro de Educación y Ciencia acerca de la creación de Facultades de Música, punto este que se considera del mayor interés.

En 1970, al año siguiente, volvía a celebrarse una «Decena de Música en Toledo» y, naturalmente, volvimos a celebrar uno de nuestros Seminarios, referido esta vez a «La Educación Musical en la Enseñanza Media», encerrándonos a trabajar en el Palacio de Fuensalida, entre los días 15 al 18 de mayo. Al examinar ahora sus Conclusiones y Ponencias, podríamos pensar en que esta reunión fue la más diversa de cuantas celebramos. Pero no es así. No ha de importarnos demasiado que se volviera a mirar hacia la enseñanza primaria, ni que se rozase por el otro lado con las Universidades Laborales. Si en medio teníamos el tema en toda su magnitud, no se pecaba, antes al contrario, convenía, una estimación de sus extremos por uno y otro límite. Pero se atendía a la formación del profesorado, y se habló de algo tan importante, lo que cada día se agranda más y más en el terreno educativo, como son los medios audiovisuales, sin que, por supuesto, todavía no pudiéramos aludir a lo que no se había inventado aún: el «video» de nuestra actualidad, llamado a jugar un capital papel en todos los aspectos docentes y, muy en particular, con cuanto roce con el mundo del sonido y la imagen.

La tan traída y llevada «área de la expresión dinámica» ocupó una gran parte del Seminario, por entender que es el Bachillerato, en la edad del joven estudiante, el momento en el que mejor encaja, por así decirlo, la aportación peculiar e innovadora por su todavía reciente aparición en el terreno de la enseñanza. Una vez más, el profesorado fue objeto de especialísima atención; y hasta hubo una relación de instrumentos a utilizar, en aras de una conveniente sensibilización hacia la música del futuro Bachiller de entonces. Se estimó como importante la dotación a los Institutos

de sendas bibliotecas y discotecas, constituyentes de un denominado «Archivo musical básico», llegándose hasta la aproximación de un presupuesto a escala nacional de unos treinta y cinco millones de pesetas que, si en 1970, suponían un notorio esfuerzo de la Administración, en nuestro presente habríamos de multiplicarlo en directa relación con el aumento del coste de vida.

Que se designase a la Comisaría General de la Música como órgano de coordinación, hoy, naturalmente, podría serlo aquel organismo oficial que la haya sustituido. Pasaremos ya, a continuación, a trazar en grandes líneas lo que fue aquel Seminario de Toledo:

SEMINARIO SOBRE PROBLEMAS ACTUALES DE LA EDUCACION MUSICAL EN ESPAÑA

«La Educación Musical en la Enseñanza Media»

Palacio de Fuensalida - Sala de Conferencias. Toledo, 15-18 mayo 1970.

Comunicaciones y participantes

Interrelaciones entre la formación musical y la formación general del alumno en la Enseñanza Básica (Juan Casulleras Regas).

Aspectos didácticos y metodológicos (Antonio Fernández García).

El Canto en los Institutos (Experiencias en los Institutos de Pontevedra) (José Filgueira Valverde).

Situación actual de la Educación Musical en la Enseñanza Media (Luciano González Sarmiento).

Objetivos en la formación musical del alumno (Cristóbal Halffter).

La formación musical del profesorado (María Luisa Hortelano).

La Música en el Bachillerato (Antonio Iglesias).

Aplicación de las técnicas audiovisuales en la enseñanza de la Música en el Bachillerato (Antonio Martín Alonso).

Objetivos en la formación musical del alumno (Andrés Moro Gallego).

Urgencia de la educación musical en la Enseñanza Media (Roberto Pla).

Las Universidades Laborales: un ensayo de formación humanística, a través de la música, en Centros de Enseñanza Media (Enrique Sánchez Pedrote).

La promoción de la verdadera música religiosa (Monseñor Federico Sopeña).

Conclusiones

La aprobación por las Cortes del artículo 27 (de la Ley General de Educación, entendemos, aunque no se aclare en el original) que incluye a la Música con carácter preferente a par del Dibujo en el área de la Educación Estética, abre una nueva etapa en su cultivo y enseñanza para la formación de los bachilleres españoles. Olvidada primero, situada luego en forma parcial y precaria, nunca se había llegado a entrar oficialmente en el plan formativo de los alumnos varones y estaba encuadrada en las Enseñanzas del Hogar para las alumnas. Los esfuerzos muy estimables que muchos Centros y la Sección Femenina venían realizando, así como la acción del Ministerio a través de su Departamento de Medios Audiovisuales y de la Inspección de Enseñanza Media, pugnaban con una legislación que no reconocía a la Música en todo su valor educativo.

Este Seminario se reúne en un momento decisivo. Sus miembros declaran que es necesaria una rápida y eficaz acción que repare el vacío anterior, pero que huya de que un recurso formativo de tanta trascendencia pueda convertirse en mera «asignatura», haciendo estéril tan importante logro legislativo, revelador de un horro y favorable cambio de la mentalidad española.

Objetivos de la Educación Musical

La Música es uno de los elementos constitutivos de la cultura y como tal está inserta en ella de manera inseparable. En consecuencia, en todo trabajo educativo, si es que éste quiere ser completo, figura como un deber incluir los procedimientos para estimular la sensibilización ante los valores del arte musical.

Objetivos específicos:

- a) Sensibilización estética.
- b) Sensibilización del oído.

- c) Psicomotricidad.
- d) Desarrollo de la creatividad.
- e) Sociabilidad.

Realización de la Educación Musical

La actividad musical en los Institutos de Enseñanza Media se desarrollará según dos aspectos:

Audición

- Audición.
- Expresión dinámica.

La audición incluirá:

- a) Conciertos en el Centro y fuera de él.
- b) Audición activa de la música atendiendo al aspecto histórico, literario y musical.

La expresión dinámica comprenderá:

- a) Actividad coral e instrumental en grupo.
- b) Grupos músico-expresivos.
- c) Creación e interpretación literario-musical.

En las clases de Lengua y Literatura e Historia se explicará el fenómeno musical integrado en la creación poética y en el desarrollo histórico de la cultura. En la clase de Física se explicará el fenómeno físico-armónico del sonido y el ritmo. En la clase de Educación Física se activará la relación rítmico-motora por medio de la música.

Profesorado

Tomando como base el área de la Educación Estética, el programa musical se realizará según la supervisión de un coordinador general. Las tareas formativas serán llevadas a cabo por los profesores de Música y los profesores de Historia, Literatura, Física y Educación Física.

En cada Centro, el número de profesores de Música será igual al de profesores de Dibujo.

El problema que plantea la formación del profesorado ofrece dos soluciones: a corto y largo plazo.

A corto plazo:

- Cursos monográficos para la formación musical del profesorado.
- Cursos de capacitación psicopedagógica y de dirección de coros para los profesores de Música.
- Creación de grupos piloto que atiendan a la formación de educadores.

A largo plazo:

- Dotación y funcionamiento de las cátedras de Pedagogía musical en los Conservatorios de Música.
- Creación de Centros donde se diplomen y titulen los profesores de Música en los distintos niveles de enseñanza.
- La formación del profesorado será promovida por los Institutos de Ciencias de la Educación.

Peticiones de urgencia

1. Dotar a todos los Centros oficiales de un Aula de Música que funcione con su Delegación de Medios Audiovisuales y que, por lo menos, disponga del siguiente material:

Piano (1).

Armonium (1).

Instrumentos de percusión:

Xilófonos (3).

Metalófonos (1).

Timbales (2).

Claves (12).

Cajas de madera (3).

Triángulos (3).

Panderos (6).

Panderetas (4).

Platillos (2).

Crótales (8).

Güiros (1).

Magnetófonos (2).

Fonoteca básica.

Biblioteca básica.

2. Se solicita que el Departamento de Educación Musical de la Comisaría General de la Música sea el órgano coordinador de la planificación de las actividades musicales dentro del área educativa estética en los diversos niveles de la enseñanza.

Dicha coordinación se referirá preferentemente a las siguientes actividades:

Programación.

Publicaciones para la biblioteca básica.

Grabaciones para la fonoteca básica.

Archivo musical básico.

Información.

3. Encarecer a los Directores de los Institutos de Enseñanza Media el apoyo y la atención necesarias para que la actividad musical sea ineludible en el proceso educativo.

Nota.

El Seminario ha calculado que el coste de la dotación completa para cada Instituto asciende alrededor de 150.000 pesetas, y teniendo en cuenta que muchos Institutos ya poseen total o parcialmente este material, se calcula que el gasto total no excedería a más de 35.000.000 de pesetas.

Una importancia capital, en un modo personal de apreciar estos problemas, ha de concedérsele a un cuarto Seminario, celebrado en coincidencia con una nueva «Decena de Música en Sevilla», entre el 9 y 14 de noviembre de 1970, en el recinto de la Universidad hispalense. No se trataba ya de reunir a los directores o representantes de los Conservatorios no estatales, como, según ya queda dicho anteriormente, lo habíamos realizado —presididos por el maestro Esplá y con la autoridad colaboradora de un auténtico conocedor de lo educativo-musical, como Fernando Remacha— en no lejanas convocatorias, primero en Alicante, después en Pamplona. No. Tratamos, y lo conseguimos, de formar una asamblea en Sevilla que, bajo el claro enunciado de «La Educación Musical Profesional», pudiera ser estudiado por la totalidad de los Conservatorios de toda España. Y así ocurrió, felizmente, pues en esta ocasión nos reunimos, en su casi totalidad, los directores de los Centros de enseñanza oficial, estatales y no estatales.

Entonces, se puso de manifiesto que cuanto se disponía oficialmente en materia de enseñanza profesional de la música en España, resultaba caduco, inconveniente, rutinario y muy perjudicial, si se pretendía la superación posible del gran problema de la enseñanza en los Conservatorios. «Se estima necesaria y urgente una revisión a fondo de la Reglamentación de Conservatorios de Música (Decreto 2.168/66 de 10 de septiembre) habida cuenta de sus múltiples deficiencias y falta de idoneidad como antecedente para proceder a la nueva estructuración de los estudios musicales contemplada en la Ley General de Educación», se dice en la Primera de las Conclusiones de este Seminario sevillano... No ocurrió nada. El entonces Subdirector General de Bellas Artes recibió de mis manos nuestros acuerdos unánimes, con todo el peso de esta rara unanimidad entre Conservatorios estatales y no estatales, nos prometió concederle no ya su interés personal, sino la máxima viabilidad administrativa, en espera de una nueva reunión que..., jamás hubimos de celebrar. A nuestro entusiasmo, unánime asimismo, siguió una inútil espera y, hoy en día, aquella Reglamentación condenada continúa vigente, en espera de... ¿qué? y ¿cuándo?

Creo que aquella ocasión fue única y en un momento especialísimo. Se ha perdido para siempre. Al menos, yo me lo temo muy mucho. Paso a extractar lo más importante de lo ocurrido en este Seminario de 1970:

SEMINARIO SOBRE PROBLEMAS ACTUALES DE LA EDUCACION MUSICAL EN ESPAÑA

«La Educación Musical Profesional»

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 9-14 de noviembre de 1970.

Comunicaciones y participantes

- Posibilidad de un mayor desarrollo en los Conservatorios elementales. Daniel Martín (Albacete).
- La enseñanza del piano en los Conservatorios. José Mira Figueroa (Alicante).

- Plan de estudios y su reforma en la enseñanza de la guitarra. Juan Coll (Baleares).
- Algunas consideraciones respecto a la enseñanza oficial de la Música. Juan Pich Santasusana (Barcelona).
- Importancia de las asignaturas complementarias en la enseñanza del piano. Carlos Ibarra (Bilbao).
- Algunos problemas actuales de la educación musical en España. Angel J. Quesada (Burgos).
- Los Conservatorios Elementales. Fernando Sánchez García (Cádiz).
- Desarrollo de la enseñanza en los Conservatorios. Joaquín Quiroga (Ceuta).
- Formación del músico profesional. Su problemática. Rafael Quero (Córdoba).
- La iniciación al estudio de la Música en los Conservatorios. José Viader (Gerona).
- Problemas económicos para un perfecto desarrollo de la enseñanza musical en los Conservatorios profesionales no estatales. Julio Marabotto (Granada).
- Deficiencias económicas en algunos Conservatorios no estatales. José Sapena (Jaén).
- Panorama general de la Música en la España actual. Joaquín Villatoro (Jerez de la Frontera).
- Técnica y Cultura en la enseñanza profesional de la Música. Rogelio Groba (La Coruña).
- Problemas de los Conservatorios no estatales y necesidad de relaciones más estrechas entre los Conservatorios de Música. Cruz Muñoz (Las Palmas de Gran Canaria).
- Problemática de la titulación general de las enseñanzas musicales. Isaura Martín (León).
- Inmovilismo o renovación en nuestros Conservatorios. José Prenaceta (Lérida).
- Ley General de Educación y Enseñanza Profesional de la Música. Francisco Calés (Madrid).
- Problemática actual de los Conservatorios. José Andreu (Málaga).
- Incorporación de los Conservatorios a la Universidad. Antonio Salas (Murcia).
- En torno a la Reglamentación General de los Conservatorios de Música (año 1966). Antonio Iglesias (Orense).
- Conveniencia y posibilidad de aprovechamiento de la educación musical en la iniciación de los estudios en los Conservatorios. Miguel Gomis (Oviedo).
- Problemas para encontrar puestos de trabajo para los que terminan oficialmente una carrera musical. Fernando Remacha (Pamplona).
- Elementos de historia musical en Sabadell. Adolfo Cabane (Sabadell).
- Problemática actual de la enseñanza profesional. Carmen Montero (Salamanca).
- Organización de la enseñanza musical en España. Agustín León Villaverde (Santa Cruz de Tenerife).
- Profesionalidad. Enseñanza acorde con la estética actual. Entronque de los estudios musicales en el régimen de estudios medios y universitarios. Problemas derivados de todo ello. Francisco Escudero (San Sebastián).
- Integración del nuevo plan de estudios en los Conservatorios. Manuel Valcárcel (Santander).
- Situación económica de los Conservatorios. Angel Brage (Santiago de Compostela).
- Cursos especiales de formación profesional acelerada para instrumentistas o cantantes no titulados que capaciten para actuar en público, realizados necesariamente en los Conservatorios Profesionales. Luis Bevia (Tarragona).
- El escolar y el Conservatorio. José Freixas (Tarrasa).
- Avances y proporciones en la nueva Reglamentación General de las enseñanzas musicales. Salvador Seguí (Valencia).
- La posible equiparación de los Conservatorios no estatales a los del Estado. Luis Navidad (Valladolid).
- Diversos problemas de los Conservatorios elementales. Jesús F. de Yepes (Vigo).
- El Conservatorio Elemental ante la nueva Reglamentación General de los Conservatorios de Música. Tomás Echavarri (Vitoria).
- Reforma del plan de estudios. Manuel Pallas (Zaragoza).

Conclusiones

Primera. Se estima necesaria y urgente una revisión a fondo de la Reglamentación de Conservatorios de Música (Decreto 2.618/1966 de 10 de septiembre) habida cuenta de sus múltiples deficiencias y falta de idoneidad como antecedente para proceder a la nueva estructuración de los estudios musicales contemplada en la Ley General de Educación.

Segunda. Se acuerda la constitución de cuatro ponencias que estudien, respectivamente, los si-

güentes puntos que agrupan orgánicamente toda la problemática de la Enseñanza Musical profesional tratada en este Seminario.

1. Ordenación de las estructuras de la Enseñanza Profesional de la Música.
 - a) Establecimiento de sus diferentes niveles.
 - b) Necesidad de un Bachillerato artístico.
 - c) Enseñanza no profesional de la música.
 - d) Inspección general de Conservatorios.
2. Docencia y Pedagogía.
 - a) Planes de enseñanza en todos los niveles y grados.
 - b) Programas y sistemas de exámenes.
 - c) Revisión de textos y criterios metodológicos.
 - d) Formación del profesorado.
 - d) 1. Funcionamiento de las Cátedras de Pedagogía Musical.
 - d) 2. Cursos y Cursosillos de actualización pedagógica del profesorado de Música.
3. Organización económica.
 - a) Sostenimiento de los Conservatorios.
 - b) Retribuciones al profesorado.
 - c) Apremiante necesidad de una progresiva y sistemática absorción por el Estado de los Centros de Enseñanza Musical oficiales no estatales.
 - d) Cumplimiento por parte de las Corporaciones Provinciales y Locales, Patronatos, etc., de sus compromisos adquiridos al crear el Conservatorio de Música.
4. Problemas laborales y profesionales.
 - a) Consideración de la angustiosa situación profesional del músico graduado, en razón de la escasez de puestos de trabajo.
 - b) Exigencia de la titulación oficial para ejercer la docencia en cualquier Centro de Enseñanza, y en general para el desempeño de cualquier cometido profesional.

Tercera. Se pide unánimemente que la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes sea cauce y Organismo coordinador de las aspiraciones de todos los Centros de Enseñanza Musical y que, a través de ella, se solicite de la superioridad la convocatoria de una nueva e inmediata Asamblea en cuyo seno se elabore un anteproyecto de **Reglamentación** en base a los previos trabajos de las cuatro aludidas ponencias, cuyo nombramiento se confía a dicha Comisaría General de la Música y sobre cuya base se desarrollen los preceptos de la Ley General de Educación referentes a la Enseñanza Profesional de la Música.

Cuarta. Expresar unánime gratitud a la Dirección General de Bellas Artes y su Comisaría General de la Música por la convocatoria y organización de este Seminario que ha hecho posible la confrontación de opiniones referentes a todos los problemas que afectan a la Enseñanza Musical Profesional de España.

A guisa de «coda» o resumen de lo ocurrido en los cuatro Seminarios de los que acabo de ocuparme, parece lógico el desaliento. «Algo se hizo», es una expresión muy pobre para los tres lustros de distancia que nos separan desde aquella iniciación del estudio de una problemática, en 1969. Problemática referida a los tres principales estamentos de la enseñanza, con el añadido del que aqueja a nuestros viejos Conservatorios. Necesitaríamos de un legislador que, conocedor de estos problemas, comprendiendo el papel que la música juega en el mundo de la cultura de todo el orbe —preocupado como jamás de estos temas—, quizá tomando como punto de partida las Conclusiones a las que llegaron los expertos equipos que dejamos indicados, designara pequeños grupos conocedores para hallar solución a los «Problemas actuales de la Educación Musical en España», casi idénticos en nuestro presente que aquellos que fuimos estudiando en los años de 1969 y 1970.

Por supuesto que los cuatro Seminarios precisan de un separado estudio de su problemática. Por supuesto que no es necesario señalar una preferencia. Por supuesto que es urgente hallar las mejores vías de solución. Pero cerrar los ojos y seguir como hasta aquí, equivaldrá a continuar por la senda del subdesarrollo musical que España padece en el campo de la enseñanza de la música, de la sensibilización musical que mire hacia el futuro, solamente vislumbrado a diez años de distancia. Y no nos deslumbremos con el aumento habido en la afluencia a los conciertos..., tema este que bien valdría la pena de un nuevo comentario, bien engarzado con cuanto ocurre también en el terreno del teatro lírico, no solamente la paupérrima ópera, sino también nuestra mejor zarzuela, parece ser que, al fin, atendidas desde fechas muy recientes todavía.

LA MUSICA COMO VEHICULO CULTURAL

Introducción

El mismo enunciado del artículo puede parecer hoy obvio ya que la música no sólo es un vehículo cultural sino que forma parte importante de la cultura como tal, incluso independientemente del concepto que se tenga de lo que cultura significa y de lo amplio o restrictivo que éste sea. La música forma parte de un concepto de cultura amplio que incluye las formas de vida y comportamiento, así como de los conceptos más reducidos que engloben únicamente la creatividad humana. Pero no se puede olvidar que la función y la consideración que la música ha tenido históricamente ha sido cambiante por más que mantuviese algunos elementos de base a lo largo del tiempo y que, por ello mismo, puede hablarse de la música no sólo como cultura sino como vehículo cultural. Especialmente en Occidente, la música adquiere en un determinado momento una consideración y unos modos de manifestarse que la distingue de cómo ha funcionado en otras áreas culturales, aunque en origen las distinciones afectan sólo al sistema técnico musical y no a la función de la música que es muy similar en todas las culturas al comienzo de la Humanidad.

En un principio, la música se desarrolló dentro de la misma línea que las demás artes, y a menudo ligada a ellas indisolublemente, es decir, dentro de un conjunto mágico-religioso (que en algún sentido no perdió durante muchos siglos y del que quedan restos aún hoy) de cada sociedad, por un lado, y del conjunto cívico-laboral de la misma, por otro. Es decir, la música participaba en ceremonias religiosas o mágicas y acompañaba ciertos acontecimientos colectivos que podían ir desde las guerras a la recolección de las cosechas, etc. En realidad, los primeros que en Occidente (en Oriente ocurre en China e India sin desacralizarse por completo) la trataron como un arte fueron los griegos. Ello no significa que perdiera su función religiosa o civil pero indudablemente ganó un nuevo aspecto como era el solaz de la persona que la cultivaba o la escuchaba.

El componente mágico que la música tuvo y que en cierto modo sigue teniendo, pues no hay que olvidar sus efectos psicológicos sobre el ánimo de la persona del que muy pronto hablaron todas las culturas y que hoy se explota en el terreno de la música industrial, ni impidió que pronto se cayera en la cuenta de que la música tiene una base físico-matemática muy precisa. Esta base fue desarrollada en todas las culturas musicales relativamente avanzadas, pero mientras en aquellas que estaban muy sacralizadas, como la china, por ejemplo, desembocó en la formulación de unas reglas inamovibles a las que se dio carácter divino y eterno, en Occidente, la laicificación de la cultura operada por los griegos permitió que la técnica musical fuera algo capaz de evolucionar con el tiempo e incluso con la propia física y matemática.

Se ha dicho muchas veces que el arte con el que más tiene que ver la música es la arquitectura, lo que parece fundamentalmente cierto, pero que mientras el arquitecto utiliza directamente las matemáticas, el músico las emplea inconscientemente. No creo que sea así. La música utiliza la matemática tan conscientemente como la arquitectura, lo que ocurre es que lo hace traducida a sistemas musicales. El que el músico conozca o no el desarrollo matemático de la técnica que uti-

liza es irrelevante si él conoce a fondo su técnica musical que es un lenguaje propio derivado de la matemática y la física. Por ello, aunque a lo largo de la Historia haya habido algún caso de músicos que eran grandes matemáticos, el hecho no es muy importante porque no se trata tanto de conocer el lenguaje de la matemática sino el de la música que es una traducción al sonido de ese lenguaje. Hoy día, el que un músico importante como Iannis Xenakis sea al propio tiempo matemático y haya intentado utilizar directamente la matemática en la composición ha acabado por ser indiferente para la calidad musical de su obra que no tiene más remedio que expresarse a través de la técnica musical.

Ya los griegos formularon la teoría matemática de la música y casos como los de Anaximandro o Pitágoras no son excepcionales. Esta raíz matemática no fue olvidada con el tiempo y en la Edad Media, la música formó parte del «Quadrivium» junto a la misma matemática. La Edad Media, sin embargo, no fue ajena en cuanto a la música al fenómeno de resacralización que sufren todas las artes y durante varios siglos la música vuelve a ser parte de la religión sin que por ello deje de haber algunos núcleos de música profana, fuertemente influida por la religiosa y generalmente mal mirada. Es quizá el momento en que la música se hace más abstracta puesto que acabará por no depender ni de los propios textos que utiliza ni siquiera del gusto de los auditores que no cuentan para nada y para los que hasta se considera perjudicial que puedan extraer un goce de la música como lo prueba la curiosa decretal del Papa Juan XXII prohibiendo determinados intervalos y combinaciones musicales precisamente por ser excesivamente agradables y distraer a los fieles del oficio divino.

De cualquier manera, el proceso de laicificación de la música se extiende a lo largo de la Edad Media pero no va a culminar hasta el Renacimiento. De aquí hasta nuestros días, e independientemente de los grandes cambios de la técnica musical, la música se convierte en un fenómeno artístico laico que ya es irreversible aunque una parte de la música siga teniendo funciones religiosas durante varios siglos.

Música culta, música popular, música ligera, música industrial

Ya hemos dicho que incluso en su momento de máxima sacralización existió una música de nivel popular influida por la música culta pero adaptada por el pueblo quizá a través de remanentes muy antiguos. Durante el Renacimiento y el Barroco, la música se hace laica pero es indudable que al igual que la pintura o la literatura es algo que va dirigido a un número relativamente restringido de personas. La música que no es religiosa depende de la corte, sea ésta del rey o de algún noble, y su disfrute está circunscrito a los ámbitos cortesanos. Sólo a partir del siglo XVII con la ópera y del XVIII con el concierto, se empezarán a construir algunos teatros o salas públicas en aquellas ciudades en que la burguesía adquiere ya un cierto peso en estos tiempos anteriores a la Revolución Francesa. Venecia, Londres, Hamburgo, Leipzig, Viena o París se van incorporando a ese proceso.

Paralelamente, el pueblo tuvo su música, influida en cada momento por la culta, pero adaptada cada vez a sus necesidades. Este es el período en el que nacen las músicas populares tal y como las conocemos hoy y va a ocurrir un fenómeno bastante curioso como es el de la introducción del sistema armónico tonal-funcional. Este sistema de la tonalidad, elaborado pacientemente en los siglos anteriores, se impone con fuerza en la música culta a principios del siglo XVIII y va a durar hasta bien entrado el XX. Digamos de antemano que el sistema tonal es una de las conquistas culturales más complejas elaboradas y lógicas de toda la Cultura Occidental, algo que se tiende a ignorar fuera de los ambientes musicales. Lo único que ocurre es que, como todos, es un sistema histórico que no vale para siempre so pena de sacralizarlo. El que hoy esté en desuso, en la música culta, no significa que su función no fuera importantísima mientras duró.

Pues bien, este sistema chocaba frontalmente con las músicas populares en curso que se basaban en el sistema modal extraído de la Edad Media y, en segundo término, de los griegos, y en el que hasta entonces se había basado también la música culta. A lo largo de un par de siglos, la música popular realizará un esfuerzo patético por adaptarse a él en diversos grados produciendo la música popular que hoy se conoce puesto que resulta temerario rastrear ninguna música popular actual más allá del siglo XVIII. El mismo flamenco se forma en el XVIII y se configura en el XIX.

El fenómeno va a zanjarse definitivamente con la desaparición de la música popular, al menos

tal como funcionaba antes, fenómeno que se produce en el siglo XIX al ser sustituida por la música ligera. En efecto, la música popular que surgía del pueblo rural para sus propias necesidades termina de crearse con el advenimiento de la Revolución Industrial y el crecimiento de la vida urbana. Paralelamente, la música culta ha encontrado en el liberalismo la posibilidad de desgajarse de la corte y de dirigirse teóricamente a todo el mundo. En realidad, los beneficiarios son mayoritariamente los miembros de una burguesía ahora más amplia, pero un buen sector de la población está excluido de ella por razones sociales o simplemente por razones de nivel cultural. Y es para ese sector de la población, y para otro amplio de la misma burguesía poco culta, que surge el fenómeno de la música ligera como sustituto de la música popular. La música popular muere en ese momento porque por su propia definición no es otra que la creada (anónimamente) y consumida por el pueblo. De ahora en adelante, se hará para que la consuma pero no para que la cree. Y desde ese mismo momento la alternativa tonalidad-modalidad en que se había debatido la música popular desaparece pues se impone desde los puntos de creación de música ligera el sistema tonal, ya tan ampliamente extendido. Tanto, que cuando este sistema se derrumbe en la música culta, la música ligera seguirá con él hasta nuestros días. De esta manera, y siendo el flamenco más antiguo, la última creación de música popular que ha producido Occidente, al menos por el momento y probablemente por mucho tiempo, es el jazz en sus comienzos, aunque rápidamente se apoderaran de él la música ligera y luego la música industrial.

Más que una nueva clase de música, lo que llamo música industrial no es otra cosa que la misma música ligera a la que se ha aplicado un proceso industrial a partir de la Segunda Guerra Mundial como consecuencia de la difusión de los medios reproductores del sonido. La democratización de la sociedad, la facilidad de las comunicaciones, y la aparición de grandes masas de consumidores a través del aumento del nivel de vida, hace que se aplique a la música ligera —mucho más apta para ello que la culta por razones obvias— un amplio proceso industrial que determinará las modas y los modos del consumo musical a partir del esfuerzo económico y tecnológico de las multinacionales. Es el momento en el que estamos.

Sin embargo, como los problemas de que va a tratar este trabajo tienen que ver fundamentalmente con la música culta, quizá convenga señalar alguna característica general de esta última en el siglo XX. Para empezar, habrá que señalar cómo el sistema de la armonía tonal-funcional se desmorona en nuestro siglo por haber dado técnica y sociológicamente de sí todo lo que tenía, produciéndose un amplio proceso de investigación en torno a una música no tonal y a su sistematización, por ejemplo, el dodecafonismo, o en torno a escalas diferentes a las corrientemente usadas en Occidente, hasta que con la llegada de los medios electroacústicos y la música electrónica se conquista el total sonoro, no sólo en la música que utiliza estos medios técnicos sino también en la instrumental o vocal. Hoy, cualquier sonido, proceda de donde proceda, puede en principio integrarse en una composición musical siempre que se sepa sistematizar. Se comprenderá que todo ello ha influido ampliamente en los diversos factores de la vida musical desde la enseñanza hasta la intervención del Estado.

Lo expuesto no es el único factor importante en la música culta de hoy que tiene que contar además con el factor histórico. Hasta bien entrado el siglo XIX la música que se consumía (y cualquier otra arte en general) era la que producía la propia época. Pero el historicismo y la investigación hicieron volver a interpretar músicas del pasado que se han ampliado constantemente y que han acabado por constituir el corpus principal de lo que hoy se interpreta. La situación no deja de ser incómoda para el creador actual que hoy día no sólo tiene que competir con sus propios colegas contemporáneos sino además hacerse un sitio entre los del pasado, con la enorme desventaja que tiene un producto desconocido frente a otro muchas veces escuchado y gustado y cuyo código además está más que asimilado. Con estos dos elementos, que no son ciertamente los únicos, quizá estén más claros los problemas que siguen.

Música y poderes públicos

Los nuevos factores han vuelto a conferir a los poderes públicos un papel que había perdido con la Revolución Francesa. En la etapa anterior, el Estado tenía mucho que decir con respecto a la música, especialmente porque ésta dependía de los príncipes, y Estado y Príncipe se confundían en el Antiguo Régimen. Con el liberalismo, el Estado queda prácticamente desligado de la música salvo en el aspecto de la enseñanza puesto que era algo que aquella ideología reclamaba para el

Estado, al menos como control. Y es precisamente en esta época en la que surgen en Europa y América los Conservatorios que anteriormente eran desconocidos o se manifestaban de otra manera. Sólo éstos y algunas empresas de amplio desarrollo económico, como algunos (no todos) teatros de Ópera entraban en la esfera de los poderes públicos.

Tras la Revolución Rusa es evidente que para aquel país y para los que luego siguieron su sistema, la música volvió a ser una cuestión del Estado. Pero también en Occidente se sintió esa necesidad puesto que el aumento de los costes de las óperas, las orquestas y otros elementos hacían inviable la teoría liberal pura de que los propios consumidores pagaran la música. De una u otra manera ha tenido que ocuparse de la música como ha tenido que ocuparse de los monumentos históricos, los museos e incluso de artes con infraestructura industrial como el teatro o el cine. Al examinar el papel del Estado nos vamos a circunscribir a España pero surgirá inevitablemente la comparación con otros países. De momento, vamos a dejar aparte la enseñanza musical, que merece un apartado propio, y a contemplar algunos problemas concretos que no son todos pero sí importantes. Con la advertencia de que en los Poderes Públicos entendemos generalmente al Estado pero que tienen también presencia las corporaciones locales o provinciales.

A. Legislación

Una de las principales maneras que el Estado tiene de influir sobre cualquier materia es legislando sobre ella. La legislación española sobre música (y vuelvo a insistir en que de momento queda aparte la enseñanza) es parca y, a la vez, dispersa y confusa. En muchas ocasiones se ha pedido una Ley de la Música e incluso se ha llegado hasta intentar hacerla. Quizá de esta manera se pudieran paliar muchas cosas. Pero lo que está claro es que una Ley de la Música no es nada si el punto siguiente no está resuelto, el de la infraestructura de la música. Por ello vamos a pasar a él y quizá podamos ver los complementos legislativos que en cada caso podrían ser necesarios.

B. Infraestructura

Es precisamente en el capítulo de infraestructura en el que el Estado puede y debe hacer más por la música puesto que es el problema que la sociedad por sí misma no podría resolver. Veamos algunos puntos de la misma.

1. Ópera

Comienzo por la ópera no porque me parezca lo más importante —es importante en todo caso— sino porque se trata de un problema eterno de nuestra música. Construido el Teatro Real por iniciativa estatal en 1850, funcionó por concesión privada y fue históricamente un bastión del italianismo y uno de los principales obstáculos para la consecución de una ópera nacional española. Con todo, fue junto al Liceo de Barcelona el único teatro estable con funcionamiento regular y, cualquiera que sean sus defectos, al menos permitió el cultivo en España de un género musical tan importante. Su cierre en 1925 con motivo de unas obras fue un grave inconveniente para nuestra música que aún no ha sido resuelto. De hecho, esas obras se habían solucionado en el mismo año del cierre pero la Dictadura no tuvo ningún interés en reabrir el teatro como no lo tuvo la II República ni el Régimen de Franco que incluso pensó seriamente en inutilizarlo como teatro de ópera antes de reabrirlo como sala de conciertos. Afortunadamente no se hizo y el teatro sigue siendo perfectamente reconvertible, única solución hoy viable —previa construcción de un auditorio sinfónico— puesto que el coste actual de un teatro de ópera de nueva planta es perfectamente inabordable.

La creación de ese teatro de ópera implica otras operaciones de infraestructura como son una compañía, orquesta, etc. Y, por supuesto, y por muy a largo plazo que deba ser, ese teatro no puede ser sino el primero de una progresiva red de teatros que se extiendan a otras ciudades españolas y en los que tendrán que participar no sólo el Estado sino también las Comunidades Autónomas y los Ayuntamientos.

2. Salas de concierto

Un mal grave de la infraestructura musical española es la escasez de locales adecuados para los conciertos, especialmente los sinfónicos y, por supuesto, la ópera. Ello se ha agravado por una política local beocia en los últimos cuarenta años, sin que el Estado le pusiera ningún límite legis-

lativo, que ha hecho derribar una buena cantidad de teatros históricos españoles. Entre los que se han salvado por el momento, muchos son de titularidad pública (ayuntamientos y diputaciones) pero explotados por concesión privada y generalmente deteriorados. Afortunadamente, en los últimos años hay una corriente de recuperación de esos teatros, de restauración y hasta de explotación pública. Una acción económica-legislativa entre el Estado y esas corporaciones podría hacer recuperar una buena cantidad de salas que podrían servir para teatro, concierto y eventualmente ópera. Esta importante iniciativa debería ser complementada con una política a largo plazo de construcción de auditorios musicales, empezando por el de Madrid, que permitiría la reconversión del Teatro Real en ópera, y continuando en las principales capitales. En la actualidad sólo hay en España dos auditorios que merezcan tal nombre, el de Palma de Mallorca, de titularidad privada, y el de Granada, del Ayuntamiento, que es modélico en cuanto a capacidad, acústica e instalaciones, quizá muy superior a la propia vida musical de la ciudad pero por ahí es por donde habría que romper el círculo vicioso de ciudades españolas con escasa vida musical y a la vez sin locales donde desarrollarla.

3. Orquestas

Hasta la Guerra Civil, la vida de las orquestas españolas funcionó en régimen privado, algo que ya por entonces era inviable en Europa y que después se demostró imposible. En el viejo continente, las grandes orquestas son públicas, bien dependan del Estado o de corporaciones locales o, en casos específicos como el de Inglaterra, permaneciendo como entidades privadas pero subvencionadas. Ya en la II República se planteó la creación de una orquesta estatal, lo que se hizo en plena guerra con la creación, obviamente fracasada, de la primera Orquesta Nacional en 1938. Pero el nuevo régimen aceptó la idea y entre 1940 y 1942 se establece el proceso de creación de la actual Orquesta Nacional. El que esta orquesta haya existido ha sido vital para la vida musical española pero incide plenamente en el punto primero de este apartado pues ha demostrado la inadecuación de la legislación española a los problemas artísticos. La condición de funcionarios públicos de los propios músicos de la orquesta ha permitido quizá la supervivencia de la agrupación pero ha provocado numerosos problemas puesto que no se puede subsumir a un músico en la legislación general de funcionarios. Incluso hasta 1982 la orquesta no ha podido tener su propio Reglamento de Régimen Interior que ha paliado evidentemente el contrasentido pero sigue sin solucionarlo del todo ya que se necesitaría una legislación específica. La misma capacidad de funcionamiento ha sido lastrada por la legislación administrativa, y la Orquesta Nacional (y Coro) hubo de convertirse en un Organismo Autónomo con personalidad jurídica propia para poder funcionar mínimamente. No obstante, como dicha autonomía es ilusoria para muchas cosas, aún se hace necesaria una legislación clara y específica que no puede ser la misma que sirve para hacer carreteras o para el Servicio Nacional del Trigo.

Además de la Orquesta Nacional, en 1965 fue creada la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española dependiente del Ente Público RTVE, y por tanto estatal, y en 1970 con la refundición de la antigua Orquesta Nacional, Barcelona creó a través de su Ayuntamiento la Orquesta Ciudad de Barcelona.

Hoy por hoy, son estas tres las únicas orquestas sinfónicas de alto rango con que cuenta España, lo cual es muy poco. Existen otras, generalmente dependientes de ayuntamientos, cuya estructura y dotación económica no les permite altos vuelos artísticos. Hay que señalar que en los últimos tiempos esa situación de algunas orquestas provinciales tiende a mejorar claramente, pero para que ello no sea un fenómeno pasajero es necesario una concertación económica y legislativa del Estado, los Entes Autonómicos y los Ayuntamientos que potencie las actuales orquestas y cree otras nuevas. En suma, un plan nacional de orquesta.

4. Coros

Por paradójico que pueda parecer, España es el único país europeo, excluida la Unión Soviética y países estatizados, que cuenta con dos enormes coros profesionales. La generalidad de la práctica europea enseña que los coros profesionales, y por tanto de titularidad pública, son coros relativamente pequeños dedicados al cultivo de la música para coro solo, mientras los grandes coros que colaboran con las orquestas son coros aficionados o semiprofesionales, en todo caso privados, subvencionados de alguna manera. La anormal situación de España hace que se interfiera bastante con los dos grandes coros estatales la labor de otras agrupaciones corales privadas que

en algunos puntos de España son muy florecientes y que con el costo de esos coros podrían dar mucho más juego.

5. *Música de cámara*

Siendo quizá este el aspecto más barato de la interpretación musical, es quizá el más desasistido de la música española. Verdaderamente sería un medio de extensión musical en todo el país, para el que sí existen salas adecuadas. Sin embargo, apenas si existen agrupaciones de cámara en el país y desde luego ninguna que pueda subsistir sin que sus miembros se dediquen a la vez a una orquesta o a la enseñanza, con la limitación de actividad que ello supone. El resultado es que la vida musical de cámara está colonizada por la visita de conjuntos extranjeros subvencionados que compiten ventajosamente con los pocos españoles. Un buen plan de subvenciones a conjuntos de cámara podría hacer renacer el cultivo de la misma entre los músicos españoles y también podría adaptarse un sistema práctico como, por ejemplo, el inglés, del cuarteto (o trío u otro conjunto) «en residencia», pagado por los poderes públicos para animar la vida musical de una ciudad concreta con la obligación de formar a los músicos locales y además dar un determinado número de conciertos. Como primer paso en las ciudades que no tengan orquesta y como complemento en las que la tengan, estas agrupaciones tienen una importante misión de animación cultural e incluso permiten alentar la composición a nivel local.

6. *Medios electrónicos*

Un reflejo del estado lamentable de la infraestructura musical española, y de paso de nuestro retraso tecnológico, es la inexistencia de medios musicales electrónicos públicos, ni casi privados, cuando es algo que resulta imprescindible y familiar en la vida musical desde hace más de cuarenta años. Los laboratorios de música electrónica están instalados en diversos centros públicos en los principales países europeos, contando cada uno con bastantes centros de este tipo. Así, las principales radiodifusiones estatales poseen estos medios, como los tienen las universidades (más tarde veremos el divorcio entre música y universidad en España) y los conservatorios de alguna importancia. En España ni la radio estatal ni las universidades poseen ninguno y hasta mayo de 1983, en que se inauguró uno en el pequeño Conservatorio de Cuenca, ningún conservatorio español lo poseía. Creo que la situación se comenta por sí sola.

7. *Medios industriales*

Resulta claro que en el mundo de hoy ciertos medios industriales como son el disco y la publicación de partituras son imprescindibles en la vida musical. Y también creo que está muy claro que éste es uno de los terrenos donde el Estado más que una inversión económica lo que debe de hacer es una acción legislativa. La situación de la discografía en España es de una clarísima colonización sin ningún tipo de restricciones. Ya se parte del hecho absurdo de que, a diferencia del libro, el disco de la música culta sí se considera artículo de lujo. Por otra parte, la grabación de discos con obras o intérpretes españoles resulta ilusoria en un mercado donde las multinacionales traen sus matrices grabadas en el extranjero y las publican sin más en España. Ni siquiera hay una legislación sobre emisión de discos en las radios, no ya de porcentajes de música nacional, que sería lo mínimo, sino de limitación de uso del disco que permita revitalizar la vida musical. El que en Alemania, Francia o Inglaterra proliferen las orquestas de radio y las actuaciones en vivo se debe a la limitación legal de emitir un disco más de un número de veces y a la necesidad de pagar una suma por cada emisión pues no es lo mismo un disco para uso privado que para radiar. En España basta con comprar un disco en la tienda sin más limitación ni gasto.

Otro tanto podríamos decir de la publicación de partituras, ya que no existe en España ninguna editorial con suficiente capacidad internacional ni a veces nacional. De esta manera, la música de los compositores españoles de una cierta notoriedad se edita en el extranjero, Falla incluido, con lo que además cuando se interpreta en España estamos pagando royalties por nuestra propia música.

Es claro que cualquiera de estos temas se podría desarrollar amplísimamente.

Aquí me limito a apuntarlos. También creo que cae de su peso el hecho de que cualquier iniciativa pública debe contemplarse hoy día desde el prisma del actual Estado de las Autonomías. Tanto la acción legislativa como la de infraestructura debe ser coordinada por el Estado, los entes

autonómicos y los Ayuntamientos. Pero en la vida musical, al Estado le queda una labor de coordinación, apoyo y de creación de los elementos musicales de ámbito estatal.

Enseñanza musical

El estado de la enseñanza musical dice mucho habitualmente sobre la situación de la música y la vida musical en un país y aún sobre la consideración que ésta tiene como vehículo cultural. Esta enseñanza ha de contemplarse a todos los niveles puesto que no es sólo un problema de formación de los profesionales de la música sino de sensibilización de un país al fenómeno sonoro. De esa manera los problemas de enseñanza deben dividirse por lo menos en dos niveles: los que atañen a la enseñanza profesional de la música y los de enseñanza general de la misma materia.

A. Enseñanza profesional

La inmensa mayoría de los músicos españoles, incluidos los que imparten enseñanzas en los conservatorios, contestarían muy negativamente a cualquier pregunta sobre la situación de la enseñanza musical en España. La realidad es que su estado es ciertamente preocupante y que, además, no tiene salida sin medidas drásticas y espectaculares. Curiosamente, este estado de la cuestión no se deriva, como sería previsible, de la falta o escasez de conservatorios ya que para el nivel de la infraestructura musical del país no sólo hay suficientes sino que a veces se tiene la impresión de que hay demasiados o, por lo menos, que no se justifica la existencia de algunos en concreto.

La división de los conservatorios españoles en estatales y no estatales no tendría en principio por qué establecer ninguna diferencia ya que los planes de estudio y funcionamiento son iguales, pero la hay en muchos casos en cuanto a atención por parte de sus respectivos patronos sin que ello suponga en modo alguno, que los estatales son modélicos. Un vistazo a la distribución geográfica de los trece conservatorios estatales arroja una irregular distribución en la que la mayoría están situados del centro al sur del mapa nacional. Por supuesto, hay conservatorios estatales hacia el norte y también los hay no estatales en el sur, pero la situación es chocante inmediatamente. La razón es puramente histórica. Las provincias más ricas del norte que quisieron a lo largo del siglo XIX o XX tener un conservatorio, prefirieron montarlo ellas mismas por iniciativa municipal, de las diputaciones o de otras entidades públicas o privadas, mientras que las ciudades más pobres del sur se limitaron a solicitar la instalación de un conservatorio estatal. Probablemente les costó más tiempo obtenerlo, pero fue más fácil conservarlo porque el problema de muchos conservatorios no estatales ha sido que, una vez creados, han pasado etapas muy duras de mantenimiento por desinterés subsiguiente. En España, el mantenimiento de las cosas es todavía más difícil que su creación.

Aunque en algunos se ha observado en los últimos años una sensible mejora, gran parte de los conservatorios españoles —estatales o no— tienen una deficientísima instalación, a veces en edificios inadecuados, generalmente pequeños y muy mal dotados de material. Todo ello agravado por el espectacular crecimiento de la matrícula en los últimos años.

Otro grave mal de los conservatorios españoles es su propia concepción como centro de enseñanza. Aparte del excesivo número de conservatorios superiores, cuya calidad dista de ser superior, cualquier conservatorio sea simplemente de nivel profesional o superior tiene el grave inconveniente de englobar toda la enseñanza musical desde el solfeo a la musicología o la composición superior. Es como si en la Facultad de Medicina se enseñara a leer y escribir, el bachillerato y además anatomía y las especialidades. Es urgente distinguir netamente entre conservatorios o escuelas elementales, conservatorios medios o de nivel profesional y conservatorios superiores que además deberían integrarse en la Universidad tal como previene la Ley de Educación, pero que no se ha aplicado (sí con las Escuelas de Bellas Artes). Además de distinguir claramente el nivel de estudios, ello evitaría la masificación, en España agravada por no existir limitación alguna en cuanto al número de alumnos ni tampoco una conciencia real de que los conservatorios son lugares a donde se va a estudiar una profesión y no a seguir unas nociones musicales como adorno sin ningún examen de ingreso ni de capacidad musical.

En los países que siguen un sistema similar al de los conservatorios españoles, singularmente Francia, que es el más parecido, el ingreso al conservatorio se realiza mediante un examen puesto que se supone que las nociones previas musicales se obtienen en la enseñanza general o en es-

cuelas elementales de música, examen que además sirve para determinar si el aspirante tiene aptitudes para la música. Por el contrario, la libertad de matrícula española ha convertido los conservatorios en las guarderías más baratas de cada ciudad. No hay además la más mínima orientación profesional que encamine al estudiante hacia aquellas especialidades musicales en las que podrá ganarse la vida. Son razones de prestigio o familiares las que le llevan a una u otra especialidad. Esto se agrava más aún por un equivocado criterio de formar en los conservatorios no profesionales de la música sino genios de la misma que si no llegan a tales tampoco tienen la base para un ejercicio normal de la profesión. De esta forma se llega al absurdo actual en el que, al mismo tiempo, se observa un fuerte paro de músicos y una carencia grande de ellos en determinadas especialidades que hace que en muchos casos sea imposible mejorar o ampliar las pocas orquestas existentes en España con instrumentistas nacionales.

El panorama desolador se completa con unos planes de estudio absolutamente anticuados que ignora toda la música desde comienzos de nuestro siglo y con un profesorado muchas veces insuficientemente cualificado. De hecho, cualquier intérprete español de ciertos vuelos no tiene más remedio que completar sus estudios en el extranjero una vez acabados sus estudios españoles. Y hasta hace escasos años —hoy podría obtenerlo en muy escasos centros— cualquier compositor tenía necesariamente que estudiar las técnicas más recientes fuera de España.

Para completar este cuadro siniestro habría que añadir que desde un punto de vista administrativo, la enseñanza de la música y la vida musical pertenecen a esferas distintas. Mientras la vida musical atañe al Ministerio de Cultura a través de la Dirección General de Música (hoy acoplada además a teatro), la enseñanza musical depende del Ministerio de Educación. Con ello, el divorcio entre la música activa y la enseñanza de la música no hace sino aumentar. En el caso de Francia, cuyo sistema de enseñanza hemos copiado para la música (aunque mal) resulta obvio decir que a la Dirección General de Música competen ambos temas. Pero como España es diferente, al mismo tiempo que señalamos este panorama hay que decir que se permite el lujo de tener una bien dotada Escuela Superior de Canto —en un país donde no hay ópera— que, además de no excluir el canto en el conservatorio, trabaja principalmente en beneficio de los países donde sí hay ópera.

B. Enseñanza no profesional

Tan importante para la sensibilización musical de un país y para que la música sea vehículo de cultura es la enseñanza musical profesional como la presencia de la música en la enseñanza general. Esto es lo que va a permitir crear un núcleo amplio de auditores informados y con un gusto musical formado. La situación, sin embargo, no es mucho más alentadora, aunque quizá convenga verla brevemente separada en sus distintos niveles.

1. Enseñanza básica

La enseñanza general básica es quizá el punto adecuado para enseñar a la generalidad del ciudadano las bases de la música, tal como se le enseña a leer y escribir. Muchos países así lo entienden y enseñan el solfeo a todo el mundo en este nivel. Sin embargo, se podría admitir que en algunos casos pudiera parecer excesivo y reservar la técnica musical a escuelas musicales elementales como primer paso para una posterior dedicación profesional. Pero, aunque no creo que viniera mal a nadie, aunque no se vaya a dedicar a la música, tener unas nociones de esta materia, se puede admitir que lo realmente importante es en esta etapa enseñarle a familiarizarse con la música y a obtener una sensibilidad sonora. El canto coral, la práctica elemental de algún instrumento fácil y la audición musical son elementos suficientes en esta etapa. Y hay que reconocer que, por más que históricamente la despreocupación de los planes de enseñanza en este tema haya sido total, en la actualidad, existe la base legislativa para ello y, al menos teóricamente la música tiene una cierta presencia en la enseñanza básica. Presencia ciertamente engañosa porque la proliferación de flautas dulces o de audiciones en los colegios está contrarrestada por el hecho de que casi nadie se lo toma en serio y por la falta de capacidad musical de los maestros. En un país donde tradicionalmente el ciudadano normal no tenía la más mínima formación musical, ninguna ley puede convertir de la noche a la mañana a los profesores en expertos en música. Ellos se han encontrado con la necesidad de impartir algo que no conocen (y que en la mayor parte de los casos, no les interesa), y la formación en este aspecto del profesorado es lenta y no se está tomando con demasiado ahínco. Pero probablemente este es un problema que se pueda solucionar con el paso del tiempo si es que otro vaivén legislativo no vuelve a barrer la música de este nivel de la enseñanza.

2. Enseñanza media

La única manera de que la música tenga una presencia suficiente en este nivel de la enseñanza es que se estudie de la misma manera que se hace con las artes plásticas o la literatura, es decir, que se enseñe su historia, su estética y sus obras. Tradicionalmente, la enseñanza media española no trataba en absoluto de música y un bachiller sabía con sus nociones de la arquitectura griega, de Velázquez o de Miguel Ángel, o sabía algo de Cervantes, Molière o la novela realista, pero ignoraba por completo quien era Beethoven. Ello no sólo modelaba su cultura sino su valoración de la misma y explica el por qué, a mi juicio, como expondré al final, la música no ha sido en España parte de la cultura ni para la mayoría un vehículo de cultura. Hoy, la situación es a nivel legislativo mejor. La Historia de la Música figura en primer curso de BUP como asignatura optativa. No es quizá lo suficiente pero sí mucho más de lo que había anteriormente. El problema básico es el mismo que la enseñanza de nivel inferior: el profesorado que no está capacitado para ello y que se limita a exponer el texto que escojan sin dominarlo porque se encuentra en la misma situación que los alumnos. Aquí el problema parecería más solucionable puesto que no se trata de maestros de enseñanza general sino de profesores de una materia determinada y podría encontrarse músicos que la impartieran. Pero una bizantina discusión sobre la validez y equiparación de los títulos ha hecho que la música en el bachillerato se haya impartido por profesores de otras materias, bien, en el mejor de los casos, porque tenían un gusto personal —que no una cualificación profesional— hacia ella, bien, en la mayor parte de las ocasiones, porque no tenían una opción mejor en la propia materia. Una reciente disposición sobre equiparación de títulos ha dado acceso a los músicos a esa materia como especialidad de enseñanza. Los resultados, sin embargo, están por ver, ya que se puede ser un excelente profesor de piano y no saber enseñar Historia de la Música. La raíz del mal está así en el punto siguiente: la inexistencia de una universidad en la que se formen especialistas en esta materia.

3. Enseñanza universitaria

Hasta bien entrado el siglo XVIII, la música formaba parte de la universidad española y además a un muy buen nivel. Expulsada violentamente de la universidad, se puede decir que desde entonces no ha vuelto a ella.

No me estoy refiriendo ahora a la integración de los conservatorios superiores en la universidad, necesaria pero que ya ha sido señalada en el punto correspondiente, sino a la integración de la música en las facultades de la misma manera que se integran los departamentos de arte independientemente de que exista Escuelas de Bellas Artes. Es imprescindible que la música llegue como asignatura a las facultades, que se pueda investigar sobre ella, que haya cátedras como las hay de arte y que se puedan hacer tesis. Hasta la fecha, y por más intentos que se han hecho, ninguna universidad española cuenta con un departamento de música y son escasísimas las que cuentan con especialidad de música dentro del departamento de arte, como ha sido el caso pionero de la Universidad de Oviedo. Pocas más lo han intentado y en la mayoría o no hay nada o existen escasas cátedras de extensión que cumplen una pobre función. De cualquier forma hay que esperar que la situación mejore si las universidades van tomando conciencia, poco a poco, del problema. No es fácil que lo hagan puesto que por razones obvias un profesor universitario, incluso de materias artísticas, no suele considerarse inculto por ignorar todo de la música. Desde su punto de vista no le falta razón puesto que habrá pasado por la enseñanza básica, la media y la universitaria sin que la música formara para nada parte de la cultura.

El compositor

Quien haya seguido hasta aquí estas líneas sospechará ya que ser compositor en España no es nada especialmente fácil y que el ambiente social, la enseñanza y la infraestructura no favorecen en nada para que tengamos ni muchos ni buenos compositores. Paradójicamente, esta última parte no es así puesto que en la actualidad España cuenta con un nutrido número de compositores, muchos más de lo que su estructura musical podría normalmente absorber, y que muchos de ellos son de una real valía. Hay en este momento, y pertenecientes a varias generaciones diferentes, una buena cantidad de compositores importantes incluso a nivel internacional. Se ha llegado a decir incluso que, individualidades aparte y como grupo, es el mejor estado de la composición española desde el siglo XVI.

Quien desee dedicarse a la composición, me refiero naturalmente a la de música culta, en Es-

paña lo primero que tiene que tener claro es que además tendrá que desarrollar otra actividad para vivir. En ello intervienen numerosos factores. De una parte tenemos la situación del derecho de autor. Este fue creado en una época en la que el coste real de los espectáculos musicales era sufragado íntegramente por los espectadores. Una parte de la taquilla iba para el autor. Sin embargo, aunque el coste de la música se ha incrementado sin cesar, los ingresos por taquilla han disminuido constantemente por una política cultural, de la que no soy detractor, de precios políticos. Lo único que ocurre es que el compositor sigue percibiendo su parte con arreglo a la taquilla y no participa en las fuertes subvenciones del espectáculo. Ello haría que para poder vivir de ese derecho tuviera que ser incrementado espectacularmente su número de audiciones, lo que es imposible ya que la deficiencia de infraestructura en salas, orquestas y óperas hace imposible que una obra se ejecute muchas veces. Ello sin contar con que el fuerte historicismo reinante reserva la parte del león de los programas para compositores ya desaparecidos.

Por otro lado, tampoco hay una industria editorial que le permita complementar esos ingresos, salvo en los casos no mayoritarios de que consiga una editorial extranjera, y en cuanto a los discos ya hemos visto la situación. Tampoco hay un amplio plan de encargos, oficiales o no, que permita al compositor esperar unos mínimos ingresos anuales por su trabajo.

¿De qué vive pues el compositor? Literalmente de lo que puede. En algunos casos han intentado compaginar su trabajo creativo con arreglos de música ligera o música para cine. Aparte de que no es muy aconsejable, pues acaba por hacer resentir la labor creativa pura, es un campo muy limitado al que sólo pueden acceder muy pocos. La mayor parte de los compositores pueden considerarse afortunados si pueden vivir de otro trabajo que tenga que ver con la música como puede ser la enseñanza, la radio o la administración musical. Pero no todos tienen esa suerte y muchos viven de las profesiones más variadas. Se necesita para ello una gran vocación y mucho esfuerzo ya que eso obliga a dos auténticas jornadas de trabajo, ya que no debe olvidarse que la composición, aparte de sus aspectos creativos, es un trabajo manual largo y pesado. La simple tarea de copiar una partitura de orquesta necesita muchos días de trabajo constante, duro y nada divertido.

Por otro lado el compositor, y también el intérprete, que aspire a una carrera internacional sabe que tendrá que hacerlo todo por sí mismo, ya que no existe ningún plan oficial de expansión exterior de nuestra música ni de apoyo a nuestros intérpretes para que la hagan. De este modo, el que la composición musical sea en estos momentos de calidad en España, además de inexplicable, puede ser puramente coyuntural, ya que nada ayuda a que ello se mantenga en el futuro cuando hayan desaparecido unas generaciones que, por las razones que sean, han resultado extremadamente talentosas. Digamos también, que algunos compositores han intentado ganar su vida como intérpretes bien sea con algún instrumento o como directores de orquesta. Sin embargo, el número de horas que hoy requiere un instrumento o la dirección hacen difícilmente compatibles ambas actividades, salvo que se alternen períodos de una y otra si es que la carrera de intérprete es tan buena que da para vivir en los otros períodos. Pero me parece demasiado pedirle a una sola persona que descuelle tanto en dos campos a la vez.

La música en la cultura española

El panorama esbozado hasta aquí puede parecer desolador y de hecho lo es. Pero es desgraciadamente muy real. Y si lo es, se desprende por su peso que la música sólo ocupa un lugar muy marginal en la cultura española y no tanto porque la música no asimile la cultura —hoy por hoy la mayoría de los creadores musicales españoles tienen un alto nivel cultural—, sino porque lo que aquí se entiende por cultura no integra a la música. Una persona medianamente culta se avergüenza de desconocer a Pérez Galdós o a Goya, pero no siente la menor inquietud, y hasta puede alardear de ello, si ignora todo de Schumann o Falla. La música no está en los ambientes universitarios, y la clase política, con las naturales excepciones, es totalmente ajena a ella. No hay más que rastrear el tratamiento que se da a la música en los periódicos u otros medios de comunicación para percatarse de cuál es su papel real en la cultura española. Milagrosamente, la población en general, igualmente falta de información en su educación y en los medios de comunicación, ha aumentado notablemente la demanda de música. Pero ello se estrella ante la casi inexistente infraestructura. Son mayoría las ciudades españolas donde no se ofrecen ni espectáculos operísticos ni existen orquestas. Y en aquellas que existen, la demanda es muy superior a la oferta. Realmente el momento es muy bueno para que la música sea (vuelva a ser) en España un vehículo cultural. Pero como todos los momentos, hay que aprovecharlos y bien. Se impone una acción legislativa, educativa y de infraestructura. Si no, la ocasión se habrá perdido y no podemos saber si volverá.

LA MUSICA POP EN ESPAÑA

Quien más, quien menos sabe qué es eso de la música pop, los Beatles, los Rolling, Ramoncín, Mecano, Alaska, el rock, Miguel Ríos, Barón Rojo, la canción moderna, Radio Futura, Los Brincos, la música de protesta, Bob Dylan, el jazz-rock, Supertramp, el flamenco-rock, Los Chinguitos, Triana, el techno, Azul y Negro, el Aviador Dro, el rock duro, Leño, la disco-music, Chic, el punk, Las Vulpes... y demás zarandajas; zarandajas que mueven cientos de millones de dólares en todo el mundo, que tienen una influencia impresionante sobre las actitudes y las ideas de la gente y que cada vez reciben más atención de los gobiernos, de las empresas multinacionales, de los sociólogos, los «mass-media» y de la industria del entretenimiento.

En pocas palabras, se puede decir que la música pop alcanzó su momento más álgido, tanto en el orden económico, como en el cultural y en el político a mediados de los años 60, cuando los Beatles fueron condecorados por la Reina de Inglaterra y hasta los gurús hindúes y los santos japoneses buscaban sus favores. Desde entonces, la música pop ha ido ganando adeptos, que van desde el niño de siete años hasta la viuda de sesenta, pasando por el Ministro de la Presidencia, pues tanto Parchís como Nat King Cole o Louis Armstrong forman parte de la mitología POP.

Antecedentes

Todos los críticos y especialistas coinciden en afirmar que los orígenes de lo que hoy conocemos genéricamente como Música Pop hay que buscarlos en el «rock-n-roll» de los años cincuenta. Y que, «básicamente» fue el resultado de dos tradiciones: el «rhythm and blues» negro y la «melodía romántica blanca», es decir, ritmo fuerte de color y sentimiento blanco.

Lo que traía de nuevo el pop era su agresividad, su sexualidad, su tremendo ruido, y la mayor parte de esto vino de su ritmo, mayor y más fuerte que los anteriores, simplemente porque estaba amplificado. En la mayoría de los casos el pop se redujo a la guitarra eléctrica.

Naturalmente, la guitarra eléctrica no era ninguna novedad; desde hacía muchos años se empleaba en Jazz y R & B e incluso llegó a figurar en algunos éxitos blancos, pero nunca había sido usada como base de toda una música. Toscas, poderosas, tremendamente ruidosas, las guitarras eléctricas llegaron como monstruos musicales de la era del espacio e inmediatamente aniquilaron todos los convencionalismos habidos hasta entonces. El pre-pop, desde los años treinta hasta los cincuenta, no era otra cosa que música de baile que se había quedado estancada: la época de las grandes orquestas, cuando todo era blando, acogedor, sentimental, cuando todo era algo fingido. Una de las leyes básicas del negocio del espectáculo es que éste empeora cuando llegan tiempos difíciles, y con la depresión, la guerra y la postguerra, los tiempos se habían hecho verdaderamente duros. Cercada por su propia vida, la gente necesitaba apretarse fuerte en la oscuridad de las salas de fiesta para tranquilizarse, para sentirse de nuevo a salvo.

Durante todo este tiempo la industria musical fue controlada por hombres de negocios de mediana edad, desinteresados en cualquier tipo de cambio... Pero en abril del 54 un cantante de C & W, Bill Haley, grabó un disco, Rock Around the Clock. En 1955 fue un éxito en América, de aquí pasó a serlo en Inglaterra y luego en el resto del mundo. Haley siguió vendiendo sin parar. Se mantuvo en las listas de venta un año entero. Cuando al fin todo acabó había vendido quince millones de copias. También, y lo que es más, el pop había sido iniciado (1).

Y Nik Cohn fue uno de los cientos de críticos que escribió «una historia de la música pop», aunque muy pocos la vivieron tan de cerca y la contaron con tanta pasión y amenidad como él.

Pero tanto en la historia de Nik Cohn como en todas las demás escritas en revistas americanas e inglesas o editadas en forma de libro u opúsculo, con más o menos fotografías y con mayor o menor rigor, sólo aparecen nombres de personajes y grupos que nacieron y desarrollaron sus habilidades en Inglaterra y Estados Unidos, más algún que otro australiano, canadiense, francés, italiano o sueco. Lo cual da idea de la apabullante superioridad y dominio que en todos los órdenes de la música pop han tenido los anglosajones.

Desde mediados de los años 50, España no ha sido nada más que un mercado cada vez más receptivo y abierto a las producciones norteamericanas y británicas en detrimento de las francesas, italianas y propias. Y lo mismo se ha podido detectar en otros muchos países europeos y del Oriente.

La preeminencia de los valores británicos y norteamericanos en el mundo de la música pop a nivel internacional ha permitido además el desarrollo y afianzamiento de toda la industria sofisticada y de alta tecnología puesta a su servicio. Casi todas las multinacionales del disco son norteamericanas e inglesas y los grandes éxitos a nivel mundial los hacen la CBS, la WEA, la RCA o alguna de sus filiales y compañeras.

Sin embargo, y con todo, en nuestro país han ocurrido cosas que merecen ser conocidas, cuando menos por nosotros.

Folklorismo y represión

En los primeros años 60 la supremacía de la canción y de la música pop anglosajona no era tan apabullante como lo fue posteriormente. La música francesa y la italiana, e incluso la propia competían entre sí y con la anglosajona. La lista de cantantes italianos y franceses que tenían éxito en España era interminable: desde Renato Carosone hasta Adriano Celentano pasando por Caterina Caselli, Jimmy Fontana, Peppino Di Capri, Pino Donaggio, Rita Pavone, y un larguísimo etcétera.

Y los franceses y las francesas tampoco les iban a la zaga. Tanto Adamo como Jacques Brel, Johnny Hallyday, Silvie Vartan, Francoise Hardy, Marie Laforet, Georges Moustaki y muchos más, tanto «clásicos» como «modernos», «cultos» y «ligeros» tenían siempre alguna canción en las listas de éxitos y varios discos expuestos en las tiendas de las grandes ciudades.

La novedad y la moda venían entonces de Roma, París, San Remo o la Costa Azul. Y nuestros cantantes eran «prácticamente obligados» por las compañías discográficas a parecerse a tal o cual francés o italiano. Miguel Ríos, por ejemplo, cambió su nombre por el más «internacional» de Mike Ríos, para satisfacer las exigencias de su compañía discográfica, que lo quería convertir en el Johnny Hallyday español.

Pero, a su vez, Johnny Hallyday quería ser, y de hecho lo consiguió, el Elvis Presley francés. La influencia yanqui, los modelos rompedores que representaban los rocanroleros americanos se fueron imponiendo en Inglaterra y en toda Europa. Elvis Presley era «lo más de lo último».

Aunque España era todavía un mercado poco desarrollado y bastante conservador tanto en gustos como ideológicamente, y la invasión americana y británica no era todavía lo bastante fuerte, de manera que aquí adorábamos a nuestros propios ídolos como el Dúo Dinámico (eso sí, a imagen y semejanza de los Everly Brothers) que paradójicamente sobrevivían bastante bien a base de «inspirarse» en éxitos de otros.

El folklorismo más tópico con detalles de modernidad pegaba fuerte en un país que empeza-

(1) Una historia de la música pop, by Nik Cohn. Nostromo, 1973.

ba a tener gente joven con ganas de identificarse con nuevos valores que sustituyeran a los de postguerra.

Al principio, los grupos que hacían música electrificada realizaban versiones de clásicos, temas populares «adaptados», rocanrol descafeinado, etc. Nada era auténtico, casi todo era una copia de una copia de una copia, mal adaptada y peor interpretada.

Incluso las canciones de los Beatles, que fueron el gran flash que iluminó a toda una generación, tenían más éxito en las adaptaciones insulsas y degradadas que hacían los Mustang que en su versión original.

Por entonces, surgieron cientos de grupos a imagen y semejanza de los modelos anglosajones, que rápidamente se fueron imponiendo de manera irresistible. Las canciones de los Beatles, los Rolling Stones, los Kinks, los Animals, Manfred Mann, Who y demás pegaban fuerte, revolucionaban el panorama musical juvenil. Y el paso de los Beatles por Madrid fue todo un aldabonazo para las costumbres de la época.

Sin embargo, las revistas musicales de entonces no se percataban de que en América se estaba gestando una revolución juvenil que, en buena medida, iba a cambiar los presupuestos mentales de mucha gente: los grupos de rock con base en California, por un lado, y el rock ácido de Bob Dylan, por otro, iban a influir en buena parte de la gente joven más inquieta y sensibilizada, obligando incluso a los Beatles y a los Rolling Stones, los dos grandes mitos de la década de los 60, a adecuarse a la nueva sensibilidad y a subirse a la nueva espiral de «buenas vibraciones» para no quedarse al margen.

Sin embargo, para Fonorama (revista de los jóvenes) y Fans (la revista de la canción) lo mismo les daba Bob Dylan que Rita Pavone, los Beatles que Johnny Hallyday. En la portada de Fans de la semana del 14 de febrero de 1966 salía Luis Aguilé diciendo que estaba harto de que se metieran con él. En páginas interiores Salomé contaba su vida, llegaban más noticias de San Remo, los Catinos criticaban los festivales de la canción y una interrogante conmovía a los fans: ¿Son los Stones más populares que los Beatles? Dos meses más tarde salían los Byrds en portada, y dentro, un superfabuloso poster de Conchita Velasco a todo color. ¡Karina se declaraba yeyé! Francisco Heredero había quedado vencedor del Festival de la canción del Duero —el único en el que vota la juventud!

En el mismo mes en que se celebraba en Madrid el Primer Festival de los Idolos, «el más grande festival de música moderna organizado hasta la fecha en España», «un gran acierto de El Corte Inglés», con un «magnífico» comportamiento de los 15.000 jóvenes asistentes.

«La juventud, principalmente la madrileña —escribía Pepe Machado en Fonorama— ha estado sin poder demostrar su comportamiento, dentro o fuera de cualquier sitio. Sin más preámbulos, la celebración de este Primer Festival de los Idolos constituye un gran acontecimiento dentro del ambiente juvenil que El Corte Inglés ha sabido organizar a las mil maravillas, dentro del cuadro tan importante que supone haber reunido las más importantes figuras del mundo musical español a toda costa, sin reparar en dinero y esfuerzos. Con ello, El Corte Inglés —continuaba el desbordante Pepe— ha conseguido crear una nueva etapa dentro de las actividades juveniles que hasta ahora eran prácticamente desconocidas. Con ello han caído los prejuicios contra la juventud. La fecha del 19 de mayo de 1966 y el nombre de El Corte Inglés serán muy recordados por la juventud española.»

Lo que ocurría unos cuantos miles de kilómetros al Oeste, en San Francisco de California, era muy distinto. Allí, la música pop hacía las veces de kaleidoskopio de una serie de nuevas actitudes, aventuras, formas de expresión y alternativas que se desarrollaban a nivel nacional en las universidades, en la calle, en los barrios y las ciudades más pobladas por gente joven.

Aquí, en España, vivíamos ajenos a esos grandes cambios que configuraban toda una nueva cultura. Nuestra música pop era tercermundista, falta de creatividad, gancho, inteligencia, imaginación, ruptura. Aquí las autoridades y la dictadura presidían las «veladas yeyé». Como la que tuvo lugar en Teruel, donde intervino como presentador «el popular periodista Tico Medina». Asistieron el Excelentísimo Señor Gobernador, Alcalde de la ciudad, Ilustrísimo Señor Delegado Provincial de Sindicatos, acompañados de sus respectivas señoras. Lita Torelló cerró la primera parte, y Los Huracanes la segunda y última a altas horas de la madrugada. La actuación del quinteto valenciano triunfador revolucionó a todos los asistentes, que por lo visto no conocían “la Verdad” en la música popular actual.

La explosión «pop»

La verdad es que en los años sesenta se produjo en nuestro país una explosión «pop» similar a la que tuvo lugar en los demás países europeos. Nacieron miles de grupos que querían triunfar imitando a Los Brincos, Los Mustang, Los Salvajes, Los Cheyenes, Los Pekenikes, Micky y Los Tonys, etc. Muchos de aquellos grupos grabaron, pero sólo una docena de ellos, Los Brincos, Los Bravos, Los Mustang, Lone Star y algunos más, vendían discos y vivían de la forma que se supone que viven las estrellas del pop y del rock.

Los Brincos y Los Bravos estuvieron a punto de tener éxito fuera de España. De hecho, Los Bravos lograron un gran hit con «Black is Black». Pero todo quedó en agua de borrajas. Aunque unos cuantos se lo pasaron bien una temporada, mientras duró aquella efervescencia.

En Inglaterra y en Estados Unidos las cosas se movían a unos niveles que desbordan cualquier comparación. Cuando un grupo —caso de Los Beatles, los Rolling Stones, los Byrds, etc.— tenía éxito y sus miembros demostraban una y otra vez que sabían lo que hacían, el dinero que ganaban les hacía multimillonarios y su influencia sobre la gente joven era impresionante.

Aquí, la inmensa mayoría de los grupos de pop y rock tuvieron una vida muy corta, triste y vulgar. Y los que duraron varios años, como Los Brincos, Los Bravos, Los Canarios, etc., se fueron perdiendo en un mar de confusiones, despropósitos y falta de sentido. Bien es cierto que algo parecido le ocurrió a los grupos británicos y americanos, pero allí surgieron nuevas vías, nuevas bandas, nuevos estilos que eran apoyados inteligentemente por una industria discográfica establecida de grandes proporciones tentaculares.

El panorama rockero —como así se empezó a llamar— quedó enseñoreado por los grupos que acoplaban sus instintos de ligero inconformismo visceral al tinglado comercial. La televisión y la radio se dedicaron a promocionar a todo aquel que fuera avalado por una compañía discográfica, que respondiera de su imagen y su discurso, quedando fuera de los mass-media todos aquellos que no cumplían los mínimos requisitos de «forma».

Así, la nueva marea de inconformismo, ahora más consciente y a un nivel más intelectual que visceral pasaría por los grupos de la Nova Canco (como Els Tres Tambors o Els Quatre Gats). De allí surgieron individualidades que empezaron primero con los blues, el folk y la canción francesa para formar parte luego de lo que se vino a llamar rock progresivo. Pau Riba Sisa, José María París, Enric Herrera y otras gentes provenientes del Grup de Folk —creado en Barcelona en 1967— se fueron dejando influir más por el Bob Dylan del «Like a Rolling Stone», el John Mayall de los «Bluesbeakers», Cream, Hendrix y Rolling Stones que por los rockers clásicos o sus versiones francesas.

El «progresismo rock»

Al parecer, este nuevo giro empezó cuando los músicos que acompañaban tanto a estrellas solistas del circuito comercial como a cantautores más o menos folklóricos y serios, dejaron a unos y a otros a su aire y decidieron montarse su propia pelécula en plan libre y sin atenerse a los esquemas ideológicos o comerciales dominantes.

Entonces se formaron los primeros grupos y se organizaron los primeros festivales de lo que se vino en llamar «música progresiva»: etiqueta anglosajona que se ponía por entonces en las carpetas de los discos de John Mayall, Arthur Brown, Brian Auger & the Trinity, Jimi Hendrix o Cream, y que se alternaba con otra de sonido más cavernícola y exótico: underground. Era «underground» todo lo raro, desde Jimi Hendrix Experience a Steppenwolf, pasando por Iron Butterfly, o todo lo nuevo que no fuera clásico y conocido, folk-rock o rock a secas (Chuck Berry, Stones, Beatles, Bob Dylan, etc.).

Durante varios años, tanto los críticos como los músicos y los que se creían «rockers» se enzarzarían en confusas, contradictorias, ambiguas e interminables disquisiciones bizantinas acerca de lo que era «underground» o «progresivo».

Los primeros festivales de música progresiva que se celebraron en nuestro país tuvieron lugar en 1970 en el Salón Iris de Barcelona: un gran local donde se montaban veladas de boxeo y bailes de familia. Por allí pasaron en una especie de muestra heterodoxa los grupos catalanes que se habían ido formando en el último año: Máquina, Continuados, Dos Más Uno, Vértice y Evolution.

El ambiente se había ido creando ya desde mediados del 69, concretamente desde que Pau & Jordi montaron unos «shows» corrosivos en el Drac. Angel Casas, desde Nuevo Fotogramas, se convirtió en el cronista oficial de las vicisitudes de lo que él mismo llamaba «música pop de vanguardia», «borrachera de beat, pop, rock y flamenco», «underground» o «música progresiva». Casas fue seguramente el crítico que más apoyó desde su Musicollage semanal toda aquella nueva avalancha de intérpretes de aspecto feroz, ademanes insólitos y estética exótica como Pau Riba, Sisa —el sátiro de la canción— y Jordi Pujol.

La gente iba dándose cuenta de que algo nuevo, distinto a lo que se había venido haciendo hasta entonces, iba naciendo. Toti Soler dejaba un grupo con éxito comercial como Pic-Nic (donde cantaba la simpática Jeanette) para experimentar con el jazz, el flamenco y la música catalana en un momento en el que las listas de éxitos estaban pobladas por canciones de Los Pop-Tops, Fórmula V, Luis Aguilé, Raphael o Los Diablos, por un lado, y Raimon, Pí de la Serra, Lluís Llach, Ovidi Montllor, Serrat y demás cantautores creaban conflictos por otro. Pau Riba se convertía en una especie de Dylan catalán con sus poses, sus frases terroristas y sus canciones. Máquina, un grupo formado por Enric Herrera y Jordi Batiste, sacaba un disco en el que se veía que tenían ganas de hacer algo en la onda de lo que se estaba realizando en los ambientes «chic» británicos y americanos; cosas como las que podíamos oír en «The Rock Machine Turns you On», una muestra plástica en la que Creedence Clearwater Revival, Led Zeppelin, Brian Auger, Jimi Hendrix, Frank Zappa y John Mayall aparecían como estrellas del «underground».

El Fotogramas del 28 de noviembre dedicaba la portada al tal «underground», y en páginas interiores Angel Casas se debatía con el monstruo mientras Pau Riba decía que si Máquina sólo sabían tocar eso, «sin matices», no le interesaban.

Underground, para nosotros, eran tanto Máquina como Pau Riba, Sisa, Darwin, Theoría (sonido Milhaud), Los Buenos, Agua de Regaliz o Smash. O sea, algo multiforme, variado, confuso y vago; tanto o más que la música que hacían los holandeses Darwin, los catalanes de Máquina o los sevillanos de Smash.

A estos últimos se debe, sin embargo, el primer manifiesto del rollo. Smash fueron, según la leyenda, los creadores de un lenguaje, de un rollo (amalgama incoherente y contracultural de ideas y músicas anglosajonas y andaluzas) con el que expresaron la confusión en que estaban y la marginación a la que les sometía la cultura oficial. Ellos fueron además los primeros en usar el término «rollo», en el sentido que se le da hoy: No se puede hacer música en las cuevas del infortunio, hay que abrirse hacia las praderas, decían en el Manifiesto del Borde, el primer documento escrito que nos ha llegado en el que un grupo de rock se planteara el hacer música como algo indisolublemente unido a una forma de vida: No se trata de hacer «flamenco pop» ni «blues aflamencado» sino de corromperse por derecho, y sólo puede corromperse uno por el «palo de la belleza». Así, que luego afirmaban: «la diversión no es el cachondeo, sino la bronca que te pega la belleza».

En «Estética de lo borde», Smash —aunque parece ser que en la elaboración del manifiesto participaron además de Julio, Gualberto, Antonio y Manuel, el que por entonces era el manager del grupo, Gonzalo García Pelayo— dividían el mundo de la siguiente guisa:

El mundo se divide en:

- 1.1. Hombres de las praderas (Bob Dylan, Jimi Hendrix, Mick Jagger, etc.).
- 1.2. Hombres de las montañas (Hitler, Manson, etc.).
- 1.3. Hombres de las cuevas lúgubres (funcionarios).
- 1.4. Hombres de las cuevas suntuosas (presidentes de consejos de administración, grandes mercaderes, etc.).

Cuenta Díaz Velázquez en uno de los más imposibles acercamientos que se han hecho en nuestro país sobre todo aquel movimiento de la música underground-progresiva (revista Cau, Barcelona) que cuando alguien preguntó a uno de los Smash si era un hombre de las praderas, éste le contestó: ¿Qué pasa contigo, tío? ¿Es que no brillan mis ojos?

Las relaciones entre Smash y los Mercaderes del Tinglado no podían ser nada más que «sado-masoquistas»: «Sólo se puede vivir tortilleando».

Smash estaban solos en un país de 30 millones de gentes que no sólo no les hacían ni caso —como mucho los tomaban por jipis o gitanos chalados—, sino que apoyaban las medidas represivas que se tomaban contra todos los de su calaña. A los cientos, o miles, que andaban como ellos por las calles no se les servía en los restaurantes, se les detenía por vagancia o por llevar «una piedrecita de na» en el bolsillo. El país, obviamente, no estaba preparado para admitir fácil-

mente la forma de vida de «los hombres de las praderas». Pero lo peor de todo fue que los mismos periodistas y críticos que habían encumbrado —un poco por esnobismo y otro tanto por simpatía— esta explosión de vitalidad se la cargaron de la noche a la mañana al ver que no seguía los cauces comercialmente rentables de rigor.

Por aquel entonces ya había salido a la calle un semanario —Disco Expres— que prestaba atención a todo este bullicio; pero lo reducía a discos, canciones, hits, estrellas, fans y demás manifestaciones formales pasadas por el tamiz deformante de las hojas de promoción de las casas discográficas.

Mientras estuvo de director musical del semanario el inexhausto Joaquín Luqui —ahora maestro de ceremonias del Gran Musical de la Cadena SER— una portada-tipo desplegaba en los quioscos este interesante contenido: El mundo loco de Mike Kennedy/Lo que hace llorar a Junior/ Todo sobre Mick Taylor/Los problemas del hermano de Lulú/King Crimson/Nuevos Reyes de LPs/Franck Sinatra/Pop Progresivo/Premiados con posters/La verdadera historia de la Plastic Ono Band. O sea, un popurrí variado al servicio de las compañías discográficas, de los anunciantes y de «nuestro joven público».

Había, además, una sección «underground» que funcionaba, paradójicamente, con traducciones de agencia. Y lo que se vino en llamar «progresismo» y «underground» se convirtió en los exóticos artículos de los «profesionales» en algo tan vacío, estúpido, ridículo, pretencioso y vago como la personalidad del que lo escribía y el grupo o el personaje de que se trataba.

En realidad, muchos de los grupos se movían a un nivel tan vacío y aparatoso como en el que pululaban los supuestos críticos musicales. La música que hacían Cerebrum, Máquina, Vértice, o Pan y Regaliz era una mezcla de sonidos, ritmos y voces lo suficientemente confusos y faltos de sentido como para que los oportunistas de turno hicieran con ellos castillos en el aire. Claro que, muchos de esos grupos no tuvieron las posibilidades, los medios y la oportunidad de trabajar en un contexto crítico y enriquecedor que les permitiera abandonar las actitudes miméticas y las poses comerciales.

Por ello, no es extraño que después de unos cuantos festivales montados en Barcelona por profesionales del espectáculo como Oriol Regás (que se ocupó también de promocionar a Máquina), y a pesar de contar con el apoyo de Fotogramas y del Clan de la Una (programa de José María Pallardó en Radio Juventud de Barcelona) acabara hundiéndose el escuálido tinglado y desbandándose los grupos. La mili, los problemas políticos, la falta de locales donde tocar y la distancia que había entre la sociedad real y la punta de lanza de una vanguardia de escasa entidad contribuyeron al desastre.

La música pop española seguía estando representada por Massiel, Raphael, Julio Iglesias, Juan Pardo, Fórmula V, Miguel Ríos y Teddy Bautista. Prácticamente, nada relevante se hizo en nuestro país en la década de los 70 en el campo de la música pop. Sólo, quizá, el llamado sonido andaluz, con Triana a la cabeza.

En Inglaterra y en Estados Unidos tampoco hubo ninguna gran revolución —hasta el 77— pero surgieron grupos como T. Rex, Roxy Music, King Crimson, etc., y personajes como David Bowie, que llenaron todos aquellos años con canciones y música de gran altura.

Durante más de una década, desde 1966 hasta 1976, la música pop en nuestro país no produjo tampoco canciones que abrieran brecha en el mercado anglosajón, con la excepción de «El Himno a la Alegría» de Miguel Ríos y alguna que otra del grupo funky-disco Barrabás. Sin embargo, nuestros cantantes melódicos y clásicos, caso de Julio Iglesias, Raphael, Camilo Sesto, etc., se enseñoreaban una y otra vez de las listas de éxitos comerciales de los países sudamericanos.

La última revolución pop

Fue entonces, a mediados de los 70, cuando empezó una nueva revolución juvenil, en el mundo de la música pop. Los quinceañeros ingleses, siempre más sensibles que los de los demás países europeos a todo lo nuevo y revitalizante apoyaron a los grupos «punk» que, como los Sex Pistols, los Damned, los Clash y los Jam (aunque no eran estrictamente punks) atacaron a las grandes estrellas establecidas acusándolas de adormecimiento, conservadurismo, envejecimiento y pasividad.

Incluso los grandes grupos, como los Rolling Stones, los Who, Led Zeppelin y Pink Floyd, an-

taño líderes de los grandes cambios y afirmaciones fueron acusados por los jovencísimos y novísimos atacantes, que arremetían contra todo y contra todos.

La revolución punk del 77 fue el detonante de un nuevo cambio de dirección en la música pop británica que inmediatamente, y gracias a la rapidez con que la televisión, la radio y las revistas transmiten los acontecimientos, influyó en el curso de la música pop de los demás países europeos, e incluso asiáticos, americanos y australianos.

La guerra de la independencia

En España ocurrió otro tanto, sólo que más lentamente y a menor escala. Y sirvió además de revulsivo contra la tendencia mimética más «progre» y contradictoria que imaginarse pueda, como era el que los grupos de «rock progresivo» cantaran en inglés.

El foco receptivo y creativo cambió también de ciudad. Si durante los años 70 todo lo «progresivo» en música y en estética nacía en Barcelona al amparo de ciertos mecenas y cierta prensa y radio, ahora sería Madrid el centro de la nueva sensibilidad.

Madrid contaba con algunos de los medios elementales para que las nuevas actitudes e ideas creadas al socaire de las influencias renovadoras llegadas de Inglaterra, cuajaran y se desarrollaran.

El medio fundamental era la radio. En Radio España FM Onda Dos había varios programas abiertos a la música pop y al rock más reciente, fresco y novedoso. Alrededor de programas como «Revólver», «Dinamita», «Dominó» y «Un masaje más...» se fue creando un ambiente de gente muy joven e inquieta que fue formando grupos.

Lo que diferenciaba esencialmente a este tipo de grupos de los que ya existían era su nivel cultural y sus influencias. Mientras que hasta entonces la mayoría de las bandas de rock se organizaban en los barrios periféricos de las grandes ciudades y reivindicaban su pertenencia a ese mundo y al rock clásico, los nuevos grupos se declaraban radicalmente en contra del rock de barrio y no querían saber nada de historias y leyendas clásicas. Su nivel cultural —de clase media y alta— les permitía además estar al tanto de las nuevas tendencias generadas en Londres y Nueva York.

Y esas nuevas tendencias eran el «Punk» y el «Power Pop» fundamentalmente, aunque dentro de lo que se vino a llamar «Nueva Ola» —traducción literal de «New Wave»— estaban en embrión otras muchas influencias y estilos que luego se desarrollarían en múltiples direcciones.

Así, grupos como Kaka de Luxe, formados por una mejicana conocida como Alaska, un hijo del director de cine Luis García Berlanga y otra gente de variada extracción social más bien alta, empezaron haciendo un «punk» inteligente e irritante, desmitificador y divertido, para seguir luego una línea de eclecticismo a caballo de los estilos más variados, por entonces en boga en Londres.

De Kaka de Luxe surgieron varios grupos: Alaska y los Pegamoides, Paraíso, Radio Futura, etc. Y en contacto con ellos se creó una especie de élite, una avanzadilla de vanguardia, que fue contagiando a unos y otros hasta crear un ambiente conocido periodísticamente como «la Nueva Movida Madrileña», de la que han dado buena cuenta escritores como Francisco Umbral.

Apoyando todo este nuevo proceso de creación de un pop y un rock «postmoderno» puesto al día, revitalizador y en contacto directo con la gente más joven y despierta, estaba una parte de la prensa musical —revistas como «Disco Express»— y periódicos como El País, algunos programas de emisoras como Radio España y Radio Nacional, y personajes del cine, la literatura y la televisión.

Importancia capital tuvo a partir de 1980 Radio Tres, de Radio Nacional de España, que no estando sujeta a los imperativos comerciales que lastran la libertad de programación de las emisoras que sobreviven a base de inyecciones monetarias de las compañías discográficas, empezó a dar a conocer y a ayudar mediante grabaciones propias a los nuevos grupos de pop y rock de Madrid, primero, y luego del resto del país.

Al mismo tiempo, y contando ya con el apoyo de una emisora de alcance nacional —Radio Tres, FM, de RNE— y con locales donde los grupos pueden ir presentando su repertorio y encontrándose con sus iguales, empiezan a nacer sellos independientes.

Los sellos discográficos independientes surgen como una reacción natural ante la actitud cerrada y paternalista de las grandes compañías discográficas, y en cuestión de meses revolucionan el mercado, obligando a las compañías más conservadoras a abrirse a las nuevas corrientes.

La posibilidad de que cualquier grupo grabe sus canciones en un estudio barato —a menos de 5.000 pesetas, en 1983, la hora— y de que esas canciones se editen en plástico en un sello registrado por el propio grupo y se distribuyan por canales alternativos e incluso tradicionales, ha permitido que la música pop española haya alcanzado un grado de creatividad, libertad e independencia inusitados.

En estos momentos hay en España más de doscientos sellos discográficos «independientes», algunos de ellos, como DISCOS RADIOACTIVOS ORGANIZADOS, TRES CIPRESES, GRABACIONES ACCIDENTALES o MR, con gran éxito comercial. Aunque siguen siendo las grandes compañías discográficas, que tienen ya organizados sofisticados sistemas de promoción, penetración y distribución, las que dominan el mercado y venden con gran éxito los productos (cantantes y grupos) que lanzan.

En este sentido, la industria del disco en nuestro país aunque pase por un momento crítico, al igual que las de todos los países, se defiende bastante bien en el mercado nacional con las producciones propias, e incluso exporta cantantes a países sudamericanos, europeos e incluso a Estados Unidos. El caso de Julio Iglesias es bastante elocuente, aunque se puede considerar como una excepción.

De todas formas, el panorama, como diría un grupo independiente, es «esperanzador».

DISCOGRAFIA mínima del Nuevo POP que se hace en España

Algunos GRUPOS y ARTISTAS que han conseguido grabar uno o más discos en los últimos cinco años, tanto en compañías «establecidas» como en «independientes» y que han aportado algo al pop español:

ALASKA Y LOS PEGAMOIDES, en discos Hispavox.
RADIO FUTURA, en discos Hispavox.
DERRIBOS ARIAS, en el sello independiente GRABACIONES ACCIDENTALES.
PARALISIS PERMANENTE, en el sello independiente TRES CIPRESSES.
SINIESTRO TOTAL, en el sello independiente DISCOS RADIATIVOS ORGANIZADOS.
DECIMA VICTIMA, en el sello independiente GRABACIONES ACCIDENTALES.
AVIADOR DRO y SUS OBREROS ESPECIALIZADOS, en el sello ind. DRO.
GLUTAMATO YEYE, en el sello ind. DRO y GOLDSTEIN.
POLANSKI Y EL ARDOR, en el sello Ariola.
LA MODE, en el sello ind. NUEVOS MEDIOS.
DANZA INVISIBLE, en Ariola.
GABINETE CALIGARI, en TRES CIPRESSES.
ALMODOVAR & MCNAMARA, en Discos Victoria.
NACHA POP, en Hispavox.
KIKO VENENO, en discos CBS y Epic.
NIKIS, en sello Lollipop.
PISTONES, en el sello MR.
DINARAMA con ALASKA, en discos Hispavox.
PARAISO, en discos Zafiro.
MECANO, en discos CBS.
OLE OLE, en discos CBS.
BARON ROJO, en Zafiro.
LEÑO, en Zafiro.
LOS ELEGANTES, en Rara Avis.
MAMA, en discos Polydor.
SECRETOS, en discos Polydor.
GLAMOUR, en Fonogram.
SINDICATO MALONE, en discos Goldstein.
LOS SANTOS, en discos SUICIDAS.
MODAS CLANDESTINAS, en discos Arrebato.
LOS ILEGALES, en discos Hifi.
METRO, en discos Cítola.
LA BANDA DEL TREN, en CFE.
ESQUELETOS, en Flush.
LOS MONAGUILLOS, en Dos Rombos.
OXPOW, en Dos Rombos.
DISTRITO V, en Domestic Records.
LOQUILLO Y LOS INTOCABLES, en Cúspide y 3 Cipreses.
TERMINAL, en Domestic.
TEQUILA, en Zafiro.
BURNING, en Belter.
ZOMBIES, en RCA.
RAMONCIN, en Hispavox.
LA UVI, en Spansuls.
SKALECTRIC, en Jaja Records.
y otros muchos...

PROGRAMAS DE RADIO (que hayan dedicado/dediquen buena parte de su tiempo a la música pop española)

PARA VOSOTROS JOVENES, de Carlos Tena y Gonzalo García Pelayo. RNE (ya desaparecido).
BAILANDO EN LAS CALLES, de Juan Pablo Silvestre. RNE (ya desaparecido).
UN MASAJE MAS, de Jesús Ordovás (ya desaparecido). Radio España FM, de Madrid.
DINAMITA, de Rafael Abitbol. Radio España FM, de Madrid.
DOMINO, de Gonzalo Garrido. Radio España FM, de Madrid.
FLOR DE PASION, de Juan de Pablo (antes de Radio España, ahora en EL PAIS)
DISCO GRANDE, de Julio Ruiz, Radio Popular FM, de Madrid.
ESTO NO ES HAWAI, de Jesús Ordovás (ahora integrado en el DIARIO POP), RNE.

DIARIO POP, de Radio Tres, de RNE, Diego Manrique, Jesús Ordovás, J. M. Rey.
 ROCK TRES, de Radio Tres, de RNE. Rafael Abitbol.
 EL SONIDO DE LA CIUDAD, de Juan Pablo Silvestre. Radio EL PAIS.
 EL BUHO MUSICAL, de Francisco Pérez Bryan. Radiocadena Española. Madrid.
 ROMPEOLAS, de Jesús Ordovás, en Radiocadena Española (ya desaparecido).
 PRIMERA LINEA, de Diego A. Manrique, en Radio España FM (ya desaparecido).
 TIEMPOS MODERNOS, de Diego A. Manrique, en Radiocadena Española FM, Madrid.
 EN EL AIRE, de Carlos Tena, en Radio Tres. RNE.
 DON DOMINGO, de Beatriz Peker y Daniel Gómez España, en RNE. Radio 1.
 REVOLVER, de Mario Armero, en Radio España FM (ya desaparecido).
 LOS 40 PRINCIPALES, de Radio Madrid. Cadena SER.
 LOS 33, de Radio Tres, RNE (ahora convertidos en los 333).
 LOS 33 de Antena Tres.
 EL SHOW DEL MARISCAL ROMERO, en Radiocadena española.
 LAS CALLES DE BABILONIA, de Moncho Alpuente, en Antena Tres.
 «DIOS SALVE A LOS MARAVILLOSOS GRUPOS LOCALES», de Pedro Elías. Radio popular FM, de Bilbao.
 CLUB 44, de Gregorio Gálvez, en Radio Popular de San Sebastián.
 JUAN JESUS GARCIA RAMOS, en Radio Popular FM, de Granada.
 «LABERINTO DE PASIONES», de Juan Luis Navarro, en Jaén, Radio Popular FM.
 ONDA ABIERTA, de Alberto Morales, en Radiocadena Española, de Córdoba.
 JORDI BELTRAN, en Radio Barcelona FM.
 JOSE ANGEL GONZALEZ, en Radio Popular FM, de La Coruña.
 JOSE CONTRERAS, en Radio Popular de Jerez de la Frontera.
 MEZCLA TRES, de Cristóbal de Armas, en Radio Tres de Canarias

MUSICA POP ESPAÑOLA

BIBLIOGRAFIA Y PRENSA

BREVE HISTORIA DEL UNDERGROUND MADRILEÑO. Circa, 1967. Papeles de Son Armadans. Separata del número CCXVI.
 MANIFIESTO DEL BORDE. Sevilla, Circa 1969.
 45 REVOLUCIONES EN ESPAÑA. Angel Casas. Dopesa, Barcelona, 1972.
 REVISTA STAR, desde 1974 hasta su desaparición.
 REVISTA DISCO EXPRES, desde 1975 hasta su desaparición.
 REVISTA VIBRACIONES, desde 1974 hasta su desaparición.
 REVISTA ROCK ESPEZIAL desde 1981.
 REVISTA POPULAR 1.
 REVISTA EL GRAN MUSICAL
 REVISTA DEZINE.
 DE QUE VA EL ROLLO. Jesús Ordovás. Ediciones de La Piqueta, 1977.
 LA MOVIDA. Historia del Pop madrileño. Paco Martín. Júcar. Madrid, 1982.
 TODOS LOS CHICOS Y CHICAS. Historias de la Nueva Ola. Fernando Márquez. Las Ediciones de la Banda de Moebius, 1980.
 MUSICA MODERNA. Fernando Márquez. Ediciones de la Banda de Moebius. 1981.
 EN LA CRESTA DE LA NUEVA OLA. Ramón de España. Barcelona. Icaria, 1981.
 GRAN ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA POP. 1900/1973. Mundo joven, 1968.

INCIDENCIA DEL DISCO EN LA MUSICA CLASICA Y MODERNA

Historia, evolución. Impacto del disco en la sociedad.

Ahora se cumple un lustro de la conmemoración del centenario del sonido grabado, una de las más loables consecuciones de la ciencia por su fuerte influjo en el orden cultural. La conservación del sonido era un viejo sueño de la Humanidad, una utópica aspiración del ser humano, como el ungüento de la eterna juventud, la piedra filosofal de los alquimistas o el sueño de Icaro.

Veinte siglos antes de Cristo, un emperador chino recibe un mensaje dentro de un cofre misterioso. El mensaje no está escrito, es un mensaje verbal encerrado allí por un procedimiento desconocido.

Leyenda y realidad se mezclan en la búsqueda y reproducción del sonido, de los más valiosos sonidos: la palabra y la música. La cabeza parlante del monje dominico Alberto el Grande (1193-1280). En su «Pantagruel» (1548), Rabelais nos explica cómo las palabras congeladas durante una batalla sobre el océano glacial, se «deshelaban» poco después.

Año de 1632. Un periódico de Amsterdam publica las declaraciones del capitán de navío Vosterloch, según las cuales las tribus indígenas de la Patagonia se transmiten mensajes hablando ante una esponja que, al ser presionada, devuelve las palabras recogidas en su interior.

Cyrano de Bergerac, en su «Historia cómica de los Estados e Imperios de la Luna» (1656), describe el libro de los selenitas: una complicada caja donde se puede «leer» con el oído.

Durante el siglo XVIII un cierto barón de Kempelen, citado por Hoffmann, construyó un «truco parlante».

Múltiples testimonios del pasado más o menos lejano, nos hablan del esfuerzo de los humanos por retener para siempre los más apreciados sonidos.

¿No hubiera sido maravilloso registrar la «música extremada» del ciego Salinas, el tañer del órgano del otro divino ciego, Antonio de Cabezón? ¿Y escuchar el ceceo de Góngora leyendo sus «Soledades»? ¿O haber podido fijar, con toda fidelidad, el canto inigualable, la voz única del «castrato» Farinelli?

Sería un tesoro inapreciable tener la voz vibrante de Demóstenes o Cicerón, de Fray Luis de Granada o de Bossuet, o las palabras de Napoleón a sus tropas ante las Pirámides de Egipto.

Tendría que llegar el siglo XIX, el de la revolución industrial, idealista y técnico a la vez, para que se cumpliera el viejo sueño.

Y así, tras una serie de intentos o de pasos previos como el cilindro de Young (1807), el «fonoautógrafo» de Leon Scott de Martinville (1857), o el «paleófono» de Charles Cros (1877), alcanzamos el primer «fonógrafo» construido por Edison. La novedad era tan sorprendente que cuando lo presenta en la Academia de Ciencias francesas, los académicos creen que se trata de un burdo truco —«¡Hay un ventrilocuo en la sala!»— exclamó el doctor Brouillard, antiguo médico de Napoleón III. —«¡Que salga, no se puede burlar así de la Academia!»—.

El año 1905 se había generalizado el comercio de discos, los cuales habían suplantado defini-

tivamente a los cilindros. Surgen numerosas editoras y, poco a poco, se va perfeccionando el sistema de grabación y también el de reproducción.

Tras una serie de consecuciones significativas, como el registro eléctrico del oratorio «El Mesías» de Händel en 1926, la grabación de casi toda la obra de Beethoven en 1927, la fabricación de las primeras cintas hechas de un soporte magnético en 1934, con la cual se iniciaba la era del magnetófono, los primitivos ensayos de estereofonía en 1939, la fabricación de los primeros discos microsurco (1948) en Estados Unidos, se iniciaba la era de la «alta fidelidad» que ha culminado, por el momento, en el llamado «disco compacto», con lectura por rayo láser y sistema de grabación electrónico llamado digital.

El disco, en sus mejor logradas realizaciones, ha pasado a ser casi un objeto artístico en sí mismo. Lo cuidadoso de su elaboración, la complejidad de las técnicas que lo hacen posible, la necesidad de colaboración estrecha entre técnicos e intérpretes para un resultado final satisfactorio para ambos, son cuestiones que obligan a valorar el disco como algo más que un vehículo que posibilita la audición musical. En este sentido adquiere significado la tendencia actual a «firmar» el producto discográfico, figurando en la carpeta los nombres de los responsables, productor, ingeniero de sonido, etc.

De lo que no hay duda, sea cual fuere el proceso de perfeccionamiento que siga, en el futuro, el sonido grabado, es de la enorme influencia que el disco ha ejercido en nuestra sociedad, en especial en la juventud, a través de la llamada música moderna o música ligera. La venta de discos en el mundo, anualmente, se cuenta en miles de millones, una parte importantísima de los cuales van destinados a los jóvenes, prácticamente «musicalizados» en su totalidad. La influencia que ello pueda tener en el desarrollo del hombre futuro es imprevisible, pero seguramente será muy notable, ya que la música grabada ha llegado a constituir el único alimento espiritual de miles de personas en todo el mundo.

Aspectos musicales

Si nos fijamos en los aspectos estrictamente musicales, el disco (o el cassette) ha generado cierto tipo de inconvenientes, como reflejo fotográfico, permanente e inamovible de unos sonidos surgidos de fuente humana y, por tanto, cambiantes en cada interpretación. El más llamativo de esos inconvenientes, es la alteración del fenómeno musical en sus coordenadas espacio-tiempo. En repetidas ocasiones, el gran director de orquesta Sergiu Celebidache se ha negado a grabar discos por esta causa. Para el maestro rumano el hecho musical es irrepitable, por cuanto su producción requiere una serie de factores que no se cumplen en la grabación de un disco. En el concierto público no se puede ir atrás, repetir pasajes, «corregir» la interpretación. En este sentido, se ha dicho que la grabación es más un trabajo de laboratorio que una verdadera interpretación musical, directa y sincera. Por otra parte, en el concierto se da un contacto humano entre el director y los músicos de la orquesta, y éstos con los asistentes al mismo, muy especial. La propia sala donde tiene lugar el concierto, el tipo de público, la significación del acontecimiento (dentro de un festival, conmemorativo, benéfico, con fines políticos, etc.) exceden con mucho las condiciones generales de una simple grabación, realizada en un local aséptico expresamente dedicado a ese fin. A veces, estas condiciones «objetivas» de la sala de grabación, pueden influir favorablemente en la concentración del intérprete —exclusivamente sobre la música, sin adherencias externas—, pero faltará siempre ese calor, ese riesgo del concierto. De ahí que muchos aficionados prefieran, aun a pesar de sus deficiencias técnicas, grabaciones tomadas en directo de un recital o un concierto.

La grabación, no sólo rompe la línea natural autor-intérprete-oyente, al separar físicamente a los dos últimos. Además, en esa posibilidad de ser perfeccionada por los técnicos de sonido, se desvirtúan a veces a espaldas de los ejecutantes, ciertas características reales de la interpretación.

Es evidente que muchos de los inconvenientes del disco respecto a la interpretación en vivo pueden ser vistos como ventajas, según la postura adoptada frente a la música.

El desaparecido pianista norteamericano Glenn Gould se definió a sí mismo como «Stereo recordings only artist», esto es, como un «artista de grabaciones estereofónicas exclusivamente», pues sospechaba, no sin fundamento si nos atenemos a los datos europeos de los últimos años, que el concierto, tal y como se practica hoy, está condenado a desaparecer. Y es que, en su muy perfecto estado actual, el disco es el mayor enemigo de la música en vivo.

Funcionalidad de una grabación

Son muchos los aspectos «útiles» del disco, no sólo aquel que se refiere a su finalidad esencial: ser escuchado. Junto al disco «para escuchar», o servir de fondo en todo tipo de lugares de convivencia y esparcimiento, está el disco como testimonio del arte de un gran intérprete en un determinado momento de su carrera. También gracias al disco, se han conservado valiosas muestras de artistas fallecidos, o de autores ilustres interpretando sus propias obras (casos de Debussy, Ravel, Granados, Prokofiev, Rachmaninoff, Stravinsky, Mompou, etc.), lo cual no deja de tener un interés extraordinario. En ese terreno del disco «documento» debemos inscribir las grabaciones, recogidas «de viva voz» por los folkloristas, de material folklórico procedente de «testigos» de avanzada edad, cuya desaparición supondría, en muchos casos, su pérdida irremisible.

El constante perfeccionamiento técnico del proceso de grabación y su resultado final, el disco, ha sido causa de un rápido envejecimiento del mismo de cara a sus poseedores. A ese envejecimiento técnico debemos sumar la mayor exigencia artística, en líneas generales, de nuestra época, y sobre todo, la fragilidad del producto.

Una gran parte de los discos sufren un rápido «desgaste», perceptible en los ruidos, enganches de la aguja fonocaptora, saltos, que los convierten en inaudibles al poco tiempo de haber sido adquiridos.

Esta es una de las causas de la constante depreciación del valor monetario del disco a medida que pasa el tiempo, al contrario de lo que sucede con el libro. Tal vez esto deje de ocurrir a partir de ahora, con el llamado «disco compacto», de ilimitada duración, ya que no sufre el roce de ningún tipo de aguja, al ser «leído» por un rayo láser. De todas formas, su revalorización tendrá lugar únicamente en los llamados discos de «referencia» (versiones magistrales, registros clave o sumamente representativos de un autor, un estilo, una época), no así en la cantidad de música de consumo, fruto de la moda, o las grabaciones de clásicos hechas sin verdadero talento interpretativo, meras lecturas rutinarias, destinadas al olvido.

Repertorio

Una de las características de la discografía en todo el mundo es el elevado número de descatalogaciones. Los diferentes sellos discográficos no soportan bien los títulos que venden poco y retiran esos discos de catálogo. Pero aquí no ocurre como con los libros.

Cuando se procede a retirar un disco del catálogo, los sobrantes en almacén son fundidos de nuevo y su pasta destinada a otras grabaciones.

Será difícil, por tanto, que logremos comprarlos en establecimientos del ramo o a más bajo precio. Son tácticas comerciales de los sellos discográficos que insisten una y otra vez sobre el repertorio tradicional o juegan la carta de la novedad absoluta o de la moda temporal, no arriesgándose nunca a la venta a largo plazo. Por ello es tan difícil conseguir una plena cobertura discográfica de los títulos esenciales de la historia de la música y, por supuesto, resulta cada vez más aterradora la ausencia de obras altamente representativas de ciertos países, etapas o escuelas musicales.

Está claro. El disco es un producto comercial y, en cada lugar, las multinacionales del disco publican lo que consideran conveniente desde ese punto de vista. En España la competencia entre los grandes sellos ha hecho progresar notablemente la aparición de novedades, con escaso margen de tiempo respecto a su lanzamiento mundial. Aun así, todavía estamos en condiciones de inferioridad respecto a determinados países y, lo que es más grave, padecemos un gran abandono dentro del ámbito específico de nuestros clásicos de la música.

En esta importante parcela, tanto en lo que se refiere a autores españoles como lo que atañe a intérpretes, nuestra discografía es exigua. Los mismos nombres repiten una y otra vez los mismos títulos.

Un simple repaso a la historia de la música española, sus etapas y autores más representativos, nos daría la medida de las lagunas discográficas que sufrimos. Faltan tantas cosas como para que nuestra visión de la historia musical española sea deprimente y, en cualquier caso, muy parcial.

Sin embargo, hay que reconocer el gran papel desempeñado por el disco en la ampliación del repertorio, tanto de los solistas como de las orquestas. Además de su fuerza difusora en los casos de obras con «gancho» (de las más populares hay numerosos registros, cada uno de los cuales

lanza miles de copias), el disco ha permitido el acceso a producciones que, por sus características instrumentales, resultan de difícil inclusión en los programas de las pequeñas orquestas y coros, que son mayoría en las capitales europeas y americanas. La amplia difusión de piezas como «Gurrelieder» de Schönberg, las sinfonías de Mahler y Bruckner, las óperas de Wagner, o «Atlántida» de Falla, por citar algunos ejemplos, hubiera sido mucho menor de no haber mediado el disco.

También ha servido el disco, a través de colecciones especializadas, para recuperar, e incluso llevar al repertorio de los conciertos, partituras olvidadas en los archivos. También podría asegurarse que el disco es vehículo ideal de ciertas partituras arrinconadas por la evolución de los gustos, como ocurre con muchas óperas del barroco, o de la etapa clásica, cuya música posee gran belleza, pero que difícilmente admitirían una representación con las mínimas exigencias de credibilidad para los públicos de hoy.

El disco y los músicos

En el ámbito de la música «pop», convertida en un bien de consumo capaz de proporcionar grandes beneficios a los «fabricantes», cualquier joven, «con buen oído» y cierta personalidad, puede grabar y lanzar pronto su elepé. Hay una gran manipulación en este tipo de música. Dentro de ella, la radio, televisión y casas discográficas pueden generar mitos a partir de bien poca cosa. Por el contrario, todo un catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con una larga carrera y brillantes triunfos internacionales, es fácil alcance la jubilación sin haber conseguido interesar a algún sello discográfico.

No disponemos en España de una verdadera colección de grabaciones históricas. Un gran intérprete puede llegar a retirarse sin haber dejado muestra grabada de su arte.

Para el pianista joven, o para la orquesta poco conocida, se presenta difícil conseguir una grabación. Es un círculo vicioso, pues el acceso a la sala de grabación parece reservado a los artistas de prestigio, y éstos sólo pueden obtenerlo cuando disponen de uno o varios discos en el mercado.

Este último, a su vez, está en manos de poderosas empresas multinacionales, las cuales extienden contratos en exclusiva a los intérpretes de forma similar a la empleada por los clubes de fútbol en los fichajes. Es una forma de centralizar el lanzamiento a escala mundial de ciertos intérpretes, elegidos cuidadosamente por lo general, eso sí, aunque esa fama represente para ellos un tipo de servidumbre.

A veces, tal sistema conduce a verdaderos desajustes artísticos. Por poner un ejemplo, recordemos el caso reciente de una marca de prestigio que ha grabado «Aida» con un reparto previsto inicialmente para otra ópera. En ese registro se aprecia la incapacidad de la soprano para abordar una escena como «Ritorna vincitor».

El disco y la gente

El papel desempeñado por la radio como medio difusor de la música ha sido enorme. Ahora bien, las empresas radiofónicas han utilizado para ello, en gran medida, el disco, la forma más sencilla y menos costosa para llenar el tiempo de emisión.

Tanto en la música clásica como en la moderna, en sus múltiples variantes y géneros, el disco ha llegado a ser la base de la creciente musicalización del entorno.

Para el aficionado a la música, sobre todo aquellos que no viven en los grandes centros de población, donde pueden asistir a todo tipo de conciertos, el disco ha llegado a ser su alimento espiritual predilecto. Y en los otros casos, es decir, donde hay conciertos, es un complemento de su vida musical.

El disco nos ofrece la posibilidad de conocer obras nuevas, nos proporciona una experiencia musical inigualable, permitiéndonos la comparación con otras grabaciones y, por si fuera poco, es un medio pedagógico de extraordinario valor. Con el disco podemos ilustrar una historia de la música occidental, desde el gregoriano hasta nuestros días, nos ponemos en contacto con el folklore musical de los países más apartados del mundo, y además nos proporciona por su capacidad de ser escuchado una y otra vez, una cómoda posibilidad de análisis musical. Esa insistencia en la audición es también sumamente favorable para que el oyente no muy acostumbrado, llegue a captar,

no sólo la forma, el timbre, el ritmo, la melodía y otros elementos de la composición musical, sino el completo efecto estético buscado por el compositor.

No obstante, también hallamos sombras en esta relación entre el disco y sus poseedores. La perfección técnica de las grabaciones ha dado lugar a un nuevo tipo de oyente: aquel que, en las interpretaciones en vivo, es decir, cuando acude a un concierto o a la ópera, airea con suficiencia su crítica adversa porque la versión escuchada no coincide con la del disco que él tiene en casa. Este juicio negativo, realizado en función de un disco determinado, que su poseedor conoce perfectamente, se extenderá además al sonido, el volumen de la voz de los cantantes, etc. Es fácil imaginar que no nos suena igual «El barbero de Sevilla» atendido desde un palco situado en el segundo piso de un teatro de ópera, que aquel que se ha grabado en un estudio con una cuidadosa toma de sonido llevada a cabo por expertos ingenieros.

A esa perfección técnica se añade aquella aureola de prestigio con la que el discófilo rodea a los artistas que graban, en detrimento de una apreciación objetiva de la labor de los mismos en cada actuación. Por el contrario, aquellos cuyo «currículum» no viene avalado por «el prestigio de los sellos discográficos» tienen que «convencer» una y otra vez a los auditorios.

Las marcas no sólo luchan por alcanzar reconocimiento y prestigio entre los discófilos, con el colorido y belleza de las fundas y carátulas, solicitando los servicios de expertos en portadas atractivas y en sustanciosas notas al programa.

Trabajan también para conseguir una buena imagen de sus artistas exclusivos, presentando sus fotografías una y otra vez en la carátula, aunque sus rostros no sean un modelo de estética (caso de Brendel en la casa Philips). La calidad de las fundas de los discos, la seriedad de los comentarios, la adecuación de la imagen en la portada y el contenido musical (hemos llegado a ver una foto de Bruckner anunciando una «Sinfonía» de Brahms o una Santa Teresa de Jesús ilustrando un disco de la «Misa de la emperatriz María Teresa» de Haydn) pueden, poco a poco, contribuir al asentamiento del buen nombre de un sello discográfico. Una hábil publicidad, atractivos y bien confeccionados catálogos, vendedores informados y un precio medio a tono con el producto, son otros factores a tener en cuenta dentro de este apartado que hemos llamado «El disco y la gente».

Aspectos comerciales

Las casas discográficas asentadas en los países de libre comercio, empresas multinacionales por tanto, han llegado a tener una importancia decisiva en el ir y venir del mundo musical, pues han promocionado de forma espectacular a numerosos artistas y orquestas. Pero la producción, concentrada en unas pocas manos y siempre en los países más desarrollados tecnológicamente, ha dejado a los pequeños sellos nacionales y comarcales un estrecho campo de acción. Y es necesario, sobre todo en el campo de la música clásica, apoyar y proteger a los sellos nacionales y locales, porque ellos cubren parcelas que las grandes multinacionales no pueden atender.

Ciñéndonos a España, vemos claramente que, salvo las grandes figuras del siglo XVI, un Morales, un Tomás Luis de Victoria, o compositores de la categoría de Manuel de Falla, la discografía de la música española del renacimiento, el barroco, la época clásica, el denostado romanticismo, el nacionalismo, la generación del veintisiete o los contemporáneos, sólo ha sido atendida por sellos nacionales o entidades oficiales y, pese a lo mucho caminado, de forma muy precaria e incompleta.

Tanto en lo referente a las formas (misa, motete, tiento, ópera, zarzuela, villancico, canción, tonadilla, etc.) como a los intérpretes, queda mucho por hacer, y ello sólo puede ser realizado por marcas nacionales, que deben prestar atención preferente al repertorio propio, cuidando al máximo la versión. Es indudable que la grabación de piezas que difícilmente pueden competir con las obras maestras del repertorio universal, debe hacerse con el mayor cuidado en los detalles.

No se puede llevar a cabo una tarea tan importante como la que se debe emprender con la grabación sistemática del patrimonio musical español si ésta no ofrece garantías de calidad. La necesidad de la música de ser interpretada, de tener un intermediario entre autor y oyente, obliga a cuidar mucho este aspecto. De la calidad de los intérpretes primero, y de la técnica de grabación después depende el éxito de un producto cultural básico como es el disco.

Nuevas técnicas de la música grabada

El nuevo tipo de disco fonográfico llamado, en inglés, «compact disc digital audio», es un sistema que lleva diez años de estudio y perfeccionamiento, además de un cierto grado de comercialización. Ya existían en el mercado los llamados discos digitales, que habían supuesto un importante avance en la búsqueda de una relación máxima entre señal y sonido. Pero esos discos seguían siendo convencionales, aunque las señales musicales hubiesen sido previamente codificadas digitalmente en cinta. Había, por tanto, que seguir utilizando una aguja o fonocaptor para extraer el sonido de ellos, con el consiguiente desgaste por el roce y posibilidad de distorsión y diafonía, ya que los dos canales estéreo van grabados en el mismo surco.

Todo esto desaparece en el Disco Compacto, ya que esa señal musical codificada digitalmente pasa a un tipo de disco de altísima precisión, por cuanto lleva millones de elementos de información impresos.

El fonocaptor es un rayo laser que «lee» y traduce las señales a gran velocidad. Esta lectura óptica de una pista diminuta, con muy elevada cantidad de hoyos, se hace sobre una sola cara del disco, el cual consiste en una finísima capa de aluminio, depositada al vapor, recubierta por una capa de plástico transparente. En sus 12 cm. de diámetro se contiene virtualmente una hora de música, para cuya reproducción basta un rayo laser invisible, que no causa el más mínimo desgaste en la superficie perfectamente protegida del disco.

Si el disco compacto es una maravilla de la técnica por su tamaño, ligereza (¡ah, los quebradizos y tremendamente pesados discos de 78 revoluciones!) y perfecta captación del sonido real, tal como es, percibido por el oído humano, no causa menos asombro el «tocadiscos» o «lector». En él se pueden programar hasta 15 pasajes, o monumentos de una obra (cuando se perfeccione el sistema se podrá buscar instantáneamente un compás determinado), la repetición de un tema o melodía, el comienzo de uno de los movimientos, etc.

Estamos, pues, ante una nueva era en la grabación y reproducción del sonido grabado. Los ruidos, la distorsión, el deterioro, pasaron a la historia. El fonógrafo de Edison había venido perfeccionándose hasta hoy, pero ahora el salto es cualitativo.

¿Inconvenientes? Los derivados de un sistema donde el silencio es total, en el cual la complejidad técnica parece haber eliminado toda huella de imperfección humana. ¿Compartimos con el intérprete el acto musical o vivimos una experiencia «clínica»?

El aficionado, ¿ama la música o la electrónica?

La mejora de las grabaciones debe hacerse al servicio de la música y no de la espectacularidad del sonido.

Disco y consumo

El creciente consumo de música, la costumbre, convertida casi en necesidad, de estar oyendo música continuamente, ha hecho del disco (y cuanto decimos del disco puede aplicarse a otros tipos de fonograma de uso corriente como el video musical, o la cassette) un producto muy solicitado en nuestros días.

Para el desarrollo de la música ligera, pop, rock, etc., el disco es un apoyo vital. Las ventanas de los grandes éxitos se cuentan por centenares de miles. La industria y la difusión multitudinaria han llegado a convertir al disco en un bien de consumo, capaz de generar sustanciosos beneficios.

Muy distinto carácter presenta el mercado discográfico clásico, que se mueve paralelo al de la música ligera, pero cuyo rendimiento es mucho menor, cuando no deficitario.

De todas formas, para uno y para otro, las empresas ponen en marcha su política comercial de ofertas, series económicas, regalos, etc., a la búsqueda de nueva clientela o captación de la antigua, muchas veces retraída en la compra por la incesante subida de los precios.

En la música clásica, por tratarse de un producto artístico de mayor solidez, los catálogos mantienen ciertas grabaciones durante bastantes años. En otros casos se han aplicado técnicas de re-grabación que permiten incluso mejorar viejos registros, filtrando ruidos o equilibrando sonoridades.

Tanto en la música ligera (la llamamos así por unificar una nomenclatura harto variada) como en la clásica, y aun más en ésta, la solvencia de la propia música o de los intérpretes, han favorecido compras masivas de las empresas, de cara a los regalos de Navidad a sus clientes.

El disco como regalo, especialmente idóneo en muchas ocasiones, es ya una extendida práctica social.

Ahora bien, ¿es el disco un producto accesible a todos? Hasta ahora, el precio del disco ha sido, por lo general, sensiblemente superior al del libro medio (una buena novela reciente aparecida en una colección de prestigio). Eso, unido a la necesidad de disponer de un equipo fonográfico, para poder escucharlo (cuyo precio, para que tenga calidad, es elevado) ha mantenido al disco en unos bajos niveles de adquisición por el ciudadano medio.

Tal vez, como suele ocurrir casi siempre con la música, haya influido en ello la errónea idea de que estamos ante un producto de lujo. Tal vez el futuro mejore la situación y el disco llegue a ser reconocido como un bien cultural, recibiendo, por consiguiente, el adecuado tratamiento fiscal, lo que puede redundar en un precio más asequible al gran público.

El fenómeno «Live»

Ya comentamos en su momento la importancia que muchos expertos conceden a la música en vivo, y la incidencia negativa que el disco ha tenido sobre ella.

Como tantas cosas artesanas que han ido desapareciendo, poco a poco, de la vida cotidiana del individuo, eliminadas o sustituidas por nuevas técnicas y canales de distribución, también el disco, la música grabada, ha operado en contra de la música viva.

La costumbre, tan extendida en centroeuropa, de hacer música de cámara en el hogar, la música en las fiestas familiares, la música de los cafés, los teatros, etc., ha ido desapareciendo paulatinamente por la ley del mínimo esfuerzo, o simplemente en razón de lo barato de la música grabada.

El tocadiscos, la radio, el hilo musical, las líneas de música ambiental, el pregrabado para las funciones de teatro, ballet y hasta el «play-back» en representaciones de zarzuela, han ido arrinconando la música en vivo y llevando, en algunos casos, a una serie de músicos al paro (no a los profesionales destacados, que éstos siempre encuentran donde ejercer su arte).

La música grabada sigue siendo objeto de polémica en muchos frentes. Sus defensores hablan de que, gracias a ella, disponemos de interpretaciones históricas, es decir, sabemos cómo cantaba Caruso, cómo dirigía Toscanini, cómo toca el piano Rubinstein. Ahora bien, la discofilia ha sido también una fuente de descubrimiento de visiones deformadas de la realidad.

En las llamadas interpretaciones históricas hemos podido ver el gran número de «bolos» históricos, y cómo ha funcionado la magia de ciertos nombres sobre el ánimo del público, sin verdadero fundamento. Junto al conocimiento profundo del tema en profesionales y aficionados, ha coexistido una gran dosis de esnobismo.

Es cierto que una mala grabación —y las de antes dejaban mucho que desear— puede desvirtuar una gran interpretación.

También es cierto que las grabaciones realizadas con medios técnicos muy sofisticados, como son las actuales, pueden conducir a un grado de artificio —en la corrección y «perfeccionamiento» de lo «hecho» por el intérprete— a todas luces molesto. «Aquello» poco tiene que ver con la realidad. Hay un exceso de manipulación que comienza en la toma de sonido y no se sabe dónde acaba.

Por otra parte, son tantas ya las grabaciones de estudio de las grandes obras de la historia de la música, que el público comienza a buscar registros de conciertos en vivo, recurso también de los sellos discográficos para animar un mercado que acusa un alto grado de saturación.

Las integrales

La costumbre de grabar las obras completas de un autor o sus composiciones dentro de un determinado género, se ha extendido en los últimos años. Las «integrales» de las sinfonías de los grandes autores clásicos y románticos (Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven, Brahms, Schumann, Mendelssohn, Bruckner, Mahler, etc.), o importantes ciclos (cantatas de Bach, piezas para teclado de Cabezón, obra vocal de Juan del Enzina, cuartetos de Haydn, canciones de Schubert, etc., etc.) han favorecido la visión del aficionado sobre aspectos de la música de carácter monográfico.

Las ventajas de las grabaciones integrales son obvias y derivan precisamente del hecho de ser

totales, por lo que, a veces, incluyen piezas de no frecuente audición o difícil acceso (caso de las primeras sinfonías de Tchaikovsky o de Schubert, las dos primeras de Mendelssohn, las veinte primeras de Mozart, etc. Obras menores no grabadas, lo son cuando deben ser incluidas en una integral.

Las marcas utilizan este tipo de grabaciones, a veces muy costosas, para sus fines comerciales. ¿Cómo? No publicando, por separado, determinadas piezas, de forma que la única posibilidad de adquirirlas sea recurrir a la integral.

Muchas veces el comprador se ve en la necesidad de repetir grabaciones que ya tiene, para conseguir una obra determinada.

Se ha dicho que es imposible conseguir un gran nivel interpretativo en una integral muy extensa. No nos lo parece, si se aborda con tiempo y seriedad por intérpretes responsables y preparados.

Ejemplos de ello hay muchos en el mercado. Somos partidarios, a pesar de todo, de las integrales y creemos que algunas (las cantatas de Bach, por ejemplo, grabadas en Telefunken) son realizaciones de muy alto valor. Por otra parte, en la integral, el centro de la atención se ha desplazado desde el intérprete —tantas veces convertido en divo por conveniencia de las casas discográficas— hacia el compositor, verdadero protagonista del hecho musical.

Disco y persona

La discofilia, llevada al extremo, ha producido, como la bibliofilia, un fenómeno frecuente: una parte importante de los discos que se compran no se escuchan. Y esto suele ocurrir por causas diferentes a la falta de tiempo, razón principal por la que el comprador de libros no lee.

Uno de los más serios inconvenientes de las grabaciones integrales radica en el hecho de que no todas las obras de un autor, por grande que éste sea, son piezas maestras. Y de la misma manera que cuando visitamos un museo prestamos más atención a las obras importantes, en el tocadiscos solemos poner las obras que nos conmueven o nos producen deleite estético. En la música, además, la repetición es un factor muy a tener en cuenta. Un disco escuchado varias veces puede contribuir a darnos una más exacta idea artística y formal de obras cuya complejidad nos impide una justa valoración a la primera audición.

Es cosa normal tener muchos discos y escuchar muy pocos. Bien es verdad que un exceso de insistencia en determinadas obras puede llevar al rechazo de las mismas en un plazo breve, lo cual no deja de ser lamentable.

De todas formas no solemos oír las mismas músicas cuando estamos solos que cuando estamos acompañados y, por supuesto, no es igual compartir una audición de discos con un amigo, de cultura o sensibilidad similar a la nuestra, que en un grupo heterogéneo.

Hay, pues, discos para escuchar y discos para tener, del mismo modo que hay escucha solitaria y hay escucha compartida.

La actual preferencia del disco sobre el concierto para una parte importante de nuestra sociedad, tiene también explicaciones históricas o de índole sociológica. Durante siglos, la gran música ha constituido un privilegio de la iglesia o de la aristocracia cortesana. En el subconsciente colectivo está arraigada la idea de que el concierto, el ballet o la ópera son espectáculos elitistas, a pesar del creciente acceso que la burguesía ha tenido a ellos desde el siglo pasado. Muchas personas rehuyen el hecho social del concierto y se han llevado la música al hogar, aunque no, como antes, merced a la práctica de la música de cámara. La televisión, la radio, la vida moderna, parecen conspirar contra esa costumbre saludable.

Y entonces, el amante de la música enchufa su tocadiscos cuando siente el deseo de escuchar alguna pieza favorita, se sienta en un sillón y disfruta la música para él, no como «espectáculo», sino como necesidad espiritual.

¿Obedece la compra de discos a una verdadera necesidad, y su selección a un conocimiento profundo? Como decía Don Hilarión en «La verbena de la Paloma», «de todo habrá, de todo habrá». Con toda probabilidad el disco está creando un nuevo tipo de aficionado, más culto de lo que se piensa, el cual, tarde o temprano, acudirá a los conciertos en vivo.

Pese a todas sus limitaciones e inconvenientes, ¡cuántas cosas nos ha proporcionado el disco! Cualquier aficionado medio ha escuchado una sola sinfonía de Beethoven muchas más veces que pudo el genial compositor oír las nueve sinfonías en toda su vida. ¿No es maravilloso? ¿No lo es poder oír la música de Brahms en un apartado pueblecillo del valle más inaccesible?

1.2. DOCUMENTO

- Coloquio. «Los creadores frente a la industrialización de la Cultura. El caso de la música». Consejo de Europa. Estrasburgo, 23-12-82. Informe y conclusiones por **Jacques Coenen-Hutcher**.

1. Introduction

Este coloquio constituye una de las actividades previstas en el marco del proyecto número 11 del Consejo de Cooperación Cultural (CDCC), consagrada a fomentar la creación frente al desarrollo de las industrias culturales (1). Se proponía crear las condiciones de un debate constructivo entre los creadores, representantes de las industrias culturales y los de los poderes públicos (2). Se ha tratado aquí no de proporcionar un relato literal, que encerraría poco interés, sino, por el contrario, presentar una síntesis de los trabajos dando énfasis a los temas fundamentales y a sus implicaciones. Los comentarios que ilustran el texto son los del autor y solamente comprometen a éste.

2. Observaciones de orden general

Hagamos notar cómo el término de industria cultural ha suscitado algunas reservas en los medios afectados. Es cierto que desde el empleo que se ha hecho de él por Adorno, Horkheimer y la Escuela de Frankfurt, existe una connotación claramente negativa y evoca en contrapunto al hombre unidimensional de Marcuse (3). Se ha querido ver una antinorma entre las nociones de industria y de cultura. Ello ha llevado a abogar por una definición restrictiva del concepto de industria cultural, limitando su extensión a la fase de fabricación, es decir, al disco, a la imprenta en el caso del libro y en el prensado en el disco. Aunque esta tendencia no haya obtenido la adhesión de la mayoría de los participantes en el coloquio, quizá no sea inútil recordar que en el marco del proyecto número 11 y de los trabajos preparatorios, el concepto de industria cultural está vinculado —sin que se dé un juicio cualquiera de valor formulado a priori— a la toma en cuenta de la introducción en el campo cultural de formas de producción y de distribución de tipo industrial. Sea como quiera, el término de industria cultural corresponde ya a un uso sólidamente implantado, contra la cual parece ya vano levantarse (4) incluso si subsisten problemas de conceptualización.

Con objeto de atenerse al plan conceptual, debe ser señalado un progreso. Hemos cesado en el transcurso de este coloquio de evocar la música en general y quedado admitido como incluso si se impone un criterio global, las necesidades del análisis exigen una distinción entre, por lo menos,

(1) Voir à ce sujet le document CDCC (82) 9, *Promotion de la création face au développement des industries culturelles*. Propositions du Groupe préparatoire. Ce document, approuvé en tant que document de référence par le CDCC, définit les orientations du projet.

(2) Les discussions, présidées par M. Henry Ingberg (Belgique), ont été animées par M. Pekka Gronow (Finlande) qui avait préparé, au nom du Groupe préparatoire, un «document de séance» destiné à fournir un fil conducteur au débat. Il s'agit du document CC-GP 11 (82) 17. Par ailleurs, sept documents de référence fournissaient aux participants une base d'information et de réflexion. Ces documents sont les suivants:

— Prof. Kurt Blaukopf (Autriche): *Les stratégies des industries du disque*. Document CC-GP 11 (82) 16.

— Prof. Roberto Grandi (Italie): *Le rôle des radios locales dans la promotion de la créativité*. Document CC-GP 11 (82) 10.

— M. Pekka Gronow (Finlande): *L'industrie du disque, la radiodiffusion et la création musicale*. Document CC-GP 11 (82) 11.

— M. Antoine Hannon (France): *La place des petites entreprises dans l'industrie du disque et leur rôle dans la création musicale*. Document CC-GP 11 (82) 12.

— M. Krister Malm (Suède), en collaboration avec Roger Wallis: *Les petits et les grands de l'industrie de la musique. Note sur la structure, la dynamique et les stratégies, notamment par rapport à la situation des petits pays*. Document CC-GP 11 (82) 13.

— M. Pierre-Michel Menger (France): *Statut social et carrière professionnelle des créateurs de musique en Europe*. Document CC-GP 11 (82) 14.

— Note d'information du Secrétariat Général préparée par la Direction des Droits de l'Homme: *Le Conseil de l'Europe et le droit d'auteur dans le domaine de la télévision et de la cablo-distribution*. Document CC-GP 11 (82) 20.

(3) Pour une introduction générale à l'École de Frankfurt, voir notamment Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Little, Brown and Company, Boston, 1973. Voir en particulier le chapitre VI: *Aesthetic Theory and the Critique of Mass Culture*, pages 173-218.

(4) Le projet n.º 11 fait suite à la Conférence sur le rôle de l'État vis-à-vis des industries culturelles, organisée par le CDCC en 1980. Voir à ce sujet le rapport CC-CONF-IC 5.

dos tipos de música. Naturalmente, las vacilaciones surgen tan pronto se trata de calificar estos dos tipos de música: «música seria» o «culta», de una parte, y música «popular», «no seria» o también música de «varietés», de otra parte. Ninguna denominación deja realmente satisfecho, y la incertidumbre semántica cubre problemas teóricos más fundamentales, si bien se está de acuerdo en opinar haber aquí dos géneros musicales que deben bien distinguirse. Quizás convenga, aunque sólo sea provisionalmente, resignarse a una cierta ambigüedad conceptual y admitir la hipótesis de que la distinción efectuada se impone al espíritu con una fuerza de intuición suficiente. Durante el coloquio, son los términos de música «seria» y de música popular los que parecen haber predominado, incluso si los calificativos en cuestión eran frecuentemente puestos mentalmente entre comillas por quienes recurrían a ellos. En la continuación del texto, vamos a adherirnos a esta convención terminológica, por insatisfactoria que se nos pueda antojar.

No parece ya causar duda alguna que la música popular constituye el elemento capital, tanto desde un punto de vista estrictamente cuantitativo como desde el punto de vista de su capacidad de influenciar a la mayoría. En comparación, la música llamada seria se muestra como marginal. Esto parece todavía más evidente si se tiene en cuenta la situación en el Tercer Mundo (5) y si no perdemos de vista la existencia de una tradición de una música popular religiosa que no ha cesado de conservarse viva. En la medida en que las políticas culturales tienen preocupación por la gran mayoría de la población y del impacto de las industrias culturales en el campo musical, es pues en primer lugar que deben ocuparse de la música popular. Es en este campo donde se pone en juego, por ejemplo, la identidad cultural nacional o regional. Ciertamente, el éxito de la música popular parece a primera vista hacer superflua cualquier intervención por parte de los poderes públicos. Sin embargo, y según hace observar el documento de sesión (6), la amplitud del éxito cerca del público no podría camuflar los problemas que se plantean. La música popular puede tener un sello de autenticidad o no ser más que un producto comercializado, sometido a todas las degradaciones. Esto nos vuelve al problema de los criterios de calidad a aplicar a la música popular, problema frecuentemente evocado (7), pero jamás resuelto.

No hay que olvidar tampoco —y cada uno es consciente de ello— cómo la música seria contemporánea toca con graves problemas de difusión que merecen asimismo la atención. Los compositores presentes entre los participantes al coloquio han podido comprobar sus dificultades y, desde este punto de vista, se hace necesario esperar que el diálogo iniciado con dificultades no dejará de tener su horizonte positivo. Cuando se trata de establecer un diagnóstico, las opiniones se expresan a veces de una manera brutal. Según estima un participante, no hay solamente interés por la parte del consumidor. No se impone a las gentes lo que no desean, ha recalcado otro. Algunos se muestran más matizados y estiman que, bajo determinadas condiciones, puede suscitarse una demanda, incluso si no se puede esperar alcanzar más que una fracción reducida del mercado. Los gustos se forman, los pareceres se influncian y la historia de las artes no carece de ejemplos de formas de expresión que han chocado primeramente con vivas resistencias para lograr al fin una amplia adhesión. Quizá no sea preciso ceder a la tentación de reducir el problema a una cuestión de marketing. Lo que se impone es una acción educativa de una mayor envergadura.

El debate sobre la música seria contemporánea ha dado lugar a un intercambio de opiniones sobre una experiencia de difusión hecha en Francia: la publicación de discos de música contemporánea en el marco de la colección «Música francesa de hoy». A este respecto los pareceres no son unánimes, pero el sentimiento general es al fin y al cabo el de un fracaso relativo. Esta colección no ha recibido la acogida que se esperaba. Ello no es obstáculo para que se encuentre actualmente en estudio un relanzamiento de la experiencia. Claro está haber aquí un campo de cooperación para todas las partes interesadas; los poderes públicos tienen en este marco una misión de impulso a cumplir. Todo esto desemboca no obstante en un problema fundamental que es el del lugar de la música en nuestra sociedad de hoy. ¿Acaso la música seria contemporánea no se halla cortada de su época? ¿No ha cesado de expresar las emociones y las preocupaciones de los hombres y mujeres de nuestros días? ¿No explica esto, «a contrario», el éxito de la música llamada pop? Esta tesis ha sido defendida con gran fuerza de convicción y no carece ciertamente de argumentos en su favor.

(5) Voir à ce sujet le document CC-GP 11 (82) 13 de MM. Malm et Wallis.

(6) Gronow, CC-GP 11 (82) 17, pág. 2.

(7) Notamment par Gronow au cours de la conférence de 1980. Voir le rapport CC-CONF-IC 5, pág. 187-200, plus particulièrement pág. 194.

Diversos autores —sociólogos e historiadores— han caracterizado la conciencia moderna por un subjetivismo introspectivo que encuentra su expresión en las artes. Arnold Gehlen ha hecho el análisis de este fenómeno en lo que a la pintura moderna se refiere (8). Más recientemente Christopher Lasch lo ha identificado en diversas formas de expresión literaria (9). Sin embargo, el cuadro debe ser matizado y así lo ha sido en el transcurso del coloquio. Hay en efecto, argumentos válidos para afirmar que el «décage» entre música seria y música popular no es un hecho reciente vinculado a la época moderna. Sin embargo, lo que sí parece ser nuevo es la desaparición del cúmulo de géneros. Otras veces, según se nos ha hecho observar, los mismos compositores producían a la vez música seria y música popular. Lo que es nuevo también es el hacerse cargo sistemáticamente del patrimonio musical heredado del pasado. Se da aquí un fenómeno que carece de precedente en la historia; introduce, bien entendido, un elemento suplementario en la competición entre los géneros musicales. Por otro lado, la experiencia parece indicar que situado en determinadas condiciones que vigorizan el sentido de comunidad, el compositor tiende a modificar su postura respecto al público. En realidad, lo que falta con más frecuencia al compositor moderno es una función social.

Se ha hecho observar en el transcurso del coloquio cómo las premisas cuantitativas que permiten hacerse una idea exacta de la situación de los músicos y de la industria del disco, siguen siendo fragmentarias y no muy seguras. ¿No se han percibido incluso divergencias entre las series estadísticas presentadas en los distintos documentos de referencia? La atención de los participantes ha sido traída por este hecho por uno de los autores de dichos documentos, al confrontar los resultados de sus propios trabajos con los de sus compañeros. Por lo menos se ha podido sacar la conclusión de que se impone una investigación independiente en esta materia y que sería conveniente estimularla.

3. Músicos creadores e industrias culturales

Son probablemente las discusiones relacionadas con la posición de los músicos vis a vis de las industrias culturales que han puesto más claramente en evidencia la pluralidad de los intereses que se enfrentan en el campo cultural. Las referencias a los valores comunes no disimulan las interpretaciones divergentes ni tampoco la diferencia de las orientaciones. Sin duda, está bien así. A fin de cuentas, vale más un enfrentamiento claro que un consenso ambiguo.

¿Cuál es la situación, tal que se deduce de los debates? Las posibilidades de reproducción y de difusión se han desarrollado en forma extraordinaria, ampliando así de manera considerable el acceso a los productos de la creación musical. Ateniéndose solamente a este punto de vista de consumidor, hay pues buenos motivos para regocijarse. Algunos no se privan de ello, tanto más cuanto que las industrias culturales son por naturaleza selectivas y que al fin y al cabo el cambio que se produce no es sólo cuantitativo, sino también cualitativo. Los que comercializan los productos de la actividad musical pueden vanagloriarse de una mejora en la calidad. Así pues, son más las personas que escuchan la música y la mejor música. De un punto de vista más general y por otra parte, la vida musical da la sensación de estar en crecimiento. ¿Es necesario pues unirse a una especie de darwinismo cultural —se han evocado las leyes de la naturaleza— y felicitarse de una selección que elimina a los menos adaptados? Son pocos los que van hasta el final de esta lógica, pues las leyes del mercado, al igual que en otros campos, son crueles. El desarrollo técnico desequilibra un poco a todo el mundo, incluidos aquí los que lo han puesto en movimiento. Hay categorías profesionales amenazadas. La vida musical se desarrolla, posiblemente, pero la cifra de músicos estimada globalmente registra una disminución. Bien entendido, hace falta matizar según los géneros y según las profesiones, debiendo recordar aquí el magnífico análisis realizado por Pierre-Michel Menger (10); aunque de una manera general los músicos no parecen tener en este momento mucho de qué felicitarse en cuanto a la evolución técnica y la supremacía de la industria. Se ha llegado incluso a hablar de proletarización del talento creador. Sin embargo, podemos preguntarnos si a la larga los avances tecnológicos que se van percibiendo no serán una fuente de di-

(8) Dan Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Aesthetik der modernen Malerei, 1960.

(9) Christopher Lasch: *The Culture of Narcissism*. Norton and Company, New York 1978. Voir en particulier págs. 17 et ss.

(10) Voir le document CC-GP 11 (82) 14 déjà cité.

versificación incrementada, multiplicando no sólo las opciones para el consumidor, sino también las posibilidades de empleo y las ocasiones de creación para los profesionales de la música.

La vida a menudo ardua de los compositores ha sido objeto de comentarios en diversos sentidos. Se preguntan algunos si su destino no es acaso inherente a la condición de artista, y si su situación, comparada con lo que era en el pasado no va camino de mejorar más que de degradarse. A este fin es conveniente observar cómo la imagen dominante del artista en general —y del compositor en particular— continúa fuertemente vinculada a las concepciones románticas que nos ha legado el decimonono. Según hacía observar Janet Wolff, un tipo históricamente fechado es de esta manera promovido a la categoría de modelo universal (11). Es para clarificar las cosas a este respecto y para evitar los errores de óptica que el grupo preparatorio del proyecto número 11 ha recomendado la realización de trabajos referentes «a la evolución histórica de los diferentes estatus de creadores» (12).

Sea como sea, en la fase postartesanal (13) actual de la creación musical, la actitud del músico respecto a las industrias culturales parece en lo esencial ambivalente. La industria del disco, los mass-media, pueden ayudarle a ensanchar la audiencia o incluso sencillamente a hacerle salir del anonimato, pero pueden también significar su condena. Igualmente, hay que hacer aquí la distinción entre música seria y música popular; las situaciones concretas pueden revelarse harto diferentes según lo ha demostrado Menger (14). Además, hay que distinguir en la mayor parte de los casos entre compositores e intérpretes; los debates lo han confirmado, se trata en efecto de dos profesiones distintas y que tienen sus intereses propios.

La búsqueda del lucro o, más generalmente, la supervivencia sobre el mercado, incluye exigencias que no se ajustan bien con la función de mecenas. Por otro lado, ninguna forma de mecenazgo ha extendido jamás sus beneficios de manera indiscriminada. Renunciando deliberadamente a los efectos multiplicadores de la grabación, algunos compositores, y esto se ha hecho ya constar, han preferido ejercer su arte fuera de los circuitos de difusión montados por la industria del disco. La cuestión es evidentemente la de saber que al obrar así no se condenan a quedar al margen.

El profundo recelo en los medios musicales respecto a las evoluciones técnicas modernas, no debería ser interpretado únicamente como el reflejo de defensa de una categoría profesional, e incluso si este elemento no está ni mucho menos ausente del debate. Lo que se halla en juego es indudablemente también cierta concepción de la música y una determinada idea de lo que debe ser la vida musical. La preocupación de los músicos consiste en fomentar la música viva, basada en una relación directa del artista con su audiencia. En este marco, la música viva. En este marco, la pretensión a la calidad invocada por la industria del disco pasa a estar en entredicho. Ciertamente, los medios técnicos permiten algunas modalidades de creatividad, pero la perfección de las grabaciones tiene algo de artificial. Además, existe cierto nivel de calidad del que a menudo no se sabe qué hacer. No es acertado privilegiar extremadamente a una reducida élite de músicos de talento excepcional. Es también necesario un gran número de músicos de talento menor, a fin de lograr el desarrollo de la vida musical. Una comparación con el deporte nos parece aquí inteligente. Una concepción cabal del deporte debe permitir el desarrollo de potencialidades a todos los niveles de rendimiento. El propósito de fomentar la música viva se une al de estimular la participación activa del mayor número posible de personas en la vida musical.

Cuando estudiamos los problemas bajo la óptica de las relaciones entre músicos e industrias culturales, vemos aparecer convergencias y divergencias entre puntos de vista. El público —en su función de consumidor o de participante potencial— está generalmente invitado implícita o explícitamente a ser el árbitro del debate. Si ponemos aquí el énfasis sobre el consumo, es entonces el punto de vista de las industrias culturales que parece privilegiado: selectividad y fomento de la calidad no pueden sino servir a los intereses del público, incluso cuando uno se coloca bajo una óptica comercial. Si, por el contrario, damos el énfasis a la participación, las reivindicaciones de los músicos encuentran entonces una legitimación complementaria; los intereses de una profesión se superponen a un objetivo importante de política cultural. Naturalmente, el debate está pues lejos de verse completado. El aumento cuantitativo y cualitativo del consumo musical puede tener efec-

(11) Janet Wolff: *The Social Production of Art*. McMillan, Londres et Basingstoke, 1981. Voir en particulier págs. 10 et ss.

(12) Voir le document CDCC (82) 9 déjà cité, pág. 7.

(13) Ce concept est emprunté à Raymond Williams. Voir son ouvrage récent, *Culture*, Fontana, Glasgow, 1981, págs. 44 et ss.

(14) Document CC-GP 11 (82) 14.

tos a largo plazo y que no siempre es posible discernir de golpe. Esta dinámica es digna de ser estudiada más a fondo. Es por ello que el grupo de proyecto encargado del Proyecto número 11 ha previsto la posibilidad de organizar ulteriormente un coloquio dedicado al problema de la influencia recíproca de los comportamientos de consumo y de las prácticas activas (15).

4. La industria del disco

La industria del disco se encuentra en una situación difícil, sin que sea siempre posible discernir con claridad la parte de los factores endógenos de los factores exógenos en la evolución que ha llevado a semejante situación. Es clarísimo que la situación económica general y la evolución demográfica juegan su papel, pero sin que se puedan olvidar acontecimientos internos de este sector, vinculados a la concentración horizontal y a la evolución tecnológica. Cualesquiera sean los factores puestos en evidencia no deja por ello de ser cierto cómo la industria del disco se enfrenta en estos momentos en graves dificultades. Dice el refrán: no hay mal que por bien no venga y así una situación de esta clase —al igual que en cualquier otra rama de la industria— es propicia al diálogo con los poderes públicos. En consecuencia, los representantes de la industria del disco se muestran solícitos en entablar semejante diálogo. Esta buena voluntad implica por otro lado el peligro de ver privilegiar excesivamente las relaciones con una de las partes en presencia: la que se halla mejor organizada o donde se dispone de medios de estudio y de recogida de los datos estadísticos más amplios. Una tendencia tal no ha estado en forma alguna ausente en los debates.

Si tratamos de forjarnos una opinión del conjunto de la situación, hay un hecho que se impone desde el principio: más que en ningún otro sitio, no subsiste en este campo mercado libre, y la invocación de las leyes de mercado no cubren más que una parte de la realidad. En lo esencial, nos hallamos ante una situación de oligopolio. Hay otros motivos por los cuales no cabe ya hablar aquí de mercado libre. El Estado interviene de una manera u otra en todas partes en este sector por medio de medidas reglamentarias oficiales. A este respecto, se aboga en los medios de la industria del disco por un acondicionamiento de la TVA. Se llama la atención sobre las disparidades existentes entre las cuotas de TVA aplicadas a los libros, considerados como productos culturales, y las aplicadas a los discos estimados como productos de lujo. Es preciso subrayar cómo los poderes públicos intervienen de una u otra forma, bastante más decisiva, procurando a la vida musical toda una infraestructura subvencionada de la que se aprovecha también la industria del disco. Sin embargo, ésta reclama una protección más directa, principalmente frente a la copia privada y a la piratería musical. A los ojos de los representantes de la industria del disco, esta protección se halla justificada no sólo por principios generales de equidad, sino también por el papel que esta industria desempeña en la vida cultural. Ciertamente, al igual que cualquier otra actividad productiva en nuestra sociedad, se halla sometida a la ley de la ganancia —y esto no tiene nada de ilegítimo— pero una parte de los beneficios conseguidos son reinvertidos en la música. Para que una función de mecenazgo pueda ejercerse respecto a obras difíciles que sólo pueden interesar a un público restringido, es necesario que puedan obtenerse ganancias suficientes en otras producciones.

Desaparición del mercado libre, situación de oligopolio: son rasgos generales que deben mencionarse. Sin embargo, no agotan la complejidad de los elementos en presencia. Hay evidentemente primacía de un oligopolio anglosajón, pero su dominio en los mercados nacionales no deja de tener competidores. La concentración es fuerte, pero no alcanza el mismo nivel en todas las etapas del ciclo de producción. Pequeños productores logran mantenerse frente a las grandes multinacionales y adquieren una función específica. Están con más frecuencia a la escucha del público y más dados a la innovación que las grandes firmas.

Nos referiremos para todo esto al magnífico análisis de HENNION (16). Este diferencia en realidad tres tipos de productores: las multinacionales, entregadas a un trabajo de multiplicación y cuya estrategia tiene como efecto endurecer un cierto número de relaciones, pequeños especialistas orientados hacia un público especializado y, finalmente, pequeños productores de éxito. Han objetado algunos que la existencia de estas diversas categorías supone un mercado nacional de

(15) Voir document CC-GP 11 (82) 2, pág. 5.

(16) Voir le document CC-GP 11 (82) déjà cité.

gran dimensión como es el caso de Francia. Los países pequeños no tienen la misma capacidad de resistencia a la penetración de las multinacionales. Carecen del potencial suficiente para lograr la supervivencia de las pequeñas firmas. Tal es el caso de los países nórdicos, cuya situación está descrita en las contribuciones llevadas a cabo por Malm y Wallis, así como por Pekka Gronow (17).

El debate sobre la industria del disco ha sido ocasión para preguntarnos acerca de la ayuda que el sector privado puede brindar a los aficionados. Si bien se reconoce que el estímulo de los artistas aficionados, no significa en las circunstancias presentes una tarea primordial de firmas, los representantes de los medios de la industria han observado iniciativas que aparecen de signo positivo. De esta manera ocurre en los concursos organizados en colaboración con una estación de radio local, o de intervenciones en las escuelas a fin de popularizar las técnicas de grabación y poner al descubierto las posibilidades que las mismas conllevan.

Desde el punto de vista de la industria del disco, el mundo de los músicos aficionados constituye en cierta forma un vivero de donde saldrán eventualmente las «vedettes» del mañana. Parece que la industria podría hacer más para apoyar a los aficionados si le fueran dados por los poderes públicos, los incentivos correspondientes.

5. Los músicos, el disco y la radio

Según subraya el documento de sesión, «la mayor parte de los organismos de radiodifusión dedican por lo menos la mitad de su tiempo de antena a la música (18)». Desde este punto de vista se ha calificado la relación entre la radio y la industria del disco de relación simbiótica. La radio es un instrumento fundamental de promoción del disco; es el paso por antena que constituye el factor de venta decisivo. Por el contrario, el disco es esencial para la constitución de los programas. Los representantes de la industria del disco esperan corregir algo la noción de relación simbiótica, poniendo el énfasis en la asimetría que descubre en esta relación. Según ello, la industria del disco puede prescindir de la radio, aunque la radio no puede pasarse sin el disco. Este rectificativo no tiene ciertamente un interés simplemente teórico. Hace posible basar el rechazo de principio de un canon cualquiera en la radio por la publicidad gratuita que se consigue en el paso por antena. La puesta en evidencia del carácter asimétrico de la relación, apunta en todo caso hacia un elemento de vulnerabilidad de los sistemas de radiodifusión actual. Ciertamente, y al igual que no se deja de hacer observar en el sector privado, los organismos nacionales viven de los cánones pagados por oyentes, sea cualquiera la opinión que éstos tengan sobre los programas, mientras que la industria del disco debe asegurarse una base económica. Por tanto, con la desaparición efectiva o jurídica del derecho de monopolio de las ondas, la radio en tanto que servicio público funciona igualmente en condiciones de competición.

Las condiciones nuevas puestas a las radios nacionales —la necesidad de asegurar un servicio público en condiciones de competición— dan una importancia nueva a los sondeos que tratan de evaluar los índices de escucha. Ciertamente, los sondeos proporcionan elementos de cálculo de los que hoy podría difícilmente prescindirse. Por ejemplo, en Finlandia, los estudios sobre índices de escucha han demostrado haber una inmensa «mayoría silenciosa» no contenta suficientemente con los discos extranjeros y deseosa de oír en mayor proporción música del país (19). Por tanto, hay argumentos válidos para hacer valer que los índices de escucha no pueden constituir, sino uno de los elementos entre todos aquéllos a considerar para establecer una política de programación (20). Según se ha repetido en el transcurso del coloquio, la radio debe distraer, pero también cultivar e informar, si nos guiáramos únicamente por los índices de escucha se corre el riesgo de privilegiar más y más la distracción y, en cambio, descuidar las otras funciones.

Las tareas de la radio han sido objeto de un prolongado intercambio de opiniones. No pocos participantes en el coloquio han estimado que correspondía a la radio favorecer la música en di-

(17) Voir les documents CC-GP 11 (82) 13 et CC-GP (82) 11 déjà cités.

(18) Document CC-GP 11 (82) 17, pág. 7.

(19) Voir Pekka Gronow, document CC-GP 11 (82) 11, pág. 5.

(20) Michelle Legros, Chargée d'Etudes à la Radio-Télévision belge de langue française, a développé cette thèse de manière convaincante pour ce qui est de la télévision, au cours de la Conférence sur le rôle de l'Etat vis-à-vis des industries culturelles. Voir sa contribution consacrée à une *Stratégie à l'égard de la concurrence pour une télévision de service public*, in: Rapport CC-CONF-IC 5, págs. 115-122.

recto, en menoscabo de la música grabada. A estos efectos, los representantes de los músicos profesionales han hecho ver los recelos que les causa una evolución técnica aceptada, según les parece, por un entusiasmo excesivo por parte de los organismos de radiodifusión. Plantear el problema del lugar a ocupar por la música en directo en la radio, es inevitablemente plantear el problema de las orquestas radiofónicas, amenazadas en más de un país por las restricciones presupuestarias. Se ha hecho observar en este punto que la radio, al igual que la industria del disco, no tiene ya como función garantizar el empleo de los músicos. Hay que poder distinguir los objetivos de política cultural de los objetivos de política social. Dicho esto, una mayoría ha opinado conveniría garantizar la protección de las orquestas radiofónicas. No se trata únicamente del empleo de músicos, sino también de la calidad de la vida musical. Añadamos que la existencia de dichas orquestas reviste también interés para la industria del disco. Más allá de la competición para el tiempo de antena entre la música en directo y la grabada, hay que percatarse del hecho de que las orquestas radiofónicas forman parte de esta infraestructura asegurada por los poderes públicos, que constituye un apoyo, no percibido como tal pero efectivo, al sector privado.

Algunos participantes se han mostrado más específicos en la formulación de sus expectativas respecto a la radio. Para ellos, la radio debe ser más un medio de comunicación que un medio de reproducción. Conviene fomentar un empleo interactivo de este medio de comunicación. Bajo este punto de vista, la ruptura del monopolio y la multiplicación de radios locales, pueden interpretarse como elementos positivos y no sólo como factores perturbadores. La descentralización puede ser el medio de establecer contacto con los elementos creadores de la población y proporcionarles una plataforma. En tanto que medio de comunicación, la radio puede utilizarse con vistas a promover la vida musical regional; puede asimismo servir para estimular y mantener la práctica musical en plan de amateur. De una manera general, brinda un sustituto al sistema educativo tradicional. En el fondo, lo que hay subyacente en esta concepción activa e interactiva de la tarea de la radio, es una voluntad de recuperación de la viabilidad mediante la técnica a la manera de Illich.

Este proyecto de sociedad que se dibuja aquí incluye quizá un elemento de pensamiento utópico, pero le cabe el mérito de pretender integrar la evolución técnica en lugar de rechazarla de punta a cabo. Además y en realidad, la discusión sobre las funciones de la radio ha desembocado en una interrogante más fundamental. ¿Hay que otorgar prioridad a la protección de los sistemas de radiotelevisión existentes? o ¿es preciso, por el contrario, prever una reorganización profunda de todo el sector de lo audiovisual? En esta perspectiva, se hace necesario tomar en cuenta la tendencia actual de combinar el elemento visual y el elemento musical.

6. Los derechos de autor

La legislación sobre los derechos de autor está atravesando un período de cambios e incertidumbres que son el reflejo en el plan jurídico de cambios sociales desencadenados por la evolución técnica. Las polémicas en la materia expresan los conflictos de intereses suscitados por estos cambios. Conflictos de intereses y relaciones de fuerza entre grupos en presencia, son premisas que los responsables de la política cultural no pueden permitirse ignorar, bajo pena de verse separados de la realidad.

En efecto, no hubo discusión más apasionada que la relativa a la compensación por la copia privada. Fundamentalmente, se han afrontado dos principios: el de la compensación y el de la redistribución. Los partidarios del primer principio (y aquí los representantes de los músicos se unen a los de la industria del disco) estiman que el producto de los cánones o censos precobrados sobre los cassettes vírgenes debe ir totalmente a quienes están perjudicados en sus intereses por la copia privada. Bajo esta óptica, el canon no debería estar asimilado a una tasa. Es la concentración, por otro lado no total, de un perjuicio sufrido. Los protagonistas del segundo principio (el representante de las autoridades suecas se ha convertido en su entusiasta portavoz), estiman por el contrario que el canon debe utilizarse a fines redistributivos generales. El importe del canon debe servir para transferencias de fondos realizadas en función de objetivos de política cultural.

El enfrentamiento de puntos de vista ha llevado a críticas y aclaraciones referentes a la aplicación de la política redistributiva en varios países. Se ha dicho que en Suecia, la mayor parte del dinero recogido va al Estado y no a quienes tienen necesidad de ello. En realidad, los dos tercios de los fondos recogidos se reinvierten en distintos sectores de la cultura. Otra crítica emitida respecto a la política sueca de redistribución consiste en que se trata de una política no negociada con los

partidos interesados, sino, por el contrario, impuesta desde arriba. Posiblemente habría que precisar aquí cómo, de la manera más general, la política cultural del gobierno sueco se basa en consultas y no en negociaciones. En Austria la política actual desemboca en redistribuir los fondos recogidos en tres direcciones: 50 % queda afectado a un fondo social, 40 % es asignado a las sociedades de derechos de autores, y el 10 % se destina a las Firmas de discos. Parece que los criterios del reparto llevan a una especie de espolvoreo sin gran interés para las Firmas beneficiarias de los fondos. En Francia se reconoce la existencia de un derecho patrimonial sobre la copia privada, pero no se interpreta como ilegítima, por parte de los poderes públicos, si una porción del producto va al Estado. Las industrias culturales son en efecto los beneficiarios de ciertas medidas de política cultural y parece lógico que se les pida participar, aunque no sea más que de manera indirecta, en la financiación de la actividad cultural.

Según han hecho observar algunas personas, las medidas tomadas no debieran llevar a una penalización de la copia privada. En efecto, gracias a ésta son más las personas que escuchan la música. No se trata aquí de una evolución que los poderes públicos desaniman. La compensación no puede constituir un medio de congelar una situación existente. El auténtico problema consiste en que la reglamentación no va paralela al ritmo de los cambios tecnológicos. Se ha evocado a este respecto el concepto de «*décalage culturel*» utilizado por Ogburn para identificar un desfase entre la organización de la sociedad y el estado de la tecnología en un momento determinado (22).

Existe indudablemente necesidad de reglamentaciones nuevas. Sin embargo, y si ha de establecerse un equilibrio, esto no puede ser sino siendo un equilibrio nuevo que tenga en cuenta posibilidades inéditas brindadas por la técnica. A este respecto, aparecen intereses divergentes en el seno mismo de las industrias culturales. Esto se habría mostrado más nítidamente caso de haberse incluido en el campo de preocupaciones del coloquio la factura instrumental. No se puede tampoco suponer que los productores de cassettes vírgenes aprecien especialmente el principio de canon compensatorio o redistributivo. No obstante, los fenómenos de concentración horizontal complican el problema de manera singular.

7. La población

Esta es con frecuencia la gran ausente en los debates de política cultural. Hay que buscar probablemente la razón de ello —según lo hace Antoine Hennion en unas cuantas fórmulas bien sentidas (23)— en el elitismo, el rechazo de la intrusión de valores mercantiles en el campo cultural y el desdén respecto a los gustos populares. ¿Qué hay de ello a este respecto en el presente coloquio?

Ciertamente, la población no se hallaba ausente en las preocupaciones de quienes han intervenido, aunque su presencia era especialmente ambigua. Se trataba tanto de un «público» de consumidores culturales, tanto de una población llamada a participar en la vida cultural. Se trataba tanto de responder a la demanda, tanto de modelarla. Paradójicamente, son aquellos cuya influencia es mayor en los gustos de la población quienes muestran tendencia a reducir al mínimo dicha influencia y a desear acantonarse en un papel de suministrador de la demanda. Por el contrario, aquellos cuya influencia es comparativamente marginal no desdeñan entregarse al voluntarismo y manifiestan cierta propensión a sobreestimar las posibilidades de crear una demanda para los productos culturales que le son predilectos.

La cuestión crucial consiste, en efecto, en crear una demanda en armonía con las finalidades de la política cultural. Los poderes públicos se ven aquí unánimemente investidos de una tarea educativa. Esta puede asumir diversas formas. Puede tratarse de confrontar a los jóvenes con la música, puede también tratarse de ensayos de producción, allí donde aparezcan carencias por parte del sector privado. La educación musical debe comenzar en la escuela aunque no puede limitarse al sistema escolar. Debe aspirar a formar el gusto, de manera que haga a las audiencias más exigentes y a los consumidores más selectivos, pero debe también estimular la práctica activa que

(21) Voir, Ivan Illich, *Deschooling Society*, Penguin, Harmondsworth, 1971, et *Tools for Conviviality*, Fontana/Collins, Glasgow, 1973.

(22) W. F. Ogburn, *Social Change with Respect to Culture and Original Nature*, B. W. Huebsch, New York, 1922.

(23) Voir le document CC-GP 11 (82) 12 déjà cité, pág. 3.

puede ser la fuente de hondas satisfacciones cualquiera que sea el nivel de representación en que se sitúe. Por otro lado, ha de hacer posible asimismo la mejora de los profesionales.

La música —y en especial la música grabada— parece ocupar más y más espacio en la vida de nuestros contemporáneos. Las innovaciones técnicas, cuyas consecuencias no se han manifestado plenamente todavía, implican una multiplicación de los canales de comunicación. ¿Se trata aquí de una evolución que solamente incluye aspectos positivos? ¿Acaso no hay motivos para inquietarse? La pregunta ha sido formulada en el transcurso del coloquio. Pekka Cronow hacía observar en el documento de sesión: «nunca antes ha sido tanta buena música hecha tan fácilmente accesible a un tan gran número de personas —pero se hace cada vez más difícil encontrar el silencio—» (24). Varios participantes se han hecho eco de semejante observación. Se ha hablado a este respecto de producción sonora. Las consecuencias físicas y psíquicas negativas de la superexposición han sido evocadas. Sería quizá conveniente una mayor preocupación sobre ello. La civilización de la imagen y del ruido está quizá en trance de multiplicar a los individuos que Riesman califica de extradeterminados (25). Esto se halla evidentemente en el antípoda de todos los objetivos de política cultural.

8. A guisa de conclusión

El debate sobre los problemas de la creación musical en un marco de industrialización de la cultura ha hecho surgir y de ello nos damos cuenta, de problemas fundamentales de política cultural. En este sentido, el tema de la música no tenía más que un valor de ilustración y de ejemplo. Debe recordarse, por otro lado, que el proyecto número 11, si bien otorga un lugar privilegiado a la música, no se propone limitarse a este arte. Es la industrialización de la cultura lo que forma el eje del interés. Desde este punto de vista, podemos imaginar las comparaciones fluctuosas que podrían resultar de una confrontación entre el sector de la música y el del libro, por no citar otros ejemplos.

Las discusiones referentes a la música, decíamos, nos han vuelto a los problemas básicos de la política cultural. Citemos a este respecto dos ejes de tensión que atraviesan el campo de la acción cultural. Hay ante todo una separación —inherente quizá a cualquier política cultural en un régimen constitucional pluralista (26)— entre la directividad y la no directividad. El elitismo parece evacuado por la apertura a la música popular. Reaparece con carácter inevitable en la búsqueda más o menos consciente de criterios de calidad. Esta separación violenta se manifiesta por una perpetua oscilación entre las respuestas a las necesidades y la creación de necesidades. La contradicción se resuelve, quizá más en la esperanza que en la práctica cotidiana, mediante la invocación de las potencialidades de la acción educativa. Un segundo eje de tensión es el que une los polos antitéticos de la artesanía y de la industria. El desgarrón es harto evidente entre la nostalgia de la artesanía en un contexto ampliamente postartesanal y la fascinación frente a la fabulosa corriente tecnológica en la cual nos encontramos sumergidos.

Las opciones de política cultural parecen ser con bastante claridad el reflejo de selecciones de sociedad más profundas. Así ocurre por ejemplo en la selección entre concentración y redistribución que ha dominado una parte de los debates. Podemos ver en ello el resurgimiento de un debate recurrente sobre el papel del Estado en nuestras sociedades modernas. Es en ello donde la referencia al carácter constitucional pluralista de nuestros regímenes no se halla desprovista de oportunidad. El principio de la compensación está basado en una idea neoliberal del Estado. Este está encargado de definir el derecho y corregir las desigualdades, pero su papel no va más allá. El principio de la redistribución se deriva en cambio de una concepción más amplia de la misión que incumbe a los poderes públicos. Se la asocia a la noción de Estado social en el mundo anglosajón, a la de planificación democrática en el mundo latino. De esta manera, los debates de política cultural van vinculados al afrontamiento de proyectos de sociedad. Subrayarlo, no quiere decir quitar importancia a la política cultural; por el contrario, es otorgable su dimensión auténtica.

(24) Document CC-GP 11 (82) 17, pág. 10.

(25) D. Riesman, *The Lonely Crowd*, Yale University Press, New Haven, 1950.

(26) La formule est de Raymond Aron. Voir son ouvrage *Démocratie et totalitarisme*, Gallimard, Paris, 1965.

ANEJO 1

Resumen de las conclusiones

Presentado verbalmente por el Presidente M. Henry Ingberg.

1. Todos los participantes se muestran de acuerdo en subrayar la importancia creciente de la música en nuestras sociedades europeas.

2. Los distintos sectores representados —compositores e intérpretes, editores, radiotelevisión y poderes públicos— estiman que sus políticas musicales respectivas deben ser globales, teniendo en cuenta a la vez la música denominada seria y la música llamada popular. Se plantea el asunto de la representación de los consumidores.

3. Se ha subrayado la necesidad de una mayor credibilidad de las estadísticas utilizadas, todo ello con objeto de facilitar tomas de decisiones más sólidas. Una armonización de las informaciones cifradas se nos antoja base de debates ulteriores.

4. La aplicación de las nuevas tecnologías de difusión da lugar a una serie de cuestiones nuevas a distintos niveles:

- a) **Profesional:** ¿Habrá más o menos autores e intérpretes?
- b) **Cultural:** ¿Habrá una diversificación incrementada de los programas o uniformización?
- c) **Reglamentaria:** Se habrán de dictar legislaciones nuevas, ¿en favor de qué sectores?
- d) **Económica:** ¿Hay que proteger a los editores y servicios de radiotelevisión existentes y/o prever una reorganización profunda de la industria audiovisual?
- e) **Finanzas:** Los cánones o tasas posibles referentes a la copia privada deben ser:
 - ¿Compensatorias para las industrias existentes?
 - ¿Redistribuidas por los poderes públicos bajo forma de ayuda directa a los creadores?

Los puntos de vista han sido presentados nítidamente. Es necesario anotarlos piadosamente y organizar su discusión futura.

5. Si el interés general por la música aumenta y la creatividad se desarrolla, el número de profesionales se ve disminuido por una selección incrementada por parte de los editores y por la disminución de los recursos de organismos de radiotelevisión.

Los participantes son unánimes en subrayar la necesidad de mantener y desarrollar orquestas propias de radiotelevisión.

6. La educación musical aparece como fundamental en el desarrollo de la política musical.

Debe:

- Formar un público más conocedor de la escucha de obras musicales.
- Favorecer la creatividad y la práctica activa.
- Hacer posible la mejora del profesional.

Si los Estados, por medio de escuelas e iniciativas culturales privadas, así como las radiotelevisión, deben organizar esta formación en una perspectiva de servicio público, las industrias culturales deben asumir su parte de responsabilidad por la riqueza y diversificación de sus catálogos, así como también por la búsqueda de talentos nuevos.

7. Las partes representadas en el coloquio solicitan una concertación permanente y estructurada, en el marco del CDCC, entre compositores e intérpretes, poderes públicos, industrias culturales y radiotelevisión.

Esta concertación debe hacer posible:

- Un mejor conocimiento de los hechos y cifras.
- Una negociación ágil sobre el problema de la copia privada y de sus consecuencias.

Otros puntos propuestos por los participantes se inscriben a medida de los encuentros, que podrán alternar los diálogos más directos y oficiosos con los encuentros formados por delegaciones oficiales.

Estos elementos se aportarán como contribución al «Año europeo de la música» (1985).

Los participantes solicitan el apoyo directo del Consejo de Europa a fin de brindarles la ocasión de avanzar específicamente en todos los puntos que se evocan en los debates celebrados.

ANEJO 2

Propuestas presentadas por el IFPI de acuerdo con otros participantes no identificados

El Consejo de Europa debería estudiar y dar asesoramiento a los Estados miembros sobre:

— Cómo estimular a los compositores contemporáneos serios para encontrar un público (con EBU, CISAC, FIM, IFPI).

— Cómo estimular la producción de música grabada local, nacional y étnica, por medio de:

- i) Incentivos para la producción nacional de grabación.
- ii) Estimular las coproducciones entre radio y televisión y productores de discos.
- iii) Reducir el impuesto al valor añadido en soportes pregrabados al mismo nivel que otros géneros culturales.

— El impacto en la producción de discos e interés de los legales propietarios de copia privada.

● Propuesta para seminario, a celebrar por el Consejo de Europa en cooperación con EEC y partes interesadas (IFPI, FIM, FIA, EBU, CISAC).

— Aprobación de una recomendación referente a la necesidad de marco legislativo para la protección de realizadores y productores de discos, es decir:

- i) Protección adecuada contra/y remedios para la piratería.
- ii) Protección por medio del derecho a controlar todas las utilizaciones (existentes y previstas) de obras:

- Radiodifusión por medios inalámbricos, satélite (DBS o punto a punto).
- Difusión por hilo.
- Copia privada.
- Alquiler vía organizaciones privadas.
- Alquiler vía de bibliotecas públicas.

— Impacto de «industrias culturales» en el empleo y formación de artistas representantes.

— Papel de la radio/televisión:

- En educación musical.
- Como mecenas y encargando obras musicales.
- En la protección y distribución de sus propios fonogramas y videogramas.

— Papel del gobierno, radio/televisión e industria del disco, en el estímulo para la creación de nuevas escuelas de música con instalaciones tecnológicas para composición y grabado.

1.3. BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W.: «Disonancias». Ed. Rialp, S. A. 1966.
- Alain, Oliver: «Bach». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1981.
- Alavedra Sacarañas, Joan: «Pablo Casals». Ed. Publicaciones Españolas. 1977.
- Alonso Rivas, Luis: «Cuarenta años de la Orquesta Nacional». Ed. Dirección General de Música y Teatro. 1982.
- Alvarez Sánchez, José Luis: «Historia de la Música Pop». Ed. Anel, S. A. Ediciones. 1979.
- Anónimas y colectivas: «Cine Musical». Ed. Instituto Parramón.
- Anónimas y colectivas: «Chopin». Ed. Prensa Española, S. A. 1970.
- Anónimas y colectivas: «Enciclopedia Musical». Ed. Instituto Parramón. 1972.
- Anónimas y colectivas: «Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores (Fasc.)». Ed. Salvat, S. A. 1982-83.
- Anónimas y colectivas: «Fichero Musical». (Obra completa). Ed. Daimond, Manuel Tamayo. 1983.
- Anónimas y colectivas: «Gran Música, La». (Obra completa). Ed. Prensa Española, S. A. 1982.
- Anónimas y colectivas: «Guitarra para todos». (Obra completa). Ed. Delta, S. A. 1982.
- Anónimas y colectivas: «Historia de la joven prensa musical». Ed. Doncel. 1977.
- Anónimas y colectivas: «Historia de la música española». (Obra completa). Ed. Alianza Editorial, S. A. 1983.
- Anónimas y colectivas: «Jazz». Ed. Instituto Parramón. 1972.
- Anónimas y colectivas: «Juan Baptista Cabanilles, músico universal». Ed. Asociación Cabanilles de Amigos. 1981.
- Anónimas y colectivas: «Melodías diversas». Ed. Alvarelos. 1977.
- Anónimas y colectivas: «Música en la corte española de Carlos V, La». Ed. Ministerio de Educación y Ciencia.
- Anónimas y colectivas: «Música en la Corte de los Reyes Católicos, La». Ed. Ministerio de Educación y Ciencia. 1974.
- Anónimas y colectivas: «Música orgánica española de los siglos XVI y XVII». Ed. Ministerio de Educación y Ciencia. 1974.
- Anónimas y colectivas: «Música de tecla en el País Vasco. Siglo XVIII». Ed. Archivo Padre Donostia. 1976.
- Anónimas y colectivas: «Música para Viola de Gamba de Diego Ortiz». Ed. Ministerio de Educación y Ciencia. 1974.
- Anónimas y colectivas: «Opera en España: su problemática, La». Ed. Ministerio de Educación y Ciencia. 1976.
- Anónimas y colectivas: «Pablo Casals intérprete y compositor». Ed. Ministerio de Educación y Ciencia. 1970.
- Anónimas y colectivas: «Repertorio de cantos». Ed. Colegio Scio. 1977.
- Anónimas y colectivas: «Vivaldi, Verdi». Ed. Instituto Parramón. 1983.
- Arana Martija, José Antonio: «Opera Vasca en Vizcaya». Ed. Caja de Ahorros Vizcaína. 1977.
- Arnáu López, Juan - Gómez, Carlos María: «Genios de la música española». (Obra completa). Ed. Zacos, S. A. 1981.
- Arnáu López, Juan: «Zarzuela, La». (Obra completa). Ed. Zacos, S. A. 1979.
- Arrones Peón, Luis: «Historia de la Opera en Oviedo». Ed. Asociación Asturiana de Amigos. 1981.
- Ayala Cañada, Pedro: «Cancionero de Baeza». Ed. Gráficas Nova, S. A. 1977.
- Bach, Juan Sebastián: «Invenciones y Sinfonías». Ed. Real Musical. 1978.
- Bach, Juan Sebastián: «Pequeños Preludios y Fugas». Ed. Real Musical. 1978.
- Ballesteros Arranz, Ernesto: «Gran Siglo de la música europea, El». Ed. Hiares. 1972.
- Barquet, Nicolás: «Operas Famosas». Ed. Juventud, S. A. 1982.
- Barrio Moreno, Adelino: «Tratado de la Entonación, 1». Ed. Real Musical. 1980.
- Barrio Moreno, Adelino: «Tratado moderno teórico-práctico del solfeo, 1». Ed. Real Musical. 1981.
- Bas Raverin, Philippe: «Rolling Stones, Los». Ed. Júcar. 1973.
- Bergada, Domenec: «Rock, El». Ed. Prensa Española, S. A. 1982.
- Bernardoni, Virgilio: «Formas de la gran música, Las». Tomo 10. «La sinfonía desde Schumann». Ed. Prensa Española, S. A. 1983.
- Bircher, Benner: «Schubert». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1981.
- Blanquer Ponsada, Amando: «Técnica del contrapunto». Ed. Real Musical. 1975.
- Blaukopf, Herta: «Correspondencia Mahler-Strauss». Ed. Altalena Editores, S. A. 1982.
- Boeckman, Charles: «Breve historia del Jazz». Ed. Leru, Victor, S. A. 1973.
- Bologna, Carlos: «Gran Música, La». Tomo 2. «Apoteosis del Barroco». Ed. Prensa Española. 1983.
- Bonet Mojica, Luis: «Historia de la música en el cine». (Obra completa). Ed. Discos Belter, S. A. 1982.
- Bonnelly de Díaz, Aida: «En torno a la música». (Guía para la apreciación musical). Ed. Taller. 1978.
- Bril, France-Yvonne: «Verdi». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1980.
- Brocarte, Antonio: «Cuatro tientos para órgano». Ed. Real Musical. 1980.
- Burguete, Sol: «Vives». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1978.
- Cabezas González, Héctor: «Música a tu alcance, La». (Obra completa). Ed. Paulinas. 1982.
- Cabezón, Antonio de: «Obras de música para tecla, arpa y vihuela» (tomos 1, 2 y 3). Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1983.
- Cande, Roland De: «Diccionario de la música». Ed. Ediciones 62, S. A. 1982.
- Cardine, Eugene: «Semiología Gregoriana». Ed. Centro de Difusión canto Gregoriano. 1982.
- Carrillo Sevillano, Angel: «Técnica de la voz». Ed. El Perpetuo Socorro. 1942.
- Castro, Francisco José: «Trattenimenti armonici da Camera. Bajo continuo». Ed. Música Antigua. 1978.
- Castro, Francisco José: «Trattenimenti armonici da Camera. Violín Primero». Ed. Música Antigua. 1978.
- Castro, Francisco José: «Trattenimenti armonici da Camera. Violín Segundo». Ed. Música Antigua. 1978.
- Cesari, P.: «Historia de la música antigua». Ed. Alvarello. 1980.
- Cirlot, Juan Eduardo: «Igor Strawinsky». Ed. Gustavo Gili, S. A. 1949.
- Clausse, Jean: «Richard Strauss». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1980.
- Climent, José: «Historia de la música contemporánea valenciana». Ed. Del Cenia al Segura. 1978.
- Cohn, Nik: «Awopbopalobop alopbamboom, una historia de la música pop». Ed. Mauricio D'Ors. 1973.
- Coker, Jerry: «Lenguaje del Jazz». Ed. Leru, Victor, S. A. 1966.
- Colles, H. C.: «Evolución de la música». Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1982.

- Damais, Emile: «Haendel». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1979.
- Dernoncourt, Silvie: «Mahler». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1979.
- Dilthey, Wilhelm: «Gran música de Bach, La». Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1963.
- Dister, Alain: «Beatles, Los». Ed. Júcar. 1973.
- Donizetti, Gaetano -Janetti, Francesco, «Favorita, La».
- Dufourcq, Norbert: «Música, La». (Obra completa). Ed. Planeta, S. A. 1972.
- Ellis, Robert: «Imágenes del Rock». Ed. Júcar. 1983.
- Escobar, Roberto: «Músicos sin pasado». Ed. Pomaire, S. A. 1971.
- Escudero García, María Pilar: «A B C E de la flauta». Ed. Real Musical. 1979.
- Escudero García, María Pilar: «A B C E de la música». Ed. Real Musical. 1979.
- Escudero García, María Pilar: «Flauta dulce, 1». Ed. Real Musical. 1976.
- Escudero García, María Pilar: «Flauta dulce, 2». Ed. Real Musical. 1977.
- Escudero García, María Pilar: «Flauta dulce, 3». Ed. Real Musical. 1981.
- Escudero García, María Pilar: «Pedagogía musical, 1». Ed. Real Musical. 1981.
- Escudero García, María Pilar: «Pedagogía musical, 2». Ed. Real Musical. 1977.
- Escudero García, María Pilar: «Pedagogía musical, 3». Ed. Real Musical. 1980.
- Fernández Leborans, M. Jesús: «Conjuntos musicales, Los». Ed. Planeta, S. A. 1976.
- Ferrer, José: «Trece sonatas para clave». Ed. Real Musical. 1979.
- Fischer-Dieskau, Dietrich: «Wagner y Nietzsche». Ed. Altalena Editores, S. A. 1982.
- Foletto, Angelo: «Formas de la gran música, Las», Tomo 8. «El canto». Ed. Prensa Española, S. A. 1983.
- Font Fuster, Rosa: «Metodología del ritmo musical». (Obra completa). Ed. Ediciones Paulinas. 1979.
- Forns Quadra, José: «Historia de la Música». Ed. Clarafort. 1974.
- Fraga, Gaspar: «Elvis Presley». Ed. Júcar. 1975.
- Franco, Enrique y Marco, Tomás: «Gran música, La». Tomo 11. «La Música de España». Ed. Prensa Española, S. A. 1983.
- Franco, Enrique: «Manuel de Falla». Ed. Publicaciones Españolas. 1977.
- Friedman, Anthony: «Janis Joplin». Ed. Fundamentos, S. A. 1982.
- Gallois, Jean: «Schumann». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1982.
- Garayoa, Manuel-Ordóñez, Marcos: «Zarzuela, La». Ed. Prensa Española, S. A. 1982.
- García Gago, José: «Tratado de contrapunto tonal y atonal». Ed. Publicaciones Clivis. 1977.
- Gauthier, André: «Albeniz». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1981.
- Gauthier, André: «Beethoven». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1983.
- Gauthier, André: «Honegger». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1979.
- Gauthier, André: «Liszt». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1979.
- Gauthier, André: «Wagner». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1979.
- Geiringer, K.: «Juan Sebastián Bach». Ed. Altalena Editores, S. A. 1982.
- Ghensi, Jacques: «Donizetti». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1973.
- Gilli, Ricardo: «Jazz, El». Ed. Nova Terra, S. A. 1978.
- Gorostiaga, Enrique: «Jazz, El». Ed. Prensa Española, S. A. 1982.
- Gourdet, Georges: «Debussy». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1979.
- Graeter, Manfred: «Guía de la música contemporánea». Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1983.
- Gras Balaguer, Menone: «Wagner». Ed. Barcnova. 1981.
- Grove, George: «Beethoven y sus nueve sinfonías». Ed. Altalena Editores, S. A. 1983.
- Guerro, Francisco: «Opera Omnia». (Obra completa). Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1983.
- Haydn, Joseph: «Alegro en -Do Mayor-». Ed. Real Musical. 1981.
- Honolka, Kurt: «Historia de la música». Ed. Edaf. 1983.
- Hotteterre, Jazques (Le Romain): «Principios de la flauta travesera, flauta de pico y oboe». Ed. Música Antigua. 1979.
- Hucher, Ives: «Berlioz». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1981.
- Infiesta Monterde, José Manuel: «Románticos Alemanes, Los». Ed. Monsalvat. 1975.
- Iñigo, José María: «Música Pop, Música Folk». Ed. Planeta, S. A. 1975.
- Jacobs, Arthur: «Breve historia de la música occidental». Ed. Porcel (Luis) Editor. 1981.
- Jacobs, Arthur: «Diccionario de música». Ed. Leru, Victor, S. A. 1966.
- Juramie, Chislaine: «Tchaikovsky». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1981.
- Kobald, Karl: «Franz Schubert y su tiempo». Ed. Juventud, S. A. 1967.
- Kucharski González, Rosa María: «Música, vehículo de expresión cultural, La». Ed. Ministerio de Cultura. 1981.
- Lavagne, André: «Chopin». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1983.
- Letraublou, Gerardo: «Música electrónica». Ed. Paraninfo, S. A. 1981.
- Lips, Helmut: «Iniciación a la técnica vocal». Ed. Orfeo Lleidata. 1977.
- Lombao Lombao, Manuel: «Historia e futuro da música e a canción galegas». Ed. Ruada, S. A. 1980.
- Longyear, Rey: «Música del siglo XIX, La». (El Romanticismo). Ed. Leru, Victor, S. A. 1971.
- López de Arenosa Díaz, Encarnación: «Dictado musical, I Melódico». Ed. Real Musical. 1976.
- López de Arenosa Díaz, Encarnación: «Dictado Musical, II Melódico». Ed. Real Musical. 1976.
- López de Arenosa Díaz, Encarnación: «Dictado Musical, I y II Rítmico». Ed. Real Musical. 1976.
- López de Arenosa Díaz, Encarnación: «Dictado musical. Libro del profesor». Ed. Real Musical. 1976.
- López de Arenosa Díaz, Encarnación: «Lenguaje musical. Preparatorio, 1.º y 2.º». Ed. Real Musical. 1981.
- López de Arenosa Díaz, Encarnación: «Ritmo y Lectura, 1 y 2». Ed. Real Musical. 1981.
- López Artiga, Angeles: «Escuela del Bajo Cifrado». Ed. Real Musical. 1979.
- López Calo, José: «Música en la Catedral de Palencia, La». (Obra completa). Ed. Diputación Provincial. 1980.
- López Calo, José: «Música medieval en Galicia, La». Ed. Fundación Pedro Barrie de la Maza. 1982.
- López-Chávarri Andújar, Eduardo: «Cien años de Valenciana, 1878-1978». Ed. Caja de Ahorros de Valencia. 1978.
- López Sancho, Lorenzo: «Antología de la Zarzuela». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1982.

- Lovisetti Fua, Laura: «Gran música, La». Tomo 4. «Heroísmo y desesperación». Ed. Prensa Española, S. A. 1983.
- Luna, Félix: «Atahualpa Yupanqui». Ed. Júcar. 1975.
- Llínas Mascaro, Julián: «Música a través de la historia, La». Ed. Salvat Editores, S. A. 1983.
- Mahler, Alma: «Gustav Mahler: Recuerdos y cartas». Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1963.
- Maillard, Jean: «Couperin». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1978.
- Mallpiero, Ricardo: «Gran música, La». Tomo 6. «El triunfo del piano». Ed. Prensa Española, S. A. 1983.
- Mancini, Roland: «Mussorgski». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1979.
- Mandelli, Alfredo: «Gran Música, La». Tomo 3. «El esplendor del 700». Ed. Prensa Española, S. A. 1983.
- Marco Aragón, Tomás: «Música española de vanguardia». Ed. Guadarrama, S. A. 1970.
- Margarit, Juan: «Cantos para la coral». Ed. Vicens-Vives. 1969.
- Mari, Pierrette: «Bartok». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1979.
- Márquez, Fernando (El Zurdo): «Música moderna». Ed. Nuevo Sendero, Ediciones. 1981.
- Martínez, Mariana: «Sonata en -La Mayor-». Ed. Real Musical. 1981.
- Martorell Codina, Oriol: «Música de Catalunya». Ed. Casanovas, Martín, 1980.
- Medina Alvarez, Angel: «Ramón Barce, en la Vanguardia Musical Española». Ed. Universidad de Oviedo. 1982.
- Meunier Thouret, Marc: «Vivaldi». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1983.
- Miján Manuel: «Técnica de base». «Escuela de Saxofón». Tomos 1-2. Ed. Real Musical. 1983.
- Monleón García, José: «Lo que sabemos del flamenco». Ed. Gregorio del Toro. 1967.
- Moore, Douglas: «Método de lectura». Ed. Taurus Ediciones S. A. 1982.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: «Sonatas para piano, 1». Ed. Real Musical. 1981.
- Mozart, Wolfgang Amadeus: «Sonatas para piano, 2». Ed. Real Musical. 1981.
- Mundy, Simon: «Historia de la música». Ed. Publicaciones y Ediciones Lagos, S. A. 1983.
- Muneta Martínez de Moretín, Jesús María: «Renacimiento de la música religiosa española, El» Ed. Diputación de Cuenca, 1978.
- Navas Alvareda, José Luis: «Introducción a la armonía sobre el teclado». Ed. Clivis. 1982.
- Olivier, Daniel: «Bach». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1983.
- Ordovax Blasco, Jesús: «Jimi Hendrix». Ed. Júcar. 1982.
- Ortiz, Fernando: «Música Afrocubana, La». Ed. Júcar. 1974.
- Pablo, Luis de: «Lo que sabemos de la música». Ed. Gregorio del Toro. 1967.
- Palisca, Claude V.: «Música del Barroco, La». Ed. Leru, Victor, S. A. 1977.
- Pauly, Reinhard G.: «Música en el período clásico, La». Ed. Leru, Victor, S. A. 1975.
- Pelegrí Partegás, Joan: «Cinquenta Anys d'orfeo Atlántida 1926-1976». Ed. Orfeo Atlántida. 1977.
- Perales de la Cal, Ramón (Ed.): «Recopilación de las semanas de la música antigua. Antonio Cabezón». Ed. Ayuntamiento de Burgos. 1980.
- Perdomo Escobar, José Ignacio: «Archivo Musical de la catedral de Bogotá, El». Ed. Instituto Caro y Cuervo. 1976.
- Pérez Gutiérrez, Mariano: «Falla y Turina a través de su epistolario». Ed. Alpuerto, S. A. 1982.
- Peris, José: «Música para niños». Ed. Doncel, 1968.
- Petazzi, Paolo: «Formas de la gran música, Las». Tomo 7. «La música de Cámara». Ed. Prensa Española, S. A. 1983.
- Petit Caro, Antonio: «Ravel». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1982.
- Piles Estelles, Jaime: «Intervalos y gamas». Ed. Piles, Editorial de Música. 1982.
- Pinillos, Alfredo: «Teoría de la música». Ed. Piedra Santa, Editorial. 1981.
- Preciado Ruiz Alegría, Dionisio: «Doce compositores aragoneses». Ed. Editora Nacional. 1983.
- Pugnetti, Gino: «Verdi». Ed. Prensa Española, S. A. 1970.
- Queral Gabalda, Miguel: «Musicología española» (Tomo 1). Ed. Ministerio de Educación y Ciencia. 1975.
- Querol Rosso, Leopoldo: «Breve historia de la música». Ed. Albatros. 1982.
- Quintana Navarro, Tomás: «Timple y su estudio, El». Ed. Larsa, 1976.
- Quiñones Chozas, Fernando: «Carmen». Ed. Ayuntamiento de Sevilla. 1980.
- Raich Ullan, Salvador: «Jazz y sus críticas, El. Criterio básico de crítica artística». Ed. Raich, Salvador. 1958.
- Rattalino, Piero: «Formas de la gran música». Tomo 9. «Grandes Conciertos de Piano». Ed. Prensa Española, S. A. 1983.
- Reger, Max: «Contribuciones al estudio de la modulación». Ed. Real Musical. 1978.
- Regidor Arribas, Ramón: «Anillo del Nibelungo, El». Ed. Real Musical. 1980.
- Reichen, Charles Albert: «Arte musical y su evolución, El». Ed. Paraninfo, S. A. 1964.
- Remond, Alain: «Camino de Bob Dylan, Los». Ed. Sígueme. 1973.
- Remy, Ives y Ada: «Brahms». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1981.
- Remy, Ives y Ada: «Mozart». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1983.
- Reti, Rudolph: «Tonalidad, atonalidad, pautonalidad en la música del siglo XX». Ed. Rialp, S. A. 1965.
- Roberts, John Storn: «Música negra afro-americana». Ed. Leru, Victor, S. A. 1978.
- Rodríguez Bas, Félix: «Mundo maravilloso con siete notas, Un». Ed. Sígueme. 1968.
- Rodríguez Mesa, Manuel: «Siglo de la música de la villa de la Orotava, Un». Ed. Imprenta Editora Católica. 1976.
- Sáenz, Miguel: «Jazz de hoy, de ahora». Ed. Siglo XXI de España Editores, S. A. 1971.
- Salazar, Adolfo: «Conceptos fundamentales en la historia de la música». Ed. Revista de Occidente, S. A. 1972.
- Salvetti, Guido: «Gran música, La». Tomo 7. «El fervor de la Opera». Ed. Prensa Española, S. A. 1983.
- Salzman, Eric: «Música del siglo XX, La». Ed. Leru, Víctor, S. A. 1972.
- Samuel, Claude: «Panorama de la música contemporánea». Ed. Guadarrama, S. A. 1965.
- Santesteban, J. A.: «Aires vascongados». (Fasc.) Ed. Sendoa. 1981.
- Santos Fontenla, César: «Musical americano, El». Ed. Akal Editor, 1973.
- Schloezer, Boris De - Scriabine, Marina: «Problemas de la música moderna». Ed. Seix Barral, S. A. 1973.
- Schloenberg, Arnold: «Tratado de armonía, rústica». Ed. Real Musical. 1979.
- Schuler, Gunther: «Jazz, sus raíces y su desarrollo, El». Ed. Leru, Víctor, S. A. 1973.
- Segovia, Andrés - Mendoza, George: «Segovia. IMI Libro de Guitarra». Ed. Montero, S. A. Ediciones. 1980.

- Shanet, Howard:** «Guía de los estilos musicales». Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1982.
- Sierra Fabra, Jordi:** «Bob Dylan». Ed. Unilibro, S. A. 1979.
- Sierra Fabra, Jordi:** «Historia de la música Rock». Ed. Unilibro, S. A. 1977.
- Sierra Fabra, Jordi:** «John Lennon 1940-1980». Ed. Unilibro, S. A. 1981.
- Sierra Fabra, Jordi:** «John Mayall». Ed. Unilibro, S. A. 1978.
- Sierra Fabra, Jordi:** «Led Zeppelin. La furia del Rock». Ed. Unilibro, S. A. 1979.
- Sierra Fabra, Jordi:** «Rock Stewart Superstar». Ed. Unilibro, S. A. 1979.
- Silberman, Alphonse:** «Estructura social de la música». Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1961.
- Simon, Pepita:** «Iniciación a la flauta dulce». (Obra completa). Ed. Narcea, S. A. 1982.
- Soler, Josep:** «Música, La». (Tomos I y II). Ed. Montesinos, Editor, S. A. 1982.
- Sopeña Ibáñez, Federico:** «Amadeo Vives». Ed. Radio Nacional de España. 1974.
- Sopeña Ibáñez, Federico:** «Atlántida» (Introducción a Manuel de Falla). Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1962.
- Sopeña Ibáñez, Federico:** «Historia de la música española contemporánea». Ed. Rialp, S. A. 1976.
- Sopeña Ibáñez, Federico:** «Introducción a Mahler». (Maestro y precursor de la música actual). Ed. Rialp, S. A. 1960.
- Sopeña Ibáñez, Federico:** «Música y antimúsica en Unamuno». Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1965.
- Sopeña Ibáñez, Federico:** «Música y Literatura». Ed. Rialp, S. A. 1974.
- Spence, Helen:** «Beatles, Los». Ed. Ambit Servicios Editoriales, S. A. 1982.
- Steiner, Christian - Jacobson, Robert M.:** «Grandes de la Opera». Ed. Blume. 1982.
- Storni, Eduardo:** «Bruckner». Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1982.
- Stravinski, Igor Fedorovich:** «Poética musical». Ed. Taurus Ediciones, S. A. 1981.
- Stuckenschmidt, Hans H.:** «Música del siglo XX, La». Ed. Guadarrama, S. A. 1965.
- Subira Puig, José:** «Historia Universal de la música». Ed. Plus Ultra, S. A. 1953.
- Temes, José Luis:** «Tratado de solfeo contemporáneo». (Obra completa). Ed. Línea. 1981.
- Thevenot, Raymond:** «Quena y folklore latinoamericano». Ed. Pinos, Los E.T.R.L. 1980.
- Torgue, Henry Skoff:** «Introducción a la música pop». Ed. Oikos-Tau, S. A. 1977.
- Torres Mulas, Jacinto (Ed.):** «Anuario de la Prensa Musical española». (1980-1981). Ed. Instituto de Bibliografía Musical. 1982.
- Turina, Joaquín:** «Música andaluza, La». Ed. Ana María Flores Fernández. 1982.
- Turner, Walter James:** «Berlioz». Ed. Juventud, S. A. 1947.
- Valverde Cano, Salvador:** «Mundo de la Zarzuela, El» (Obra completa). Ed. Ruiz Flores (Ana María). 1979.
- Valls Gorina, Manuel:** «Música catalana contemporánea, La». Ed. Selecta. 1960.
- Valls Gorina, Manuel:** «Música de Tota Mena». Ed. Clivis. 1982.
- Vassal, Jacques:** «Folsong, una historia de la música popular». Ed. Igrecia de Ediciones. 1975.
- Vázquez Azpiri, Héctor:** «Víctor Manuel». Ed. Júcar. 1975.
- Verdi, Guiseppe - Somma, Antonio:** «Ballo in Maschera, Un». Ed. Daimon, Manuel Tamayo, 1982.
- Vidal, Ignasi - Gorrotiaga, Enrique:** «Grandes Orquestas». Ed. Prensa Española, S. A. 1982.
- Viola Valenti, Anselm:** «Viola: obras completas». (Tomo 1). Ed. Publicaciones de L'Abadía de Montserrat. 1983.
- Wade, Graham:** «Música y sus formas, La». Ed. Altalena Editores, S. A. 1982.
- Webern, Anton:** «Camí de la nova música, El». Ed. Bosch (Antoni). Editor, S. A. 1982.
- Wilmer, Valerie:** «Gente del Jazz». Ed. Leru, Víctor, S. A. 1978.
- Williart, Camilo:** «Tratado de acompañamiento». Ed. Real Musical. 1981.

II. CUADROS ESTADISTICOS

ADVERTENCIA PREVIA

Definición de las variables utilizadas en el epígrafe II.5. Bibliotecas, cuadro n.º 15.

Disponibilidad de los fondos

Relación entre el número de volúmenes (libros y folletos siglo XX) y el número de lectores. Indica la disponibilidad teórica que tiene cada lector en un determinado centro.

Rotación de los fondos

Relación entre el número de lecturas y el número de volúmenes (libros y folletos siglo XX). Indica el grado de utilización de los fondos bibliográficos.

Índice de lectores

Relación entre el número de lectores y el número de habitantes.

Índice de lectura

Relación entre el número de lecturas y el número de habitantes.

CUADRO N.º 1

II.1. TEATRO

II.1.1. Obras dictaminadas

AÑOS TRIMESTRES/MESES	OBRAS LIRICAS	OBRAS DRAMATICAS	RECITALES	TOTAL
Año 1979:				
Primer trimestre	1	144	106	251
Segundo trimestre	6	157	86	249
Tercer trimestre	10	80	38	128
Cuarto trimestre	20	117	53	190
TOTAL	37	498	283	818

CUADRO N.º 1

II.1. TEATRO

II.1.1. Obras dictaminadas (Continuación)

AÑOS TRIMESTRES/MESES	OBRAS LIRICAS	OBRAS DRAMATICAS	RECITALES	VARIEDADES	TOTAL
Año 1980:					
Primer trimestre	7	125	64	26	222
Segundo trimestre	29	145	78	33	285
Tercer trimestre	26	97	31	13	167
Cuarto trimestre	21	118	56	100	295
TOTAL	83	485	229	172	969
Año 1981:					
Primer trimestre	17	133	42	49	241
Segundo trimestre	29	135	90	37	291
Tercer trimestre	14	74	37	29	154
Cuarto trimestre	16	127	44	24	211
TOTAL	76	469	213	139	897
Año 1982:					
Primer trimestre	15	84	20	34	153
Segundo trimestre	18	89	40	26	173
Tercer trimestre	9	59	19	15	102
Cuarto trimestre	10	85	20	24	139
TOTAL	52	317	99	99	567
Año 1983:					
Enero	2	27	2	5	36
Febrero	17	17	4	8	33
Marzo	7	31	13	8	59
Abril	4	41	11	7	63
Mayo	9	21	14	9	53
Junio	2	14	11	16	43

Fuente: Dirección General de Música y Teatro.

CUADRO N.º 3

II.1. TEATRO

II.1.3. Teatros nacionales

AÑOS TRIMESTRES/MESES	MADRID *											
	Bellas Artes			Español			María Guerrero			Teatro de la Zarzuela		
	N.º de obras representadas	N.º total de representaciones	N.º total de espectadores	N.º de obras representadas	N.º total de representaciones	N.º total de espectadores	N.º de obras representadas	N.º total de representaciones	N.º total de espectadores	N.º de obras representadas	N.º total de representaciones	N.º total de espectadores
Año 1979												
Primer trimestre	3	73	20.114	—	—	—	8	89	36.814	14	87	43.464
Segundo trimestre	4	88	19.610	—	—	—	8	100	8.364	14	33	33.979
Tercer trimestre	—	—	—	—	—	—	1	5	1.375	14	86	51.408
Cuarto trimestre	2	51	14.524	—	—	—	3	40	16.648	5	90	60.119
TOTAL ...	9	212	54.248	—	—	—	20	234	63.201	47	296	188.970
Año 1980												
Primer trimestre	4	92	30.863	—	—	—	3	101	43.964	6	121	64.694
Segundo trimestre	3	83	15.361	—	—	—	4	74	26.277	10	27	32.482
Tercer trimestre	1	8	3.266	—	—	—	1	23	13.444	1	8	9.385
Cuarto trimestre	3	77	28.735	3	72	31.054	3	101	64.883	6	77	40.829
TOTAL ...	11	260	78.225	3	72	31.054	11	299	148.568	23	233	147.390
Año 1981												
Enero	1	37	11.664	1	16	3.657	1	37	20.393	2	29	15.227
Febrero	1	31	7.360	1	17	5.523	1	31	15.104	1	31	19.397
Marzo	1	34	7.457	2	31	9.176	1	34	15.297	2	34	17.865
Abril	1	34	4.660	—	—	—	1	33	10.710	2	7	8.473
Mayo	1	27	3.279	—	—	—	2	27	10.609	5	17	18.026
Junio	—	—	—	—	—	—	1	8	8.391	2	8	9.042

— valor 0.

CUADRO N.º 3

II.1. TEATRO

II.1.3. Teatros nacionales

AÑOS TRIMESTRES/MESES	MADRID *											
	Bellas Artes			Español			María Guerrero			Teatro de la Zarzuela		
	N.º de obras representadas	N.º total de representaciones	N.º total de espectadores	N.º de obras representadas	N.º total de representaciones	N.º total de espectadores	N.º de obras representadas	N.º total de representaciones	N.º total de espectadores	N.º de obras representadas	N.º total de representaciones	N.º total de espectadores
Año 1979												
Primer trimestre	3	73	20.114	—	—	—	8	89	36.814	14	87	43.464
Segundo trimestre	4	88	19.610	—	—	—	8	100	8.364	14	33	33.979
Tercer trimestre	—	—	—	—	—	—	1	5	1.375	14	86	51.408
Cuarto trimestre	2	51	14.524	—	—	—	3	40	16.648	5	90	60.119
TOTAL ...	9	212	54.248	—	—	—	20	234	63.201	47	296	188.970
Año 1980												
Primer trimestre	4	92	30.863	—	—	—	3	101	43.964	6	121	64.694
Segundo trimestre	3	83	15.361	—	—	—	4	74	26.277	10	27	32.482
Tercer trimestre	1	8	3.266	—	—	—	1	23	13.444	1	8	9.385
Cuarto trimestre	3	77	28.735	3	72	31.054	3	101	64.883	6	77	40.829
TOTAL ...	11	260	78.225	3	72	31.054	11	299	148.568	23	233	147.390
Año 1981												
Enero	1	37	11.664	1	16	3.657	1	37	20.393	2	29	15.227
Febrero	1	31	7.360	1	17	5.523	1	31	15.104	1	31	19.397
Marzo	1	34	7.457	2	31	9.176	1	34	15.297	2	34	17.865
Abril	1	34	4.660	—	—	—	1	33	10.710	2	7	8.473
Mayo	1	27	3.279	—	—	—	2	27	10.609	5	17	18.026
Junio	—	—	—	—	—	—	1	8	8.391	2	8	9.042

— valor 0.

CUADRO N.º 3

II.1. TEATRO

II.1.3. Teatros nacionales (Continuación)

AÑOS TRIMESTRES/MESES	SEVILLA			ZARAGOZA		
	Lope de Vega			Principal		
	N.º de obras repre- sentadas	N.º total de repre- sentaciones	N.º total de espec- tadores	N.º de obras repre- sentadas	N.º total de repre- sentaciones	N.º total de espec- tadores
Año 1979						
Primer trimestre . . .	21	122	23.080	8	84	16.249
Segundo trimestre . .	18	112	32.066	3	36	11.728
Tercer trimestre . . .	6	49	24.793	3	18	6.449
Cuarto trimestre . . .	21	145	80.555	12	135	44.446
TOTAL	66	428	160.494	26	273	78.872
Año 1980						
Primer trimestre . . .	19	135	44.202	14	99	26.946
Segundo trimestre . .	13	115	33.689	3	38	21.514
Tercer trimestre . . .	4	46	11.963	1	13	4.953
Cuarto trimestre . . .	12	143	48.816	11	116	57.957
TOTAL	48	439	138.670	29	266	111.370
Año 1981						
Enero	4	34	7.751	3	47	11.515
Febrero	7	32	8.693	4	42	17.411
Marzo	8	36	10.168	6	32	9.091
Abril	6	26	12.846	2	38	19.097
Mayo	6	25	10.555	1	15	3.566
Junio	5	21	5.406	—	—	—

— valor 0

Fuente: Teatros Nacionales y Festivales de España.

CUADRO N.º 3

II.1. TEATRO

II.1.3. Teatros nacionales

AÑOS TRIMESTRES/MESES	MADRID						SEVILLA					
	María Guerrero			Teatro de la Zarzuela			Real Coliseo "Carlos III" De El Escorial			Lope de Vega		
	N.º de obras representadas	N.º total de representaciones	N.º total de espectadores	N.º de obras representadas	N.º total de representaciones	N.º total de espectadores	N.º de obras representadas	N.º total de representaciones	N.º total de espectadores	N.º de obras representadas	N.º total de representaciones	N.º total de espectadores
Año 1981												
Tercer trimestre ..	—	—	—	9	60	30.995	6	32	11.333	6	45	14.956
Cuarto trimestre ..	4	91	34.675	13	58	43.782	12	22	3.766	19	159	103.319
TOTAL	4	91	34.675	22	118	74.777	18	54	15.099	25	204	118.275
Año 1982												
Primer trimestre ..	5	109	45.013	9	53	41.178	9	13	3.265	22	114	37.839
Segundo trimestre	7	105	24.420	11	28	32.780	23	53	9.142	22	107	36.813
Tercer trimestre ..	1	4	1.412	3	11	10.304	9	55	15.856	6	48	12.036
Cuarto trimestre ..	6	113	26.032	6	73	46.798	10	20	3.415	17	125	78.508
TOTAL	19	331	96.877	29	165	131.060	51	141	31.678	67	394	165.196
Año 1983:												
Enero	3	21	6.348	2	26	15.690	7	15	2.376	3	19	3.299
Febrero	3	45	11.054	1	5	4.547	8	13	3.914	5	36	11.040
Marzo	4	51	14.395	1	4	4.808	8	16	2.474	4	58	29.319
Abril	4	27	9.268	2	8	8.477	9	18	3.983	8	43	12.244
Mayo	2	34	16.401	2	9	9.845	7	10	1.497	9	54	11.491
Junio	2	53	12.756	2	9	10.878	4	9	1.580	6	34	3.111

- valor 0

Los teatros Bellas Artes, Español y Principal de Madrid y Zaragoza, respectivamente, han dejado de ser Teatros Nacionales
Fuente: Teatros Nacionales y Festivales de España.

CUADRO N.º 4

II.2. CINE

II.2.1. Resumen anual

Año 1980

PROVINCIAS	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	NUM. DE PELI- CULAS EXHIBI- DAS (TITULOS) (1)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GE- NERAL
Alava	32	20	824	296.264	1.067.276	1.363.540	42.346	153.555	195.901	142,93	143,87	143,67
Albacete	64	36	1.555	321.187	874.975	1.196.162	34.472	93.964	128.436	107,32	107,39	107,37
Alicante	386	206	2.804	1.479.258	5.156.961	6.636.214	181.990	647.997	829.988	123,02	125,65	125,06
Almería	120	78	1.852	337.230	773.635	1.110.865	32.954	78.772	111.726	97,71	101,82	100,57
Avila	32	20	1.085	115.956	409.710	525.666	10.702	37.166	47.868	92,29	90,71	91,06
Badajoz	196	106	2.094	423.993	1.355.928	1.779.921	34.866	115.713	150.579	82,23	85,33	84,59
Baleares	141	106	1.862	760.946	2.532.054	3.293.000	111.057	374.252	485.309	145,94	147,80	147,37
Barcelona	510	375	2.901	4.650.329	24.126.350	28.776.679	670.222	3.584.849	4.255.071	144,12	148,58	147,86
Burgos	31	27	1.549	344.022	1.317.320	1.661.342	40.090	155.852	195.943	116,53	118,31	117,94
Cáceres	122	70	1.878	239.797	787.251	1.027.048	18.857	65.864	84.722	78,63	83,66	82,49
Cádiz	158	105	2.124	844.835	2.408.051	3.252.886	82.748	243.782	326.530	97,94	101,23	100,38
Castellón	91	56	1.601	375.388	1.314.054	1.689.442	41.061	145.007	186.068	109,38	110,35	110,13
Ceuta	9	6	411	69.595	318.334	387.929	6.444	28.065	34.510	92,60	88,16	88,96
Ciudad Real	100	67	1.733	318.555	770.072	1.088.627	27.791	69.474	97.265	87,24	90,21	89,34
Córdoba	159	83	1.943	611.899	1.895.701	2.507.600	60.605	194.175	254.780	99,04	102,42	101,60
La Coruña	104	69	1.903	591.335	2.300.207	2.891.542	66.992	272.094	339.087	113,29	118,29	117,26
Cuenca	39	27	1.047	59.892	161.721	221.613	3.455	10.244	13.699	57,69	63,34	61,81
Gerona	121	85	2.219	447.266	2.031.323	2.478.589	51.919	239.697	291.617	116,08	118,00	117,65
Granada	82	53	1.652	516.082	1.702.629	2.218.711	57.172	198.240	255.412	110,78	116,43	115,11
Guadalajara	30	10	730	40.276	132.717	172.993	3.752	13.122	16.875	93,17	98,87	97,55
Guipúzcoa	74	59	1.787	656.444	3.013.723	3.670.167	81.957	378.388	460.346	124,85	125,55	125,42
Huelva	99	68	1.850	376.569	1.180.247	1.556.816	34.509	109.718	144.227	91,64	92,96	92,64
Huesca	64	42	1.296	211.257	687.166	898.423	22.988	74.887	97.875	108,81	108,97	108,94
Jaén	162	95	1.930	384.504	1.130.351	1.514.855	29.338	91.664	121.002	76,30	81,09	79,87
León	69	35	1.456	378.662	1.244.809	1.623.471	43.562	145.971	189.534	115,04	117,26	116,74
Lérida	161	111	1.888	319.570	1.195.202	1.514.772	33.568	123.798	157.366	105,04	103,57	103,88
Logroño	48	37	1.487	375.236	1.395.172	1.770.408	46.086	174.588	220.674	122,81	125,13	124,64
Lugo	27	17	1.072	112.719	400.732	513.451	12.314	44.091	56.405	109,24	110,02	109,85
Madrid	350	292	2.894	6.034.024	24.431.287	30.465.311	877.892	3.541.076	4.418.968	145,49	144,94	145,04
Málaga	149	107	2.317	1.348.687	4.943.381	6.292.068	147.987	554.657	702.644	109,72	112,20	111,67
Melilla	7	5	453	54.660	260.640	315.300	5.314	25.654	30.968	97,22	98,42	98,22
Murcia	186	133	2.422	1.073.035	3.653.541	4.726.576	120.056	420.723	540.780	111,88	115,15	114,41
Navarra	104	79	1.796	468.065	2.031.249	2.499.314	56.172	245.271	301.443	120,00	120,74	120,61

CUADRO N.º 4

II.2. CINE

II.2.1. Resumen anual (Continuación)

Año 1980

PROVINCIAS	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	NUM. DE PELI- CULAS EXHIBI- DAS (TITULOS) (1)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GE- NERAL
Orense	22	18	1.051	111.385	512.987	624.372	13.286	62.759	76.045	119,28	122,34	121,79
Oviedo	112	85	2.008	769.055	2.930.260	3.699.315	108.438	417.927	526.365	141,00	142,62	142,28
Palencia	31	25	1.277	205.390	634.875	840.265	24.459	76.212	100.672	119,08	120,04	119,81
Las Palmas	92	72	1.849	553.524	2.544.079	3.097.603	56.704	280.883	337.587	102,44	110,40	108,98
Pontevedra	96	64	1.816	460.189	1.663.674	2.128.863	49.899	184.986	234.885	108,43	111,19	110,59
Salamanca	37	22	1.147	379.627	1.306.061	1.685.688	45.806	159.967	205.774	120,66	122,48	122,07
S/C. de Tenerife	88	54	1.389	574.504	2.616.531	3.191.035	54.729	271.484	326.214	95,26	103,75	102,22
Santander	45	31	1.586	451.488	1.493.252	1.944.740	57.618	190.259	247.878	127,61	127,41	127,46
Segovia	22	15	882	119.702	388.909	508.611	10.938	36.506	47.444	91,37	93,86	93,28
Sevilla	357	213	2.354	1.435.239	4.377.614	5.812.853	171.959	559.809	731.768	119,81	127,88	125,88
Soria	13	10	765	62.275	297.848	360.123	6.561	30.262	36.824	105,37	101,60	102,25
Tarragona	233	167	2.359	535.343	1.971.149	2.506.492	54.039	200.441	254.481	100,94	101,68	101,52
Teruel	33	24	1.107	65.862	242.563	308.425	4.295	16.702	20.998	65,22	68,85	68,08
Toledo	146	92	1.896	268.205	823.358	1.091.563	21.760	68.691	90.451	81,13	83,42	82,86
Valencia	443	265	2.669	2.166.984	8.137.193	10.304.177	298.809	1.131.037	1.429.847	137,89	138,99	138,76
Valladolid	47	38	1.839	710.440	2.146.007	2.856.447	89.856	265.552	355.408	126,47	123,74	124,42
Vizcaya	141	112	2.332	1.681.496	5.945.549	7.627.045	220.773	806.946	1.027.720	131,29	135,72	134,74
Zamora	30	17	1.244	170.857	496.881	667.738	16.798	48.522	65.320	98,31	97,65	97,82
Zaragoza	139	87	1.758	1.150.972	3.953.334	5.104.306	155.275	545.750	701.026	134,90	138,04	137,34
TOTAL	6.154	4.096	4.561	36.510.069	139.485.893	175.995.962	4.553.262	18.007.091	22.560.353	124,71	129,09	128,18

(1) El total de películas corresponde al número de títulos distintos exhibidos en toda España.
Fuente: Dirección General de Cinematografía

CUADRO N.º 4
II.2. CINE
II.2.1. Resumen anual
Año 1981

PROVINCIAS	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
			Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GE- NERAL
Alava	32	19	332.898	1.047.992	1.380.890	56.421	177.566	233.987	169,48	169,43	169,44
Albacete	65	36	320.227	822.835	1.143.062	41.471	104.568	146.039	129,50	127,08	127,76
Alicante	391	197	1.504.230	5.143.887	6.648.117	221.955	772.239	994.195	147,55	150,12	149,54
Almería	121	71	383.463	697.210	1.080.673	43.311	82.180	125.491	112,94	117,87	116,12
Avila	32	19	123.677	395.863	519.540	13.641	42.980	56.622	110,30	108,57	108,98
Badajoz	199	108	494.676	1.298.021	1.792.697	47.693	128.553	176.246	96,41	99,03	98,31
Baleares	142	101	710.153	2.183.708	2.893.861	126.194	389.923	516.118	117,70	178,56	178,34
Barcelona	513	363	5.342.746	21.601.615	26.944.361	922.799	3.798.990	4.721.789	172,72	175,86	175,24
Burgos	31	27	457.760	1.303.126	1.760.886	59.893	168.517	228.410	130,84	129,31	129,71
Cáceres	127	75	278.330	748.977	1.027.307	28.807	76.578	105.385	103,49	102,24	102,58
Cádiz	162	96	893.371	2.505.780	3.399.151	108.500	310.188	418.689	121,45	123,78	123,17
Castellón	91	49	422.143	1.348.644	1.770.787	51.882	167.276	219.158	122,90	124,03	123,76
Ceuta	9	6	90.226	231.013	321.239	9.718	24.415	34.133	107,71	105,68	106,25
Ciudad Real	104	68	359.867	747.909	1.107.776	36.337	78.364	114.701	100,97	104,77	103,54
Córdoba	159	80	656.564	1.785.379	2.441.943	73.780	203.588	277.368	112,37	114,03	113,58
Coruña, La	104	61	616.671	2.385.831	3.002.502	81.502	326.646	408.149	132,16	136,91	135,93
Cuenca	40	21	141.005	327.120	468.125	14.654	34.108	48.763	103,93	104,27	104,16
Gerona	122	81	469.418	1.924.027	2.393.445	65.836	269.821	335.658	140,25	140,23	140,24
Granada	82	51	548.318	1.685.760	2.234.078	71.354	226.049	297.404	130,13	134,09	133,12
Guadalajara	30	9	42.894	130.970	173.864	5.167	15.305	20.472	120,47	116,85	117,75
Guipúzcoa	74	58	674.937	2.804.796	3.479.733	101.403	414.885	516.288	150,24	147,91	148,37
Huelva	102	65	390.055	1.105.917	1.495.972	44.003	125.788	169.791	112,81	113,74	113,49
Huesca	64	33	218.678	629.814	848.492	28.048	79.700	107.749	128,26	126,54	126,98
Jaén	168	98	456.753	1.191.593	1.648.346	42.837	116.913	159.751	93,78	98,11	96,91
León	69	35	408.258	1.246.691	1.654.949	55.696	173.834	229.531	136,42	139,43	138,69
Lérida	167	106	351.934	1.276.274	1.628.208	47.431	-173.530	220.961	134,77	135,96	135,70
Logroño	48	33	401.518	1.291.439	1.692.957	60.242	197.886	258.128	150,03	153,22	152,47
Lugo	28	18	120.885	440.207	561.092	15.359	56.394	71.754	127,06	128,10	127,88
Madrid	361	288	6.377.542	24.243.765	30.621.307	1.051.226	4.122.476	5.173.702	164,83	170,04	168,95
Málaga	149	99	1.470.578	4.654.779	6.125.357	190.028	608.445	798.473	129,22	130,71	130,35
Melilla	7	5	55.406	255.980	311.386	6.681	31.599	38.280	120,58	123,44	122,93
Murcia	191	133	1.156.717	3.589.932	4.746.649	161.477	501.540	663.018	139,60	139,70	139,68
Navarra	106	80	551.338	2.018.154	2.569.492	79.027	292.827	371.854	143,33	145,09	144,71

CUADRO N.º 4

II.2. CINE

II.2.1. Resumen anual (Continuación)

Año 1981

PROVINCIAS	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
			Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GE- NERAL
Orense	23	18	114.994	477.655	592.649	15.637	66.148	81.785	135,98	138,48	138,00
Oviedo	116	83	767.250	2.887.297	3.654.547	123.008	470.030	593.038	160,32	162,79	162,27
Palencia	31	22	202.714	619.164	821.878	28.737	87.278	116.015	141,76	140,96	141,15
Palmas, Las	92	66	659.823	2.760.068	3.419.891	81.990	355.525	437.516	124,26	128,81	127,93
Pontevedra	97	61	480.302	1.661.566	2.141.868	61.257	214.506	275.763	127,53	129,09	128,74
Salamanca	37	22	386.620	1.309.918	1.696.538	55.865	191.595	247.461	144,49	146,26	145,86
Santander	45	33	441.422	1.656.464	2.097.886	64.623	247.078	311.701	146,39	149,16	148,57
Segovia	23	15	153.059	366.281	519.340	15.896	38.393	54.289	103,85	104,81	104,53
Sevilla	377	228	1.349.584	4.056.376	5.405.960	188.293	616.245	804.538	139,51	151,92	148,82
Soria	13	9	80.532	245.277	325.809	8.758	26.540	35.298	108,76	108,20	108,34
Tarragona	238	146	450.259	1.767.523	2.217.782	53.581	215.170	268.751	119,00	121,73	121,18
Tenerife	89	57	629.306	2.602.578	3.231.884	68.325	293.561	361.887	108,57	112,79	111,97
Teruel	33	23	75.108	217.571	292.679	6.294	18.749	25.044	83,81	86,17	85,56
Toledo	149	94	312.613	862.157	1.174.770	31.178	88.647	119.826	99,73	102,82	102,00
Valencia	449	261	2.127.778	7.748.206	9.875.984	338.487	1.267.814	1.606.301	159,08	163,62	162,64
Valladolid	47	38	665.563	2.139.346	2.804.909	98.706	317.494	416.200	148,30	148,40	148,38
Vizcaya	141	108	1.590.098	6.071.475	7.661.573	238.757	951.537	1.190.294	150,15	156,72	155,35
Zamora	30	14	178.750	490.087	668.837	20.423	55.806	76.229	114,25	113,87	113,97
Zaragoza	139	83	1.302.674	3.863.962	5.166.636	207.948	624.866	832.815	159,63	161,71	161,19
TOTAL	6.259	3.970	38.791.685	134.867.979	173.659.664	5.672.162	20.440.672	26.112.834	146,22	151,56	150,36

Fuente: Dirección General de Cinematografía

CUADRO N.º 4

II. CINE

II.2.1. Resumen anual

Año 1982

COMUNIDADES AUTONOMAS DISTRIBUCIÓN POR PROVINCIAS	CINES CENSADOS	CINES QUE HAN PROYECTADO	NUM. PELICULAS EXHIB. (TITUL) (1)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GENERAL
Andalucía:												
Almería	136	77	1.931	307.234	588.209	895.443	43.113	81.009	124.122	140,32	137,72	138,61
Cádiz	168	93	2.185	845.999	2.179.305	3.025.304	121.050	308.121	429.172	143,08	141,38	141,86
Córdoba	160	77	1.891	605.810	1.549.984	2.155.794	80.186	207.757	287.944	132,36	134,03	133,56
Granada	86	52	1.635	548.239	1.411.246	1.959.485	86.931	221.264	308.195	158,56	156,78	157,28
Huelva	108	83	1.870	331.065	937.867	1.268.932	44.751	126.841	171.592	135,17	135,24	135,22
Jaén	171	99	2.029	358.991	923.797	1.282.788	39.262	103.611	142.873	109,36	112,15	111,37
Málaga	154	91	2.276	1.210.658	3.739.068	4.949.726	191.635	591.223	782.859	158,29	158,12	158,16
Sevilla	394	236	2.494	1.332.351	3.596.536	4.298.887	227.066	635.330	862.396	170,42	176,65	174,96
TOTALES	1.377	808		5.540.347	14.926.012	20.466.359	833.994	2.275.156	3.109.153	150,33	152,42	151,91
Aragón:												
Huesca	64	30	1.189	206.476	579.958	786.434	30.952	87.992	118.945	149,90	151,72	151,24
Zaragoza	140	77	1.828	1.023.059	3.425.996	4.449.055	189.930	637.238	827.169	185,64	186,00	185,92
Teruel	34	22	999	67.740	205.829	273.569	6.250	20.061	26.311	92,26	97,46	96,17
TOTALES	238	129		1.297.275	4.211.783	5.509.058	227.132	745.291	972.425	175,08	176,95	176,51
Asturias:												
Principado de:												
Asturias	117	76	1.980	772.530	2.765.359	3.537.889	137.694	489.384	627.079	178,23	176,96	177,24
Baleares:	143	94	1.971	620.325	1.895.450	2.515.775	122.694	377.264	499.959	197,79	199,03	198,72
Canarias:												
Palmas, Las.	92	66	1.911	568.970	2.367.308	2.936.278	84.663	366.372	451.035	148,80	154,76	153,60
Sta. Cruz Tenerife.	95	60	1.492	561.144	2.331.905	2.893.049	76.868	334.896	411.765	136,98	143,61	142,32
TOTALES	187	126		1.130.114	4.699.213	5.829.327	161.531	701.268	862.800	142,93	149,23	148,01
Cantabria:	48	35	1.565	393.266	1.326.965	1.720.231	71.902	244.372	316.275	182,83	184,15	183,85
Castilla-La Mancha:												
Albacete	65	33	1.566	286.109	678.683	964.792	43.464	100.090	143.554	151,91	147,47	148,79
Ciudad Real ...	109	66	1.831	358.293	674.737	1.033.030	40.892	78.079	118.971	114,13	115,71	115,16

CUADRO N.º 4

II. CINE

II.2.1. Resumen anual (Continuación)

Año 1982

COMUNIDADES AUTÓNOMAS DISTRIBUCIÓN POR PROVINCIAS	CINES CENSA-DOS	CINES QUE HAN PROYEC-TADO	NUM. PELICULAS EXHIB. (TITUL.) (1)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				Peliculas españolas	Peliculas extranjeras	TOTAL	Peliculas españolas	Peliculas extranjeras	TOTAL	Peliculas españolas	Peliculas extranjeras	EN GE- NERAL
Cuenca.....	40	21	1.153	110.431	260.927	371.358	13.230	31.271	44.501	119,80	119,84	119,83
Guadalajara ...	31	9	504	36.349	81.457	117.806	4.881	11.600	16.481	134,28	142,41	139,90
Toledo.....	158	95	2.039	314.885	778.696	1.093.581	34.760	89.498	124.259	110,39	114,93	113,62
TOTALES	403	224		1.106.067	2.474.500	3.580.567	137.227	310.538	447.766	124,06	125,49	125,05
Castilla-León:												
Avila.....	33	20	1.136	125.855	354.019	479.874	15.612	42.808	58.420	124,05	120,92	121,74
Burgos.....	33	24	1.517	386.768	1.246.931	1.633.699	55.494	176.790	232.284	143,48	141,78	142,18
León.....	69	35	1.447	320.711	1.151.739	1.472.450	47.740	176.655	224.395	148,85	153,38	152,39
Palencia.....	31	21	1.132	164.707	461.815	626.522	27.486	76.902	104.388	166,87	166,52	166,61
Salamanca.....	37	21	1.307	364.504	1.132.903	1.497.407	61.861	187.550	249.411	169,71	165,54	166,56
Segovia.....	25	15	774	133.677	338.458	472.135	17.472	43.502	60.975	130,70	128,53	129,14
Soria.....	13	10	782	95.803	253.560	349.363	12.239	32.105	44.345	127,76	126,61	126,93
Valladolid.....	50	36	1.852	624.302	1.722.675	2.346.977	109.050	286.723	395.773	174,67	166,44	168,63
Zamora.....	30	13	1.190	175.577	445.587	621.164	23.191	58.813	82.005	132,08	131,99	132,01
TOTALES	321	195		2.391.904	7.107.687	9.499.591	370.145	1.081.848	1.451.996	154,74	152,20	152,84
Cataluña:												
Barcelona.....	520	354	3.089	4.686.789	19.749.376	24.436.165	923.047	3.996.004	4.919.051	196,94	202,23	201,30
Gerona.....	124	81	2.275	429.351	1.706.047	2.135.398	69.214	280.363	349.577	161,20	164,33	163,70
Lérida.....	168	105	2.080	357.948	1.133.780	1.491.728	56.961	183.233	240.195	159,13	161,61	161,01
Tarragona.....	240	144	2.424	493.838	1.535.364	2.029.202	67.341	209.640	276.982	136,36	136,54	136,49
TOTALES	1.052	684		5.967.926	24.124.567	30.092.493	1.116.563	4.669.240	5.785.805	187,09	193,54	192,26
Ceuta.....	9	6	400	60.403	162.071	222.474	7.969	21.385	29.354	131,93	131,94	131,94
Extremadura:												
Badajoz.....	202	99	2.154	501.264	1.114.661	1.615.925	57.043	128.942	185.986	113,79	115,67	115,09
Cáceres.....	131	73	1.865	236.182	640.601	876.783	27.950	77.077	105.027	118,34	120,32	119,78
TOTALES	333	172		737.446	1.755.762	2.492.708	84.993	206.019	291.013	115,25	117,37	116,74

CUADRO N.º 4

II. CINE

II.2.1. Resumen anual (Continuación)

Año 1982

COMUNIDADES AUTONOMAS DISTRIBUCION POR PROVINCIAS	CINES CENSADOS	CINES QUE HAN PROYECTADO	NUM. PELICULAS EXHIB. (TITUL) (1)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GENERAL
Galicia:												
Coruña, La.....	104	58	1.834	549.675	2.009.865	2.559.540	82.939	312.280	395.219	150,88	155,37	154,41
Lugo.....	28	18	1.253	108.482	386.686	495.168	15.429	54.576	70.006	142,23	141,14	141,37
Orense.....	24	19	1.115	114.179	411.010	525.189	17.435	64.437	81.873	152,70	156,77	155,89
Pontevedra.....	100	61	1.835	423.214	1.497.560	1.920.774	61.669	221.290	282.959	145,71	147,76	147,31
TOTALES.....	256	156		1.195.550	4.305.121	5.500.671	177.472	652.583	830.057	148,44	151,58	150,90
Madrid.....	373	289	2.959	6.568.212	21.527.244	28.095.456	1.327.227	4.310.880	5.638.107	202,06	200,25	200,67
Melilla.....	7	4	380	53.276	280.277	333.553	7.608	40.349	47.958	142,80	143,96	143,77
Murcia.....	199	131	2.504	1.210.251	3.399.682	4.609.933	191.695	530.896	722.592	158,39	156,16	156,74
Navarra.....	116	86	2.076	500.256	2.097.303	2.597.559	82.709	350.477	433.187	165,33	167,10	166,76
País Vasco:												
Alava.....	35	22	902	263.908	944.484	1.208.392	51.164	181.654	232.819	193,87	192,33	192,66
Guipúzcoa.....	74	55	1.723	621.213	2.490.488	3.111.701	105.819	426.575	532.394	170,34	171,28	171,09
Vizcaya.....	141	102	2.256	1.458.825	5.265.191	6.724.016	256.545	963.362	1.219.907	175,85	182,96	181,42
TOTALES.....	250	179		2.343.946	8.700.163	11.044.109	413.528	1.571.591	1.985.120	176,42	180,63	179,74
Rioja, La.....	48	32	1.395	375.103	1.132.493	1.507.596	64.955	195.868	260.823	173,16	172,95	173,00
Valenciana (Comunidad):												
Alicante.....	394	200	2.717	1.424.626	4.442.887	5.867.513	242.802	756.030	998.833	170,43	170,16	170,23
Castellón.....	93	48	1.620	403.036	1.210.105	1.613.141	54.216	164.984	219.201	134,52	136,33	135,88
Valencia.....	456	265	2.757	2.096.783	7.223.123	9.139.906	387.687	1.341.191	1.728.879	184,89	185,68	185,50
TOTALES.....	943	513		3.924.445	12.876.115	16.800.560	684.705	2.262.205	2.946.913	174,47	175,69	175,40
TOTAL NACIONAL.....	6.420	3.939		36.188.642	119.767.267	155.955.909	6.221.767	21.036.639	27.258.406	171,92	175,64	174,78

(1) El total de películas corresponde al número de títulos distintos exhibidos en toda España.
Fuente: Dirección General de Cinematografía.

CUADRO N.º 5

II.2. CINE

II.2.2. Resumen anual

Año 1980

MESES	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	PEL. EXHIBID. TITUL (1)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GENERAL
Enero	6.154	3.335	2.877	3.347.317	13.194.866	16.542.183	412.675	1.645.334	2.058.009	123,28	124,69	124,40
Febrero	6.154	3.301	2.902	2.986.592	10.201.881	13.188.473	367.825	1.257.021	1.624.847	123,15	123,21	123,20
Marzo.....	6.154	3.306	3.040	3.682.963	13.255.346	16.938.309	456.263	1.671.436	2.127.700	123,88	126,09	125,61
Abril.....	6.154	3.253	2.903	2.657.505	12.052.690	14.710.195	317.989	1.552.682	1.870.671	119,65	128,82	127,16
Mayo.....	6.154	3.194	2.955	2.743.268	10.270.384	13.013.652	334.547	1.297.913	1.632.460	121,95	126,37	125,44
Junio.....	6.154	3.342	3.056	2.573.582	10.682.791	13.256.373	306.390	1.367.615	1.674.005	119,05	128,02	126,27
Julio.....	6.154	3.230	2.977	2.473.653	11.156.214	13.629.867	267.198	1.375.968	1.643.166	108,01	123,33	120,55
Agosto.....	6.154	3.226	3.026	3.623.394	14.049.927	17.049.927	17.673.321	430.646	1.709.286	2.139.933	118,85	121,65
Septiembre.....	6.154	3.306	2.947	2.968.528	11.895.424	14.863.952	365.350	1.532.033	1.897.383	123,07	128,79	127,64
Octubre.....	6.154	3.079	2.940	3.058.059	10.332.332	13.390.391	411.238	1.400.275	1.811.513	134,47	135,52	135,28
Noviembre.....	6.154	2.951	3.021	3.779.523	11.486.454	15.265.977	526.692	1.603.363	2.130.056	139,35	139,58	139,52
Diciembre.....	6.154	2.665	2.855	2.615.685	10.907.584	13.523.269	356.445	1.594.160	1.950.605	136,27	146,15	144,24
RESUMEN GENERAL	6.154	4.096	4.561	36.510.069	139.485.893	175.995.962	4.553.262	18.007.091	22.560.354	124,71	129,09	128,18

(1) El total de películas exhibidas corresponde al número de títulos distintos proyectados en toda España.
Fuente: Dirección General de Cinematografía.

CUADRO N.º 5
II.2. CINE
II.2.2. Resumen anual
Año 1981

MESES	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	PEL. EXHIBID. TITUL (1)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GENERAL
Enero	6.259	3.198	3.002	3.308.606	13.799.478	17.108.084	459.040	2.029.943	2.488.984	138,74	147,10	145,48
Febrero	6.259	3.167	2.991	2.779.204	10.036.710	12.815.914	392.053	1.473.375	1.865.428	141,06	146,79	145,55
Marzo	6.259	3.160	3.116	3.660.424	12.230.584	15.891.008	533.616	1.801.548	2.335.164	145,77	147,29	146,94
Abril	6.259	3.122	3.012	3.743.875	11.397.450	15.141.325	565.716	1.696.448	2.262.165	151,10	148,84	149,40
Mayo	6.259	3.086	3.082	3.270.122	11.206.581	14.476.703	466.682	1.669.873	2.136.555	142,71	149,00	147,58
Junio	6.259	3.263	3.088	2.189.503	8.531.843	10.721.346	289.431	1.263.383	1.552.815	132,19	148,07	144,83
Julio	6.259	3.174	3.070	2.456.703	10.420.842	12.877.545	314.003	1.507.565	1.821.569	127,81	144,66	141,45
Agosto	6.259	3.146	3.107	3.950.212	13.184.334	17.134.546	553.105	1.905.989	2.459.095	140,01	144,56	143,51
Septiembre ...	6.259	3.239	3.081	3.567.302	11.439.313	15.006.615	547.818	1.766.370	2.314.188	153,56	154,41	154,21
Octubre	6.259	2.943	2.993	3.775.530	12.280.910	16.056.440	594.712	1.994.473	2.589.185	157,51	162,40	161,25
Noviembre ...	6.259	2.911	3.078	3.432.329	10.723.273	14.155.602	535.279	1.731.125	2.266.404	155,95	161,43	160,10
Diciembre	6.259	2.622	2.892	2.657.875	9.616.661	12.274.536	420.702	1.600.574	2.021.276	158,28	166,43	164,67
RESUMEN GENERAL	6.259	3.970	4.694	38.791.685	134.867.979	173.659.664	5.672.162	20.440.672	26.112.834	146,22	151,56	150,36

(1) El total de películas exhibidas corresponde al número de títulos distintos proyectados en toda España.
Fuente: Dirección General de Cinematografía.

CUADRO N.º 5

II.2. CINE

II.2.2. Resumen anual

Año 1982

MESES	CINES CENSA- DOS	CINES QUE HAN PROYEC- TADO	PELICULAS EXHIBID. TITUL (1)	ESPECTADORES			RECAUDACION (Miles de pesetas)			GASTO MEDIO POR ESPECTADOR (Pesetas)		
				Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	TOTAL	Películas españolas	Películas extranjeras	EN GENERAL
Enero	6.420	3.159	3.112	4.115.794	14.637.273	18.753.067	658.529	2.470.778	3.129.307	160,00	168,80	166,86
Febrero.....	6.420	3.116	3.028	2.577.103	8.791.989	11.369.092	406.921	1.462.506	1.869.428	157,89	166,34	164,43
Marzo.....	6.420	3.106	3.107	3.137.043	8.761.707	11.898.750	522.065	1.452.933	1.974.999	166,41	165,82	165,98
Abril	6.420	3.081	3.058	3.263.596	10.167.254	13.430.850	558.305	1.769.993	2.328.298	171,07	174,08	173,35
Mayo	6.420	3.058	3.108	2.650.769	9.802.402	12.453.171	434.678	1.723.976	2.158.655	163,98	175,87	173,34
Junio.....	6.420	3.169	3.131	1.753.798	7.002.023	8.755.821	265.783	1.208.372	1.474.155	151,54	172,57	168,36
Julio	6.420	3.114	3.084	1.909.189	9.157.357	11.066.546	270.530	1.557.887	1.828.417	141,69	170,12	165,22
Agosto.....	6.420	3.109	3.136	2.937.158	11.904.222	14.841.380	451.663	2.009.589	2.461.253	153,77	168,81	165,83
Septiembre.....	6.420	3.256	3.096	3.075.118	10.126.224	13.201.342	542.118	1.804.546	2.346.664	176,29	178,20	177,75
Octubre	6.420	2.951	3.087	3.931.162	11.398.182	15.329.344	757.118	2.123.376	2.880.494	192,59	186,29	187,90
Noviembre	6.420	2.886	3.045	3.688.608	8.780.798	12.469.406	735.291	1.628.117	2.363.408	199,34	185,41	189,53
Diciembre	6.420	2.705	2.977	3.149.304	9.237.836	12.387.140	618.762	1.824.561	2.443.323	196,47	197,50	197,24
RESUMEN GENERAL	6.420	3.939	4.718	36.188.642	119.767.267	155.955.909	6.221.767	21.036.639	27.258.406	171,92	175,64	174,78

(1) El total de películas exhibidas corresponde al número de títulos distintos proyectados en toda España.
Fuente: Dirección General de Cinematografía.

CUADRO N.º 6

II.2. CINE

II.2.3. Relación de las cincuenta películas españolas de mayor recaudación en el año 1982.

Orden	Título	Año 1982		Recaudación hasta 31-12-82
		Recaudación	Espectadores	
1	Colmena, La.....	236.401.715	983.041	236.401.715
2	Cristóbal Colón, de oficio descubridor....	221.850.641	1.023.423	221.850.641
3	To er mundo e güeno.....	212.688.733	994.276	212.688.733
4	Todos al suelo.....	186.202.386	1.022.406	186.202.386
5	Hijo del cura, El.....	167.145.578	761.207	167.145.578
6	Demonios en el jardín.....	115.683.537	494.339	115.683.537
7	Brujas mágicas.....	115.248.356	664.801	131.523.256
8	Aventuras de Enrique y Ana, Las.....	110.493.016	618.822	156.947.566
9	Caray con el divorcio.....	106.875.277	577.219	106.875.277
10	Martes y trece, ni te cases ni te embarques.....	103.471.210	526.481	103.471.210
11	Segunda guerra de los niños, La.....	97.730.847	584.668	129.998.141
12	Le llamaban J. R.....	97.642.753	430.358	97.642.753
13	Plaza del diamante, La.....	95.353.750	458.061	95.353.750
14	Primer divorcio, El.....	90.161.822	488.639	90.161.822
15	Buscando a Perico.....	77.089.905	417.214	77.089.905
16	Diablos del mar, Los.....	72.915.414	372.737	72.915.414
17	Batalla del porro, La.....	71.858.751	405.218	97.058.314
18	Gran mogollón, El.....	64.983.796	281.199	64.983.796
19	Fuga de Segovia, La.....	60.200.652	352.772	101.518.329
20	Crimen de Cuenca, El.....	59.279.989	440.836	426.964.786
21	A contratiempo.....	58.467.130	278.040	58.467.130
22	Valentina (Crónica del alba I).....	56.853.578	232.794	56.853.578
23	Próxima estación, La.....	55.737.377	277.589	55.737.377
24	Con las bragas en la mano.....	55.085.356	304.121	68.127.683
25	Colegas.....	46.330.476	206.293	46.330.476
26	Que vienen los socialistas.....	45.182.894	224.172	45.182.894
27	Hablamos esta noche.....	44.716.981	179.263	44.716.981
28	Estoy en crisis.....	43.123.023	181.682	43.123.023
29	Loca por el circo.....	42.862.091	197.978	42.862.091
30	Bésame, tonta.....	42.804.658	223.392	42.804.658
31	Volver a empezar (Begin the beguine)....	41.970.991	204.631	41.970.991
32	Mil gritos tiene la noche.....	39.675.041	192.950	39.675.041
33	Puente aéreo.....	38.280.522	222.252	38.983.872
34	Función de noche.....	35.608.671	186.255	108.517.507
35	Liantes, Los.....	35.415.402	265.454	147.707.418
36	Pasota con corbata, Un.....	35.124.198	198.925	35.124.198
37	Tía de Carlos, La.....	33.950.600	198.075	33.950.600
38	Qué gozada de divorcio.....	33.146.787	234.776	176.672.891
39	Todo es posible en Granada (nueva versión).....	32.697.080	184.834	32.697.080
40	Nacional III.....	30.751.755	115.675	30.751.755
41	Chulos, Los.....	28.813.393	197.191	160.358.024
42	De camisa vieja a chaqueta nueva.....	27.948.827	115.814	27.948.827
43	Jugando con la muerte.....	27.812.242	133.063	27.812.242
44	Casta y pura.....	27.333.663	146.526	27.333.663
45	Tac tac.....	26.851.274	151.125	26.851.274
46	Apocalipsis sexual.....	26.702.062	143.499	26.702.062
47	Sueca bisexual necesita semental.....	26.035.773	109.367	26.035.773
48	Seis calientes suecas en Ibiza.....	25.538.346	134.483	25.538.346
49	Laberinto de pasiones.....	25.056.985	96.984	25.056.985
50	Dulces horas.....	24.594.209	125.759	24.594.209

Fuente: Dirección General de Cinematografía.

CUADRO N.º 7

II.2. CINE

II.2.4. Relación de las cincuenta películas extranjeras de mayor recaudación en el año 1982.

Orden	Título	Año 1982		Recaudación hasta 31-12-82
		Recaudación	Espectadores	
1	En el estanque dorado	332.642.530	1.560.610	332.642.530
2	En busca del arca perdida	291.409.013	1.424.836	562.511.435
3	Loca historia del mundo, La.....	260.984.429	1.319.489	303.028.084
4	E. T. el extraterrestre.....	246.912.766	986.328	246.912.766
5	Connan el bárbaro	246.036.427	1.226.821	246.036.427
6	Reds (rojos)	211.412.790	1.002.756	211.412.790
7	Carros de fuego	209.997.933	975.169	209.997.933
8	Rocky III.....	204.261.933	940.154	204.261.933
9	Calígula.....	200.160.927	1.002.724	200.300.027
10	Porky's	197.735.673	850.496	197.735.673
11	Poltergeist (fenómenos extraños)	191.277.232	794.841	191.277.232
12	Mad max II (el guerrero de la carretera)	189.197.365	903.388	189.197.365
13	Desaparecido.....	187.999.219	779.974	187.999.219
14	En busca del fuego	183.547.151	882.036	183.547.151
15	Evasión o victoria.....	172.392.776	908.069	262.799.331
16	Mujer del teniente francés, La.....	156.538.761	792.244	169.345.536
17	Locos del bisturí, Los.....	153.968.233	698.610	153.960.233
18	Locos de cannonball, Los.....	147.230.318	752.676	175.363.431
19	Acorralado, El	145.252.970	620.025	145.252.970
20	Estos zorros locos, locos, locos	138.512.778	687.942	138.512.778
21	Ojo de la aguja, El	130.138.321	674.981	130.138.321
22	Yo Cristina F.....	130.017.654	697.767	130.017.654
23	Furiosamente enamorado	126.442.411	629.717	126.442.411
24	Yo soy la justicia	122.092.058	556.732	122.092.058
25	Quien tiene un amigo tiene un tesoro.....	116.789.407	640.620	168.710.292
26	Arthur el soltero de oro	115.126.590	600.475	155.481.500
27	Golfus de Roma	107.985.013	479.161	107.985.013
28	Paradise	107.891.423	547.828	107.891.423
29	Cosa, La (el enigma de otro mundo).....	104.129.770	446.714	104.129.770
30	Siete novias para siete hermanos	102.880.099	505.525	195.380.820
31	Bella durmiente, La	97.167.892	456.985	128.269.631
32	Mi amigo el extraterrestre	96.059.222	460.211	96.059.222
33	Banana Joe	95.466.281	537.548	95.466.281
34	Profesional, El	94.102.014	490.889	94.102.014
35	Piel, La	92.242.433	467.393	108.522.848
36	Comedia sexual de una noche de verano, La.....	89.763.495	363.189	89.763.495
37	Muerte bajo el sol	89.257.250	393.805	89.257.250
38	Submarino, El	87.332.280	448.603	87.332.280
39	Jaimito contra todos.....	85.500.835	513.931	85.500.835
40	Megaforce	85.218.117	406.047	85.218.117
41	Vida de Brian, La	85.056.876	390.578	322.244.332
42	Ragtime	82.973.233	382.372	82.973.233
43	Golpe por Golpe.....	82.425.743	459.647	82.425.743
44	Brigada de Sharkey, La.....	80.287.278	392.279	80.287.278
45	Jaimito no perdona	79.270.631	444.206	79.270.631
46	Tod y Toby.....	79.187.563	410.128	127.972.388
47	Ator, El poderoso	73.909.914	334.790	73.909.914
48	Aquella casa al lado del cementerio.....	73.378.245	384.135	73.378.245
49	Héroes del tiempo, Los.....	72.867.333	367.162	88.005.773
50	Excalibur.....	72.572.260	417.761	229.497.520

Fuente: Dirección General de Cinematografía.

CUADRO N.º 8

II.2. CINE

II.2.5. Relación de las cincuenta películas españolas de mayor recaudación desde su estreno hasta 31-12-82.

Orden	Título	Recaudación hasta 31-12-82	Año 1982	
			Recaudación	Espectadores
1	Crimen de Cuenca, El	426.964.786	59.279.989	440.836
2	Guerra de papá, La	356.531.484	6.976.625	44.820
3	Escopeta nacional, La	265.015.875	6.090.734	42.563
4	Furtivos	260.859.163	1.467.947	7.869
5	Perro, El	239.627.261	1.920.427	13.280
6	Muerte tenía un precio, La	239.022.473	12.330.909	71.499
7	Colmena, La	236.401.715	236.401.715	983.041
8	Asignatura pendiente	227.599.805	270.977	2.340
9	Cristóbal Colón, de oficio descubridor	221.850.641	221.850.641	1.023.423
10	To er mundo e güeno	212.688.733	212.688.733	994.276
11	Adolescentes, Las	209.554.930	554.571	3.244
12	Lozana andaluza, La	196.988.371	635.217	5.496
13	Patrimonio nacional	194.701.242	9.433.871	67.406
14	Todos al suelo	186.202.386	186.202.386	1.022.406
15	Y al tercer año, resucitó	184.883.055	1.794.479	17.421
16	Trastienda, La	184.537.615	438.925	3.002
17	Quinta del porro, La	184.454.438	14.038.193	108.767
18	Bingueros, Los	182.887.319	6.632.098	54.733
19	Opera prima	181.998.684	17.186.500	97.444
20	Viaje al centro de la tierra	180.765.230	10.439.653	62.213
21	Guerra de los niños, La	177.221.342	20.281.541	156.336
22	Qué gozada de divorcio	176.672.891	33.146.787	234.776
23	No desearás al vecino del quinto	170.613.700	5.342.361	40.914
24	Hijo del cura, El	167.145.578	167.145.578	761.207
25	Perros callejeros	160.423.199	6.074.098	51.720
26	Chulos, Los	160.358.024	28.813.393	197.191
27	Aventuras de Enrique y Ana, Las	156.947.566	110.493.016	618.822
28	Libro de buen amor, El	150.763.742	134.084	933
29	Mamá cumple cien años	149.422.126	2.863.890	21.629
30	Liantes, Los	147.707.418	35.415.402	265.454
31	Yo hice a Roque III	142.883.499	13.361.553	106.139
32	Deprisa, deprisa	142.485.491	19.131.896	140.963
33	Amor del capitán Brando, El	141.305.850	—	—
34	Arriba Hazaña	139.887.508	1.555.784	9.924
35	Adiós cigüeña, adiós	137.824.378	1.565.885	12.814
36	Liguero mágico, El	137.688.173	13.937.658	105.249
37	Polvos mágicos	137.568.656	6.883.999	54.595
38	Familia, bien gracias, La	132.543.318	3.773.120	32.555
39	Perros callejeros II	131.740.292	8.116.341	68.790
40	Brujas mágicas	131.523.256	115.248.356	664.801
41	Segunda guerra de los niños, La	129.998.141	97.730.847	584.668
42	Un hombre llamado flor de otoño	128.267.377	1.019.718	5.367
43	Energéticos, Los	127.852.772	14.088.527	104.746
44	Nuevos españoles, Los	125.740.996	1.164.961	7.444
45	Ciudad quemada, La	124.879.191	1.941.595	9.248
46	Por un puñado de dólares	122.375.285	1.063.888	8.121
47	Miel, La	121.531.037	2.972.053	24.266
48	Divorcio que viene, El	120.835.562	5.291.707	42.370
49	Tormento	120.702.779	59.200	296
50	Mi hija Hildegart	119.881.270	979.854	5.047

-valor 0.

Fuente: Dirección General de Cinematografía.

CUADRO N.º 9

II.2. CINE

II.2.6. Relación de las cincuenta películas extranjeras de mayor recaudación desde su estreno hasta el 31-12-82

Orden	Título	Recaudación al 31-12-82	Año 1982	
			Recaudación	Espectadores
1	Superman, El film.....	694.922.426	8.748.606	61.532
2	Guerra de las galaxias, La.....	620.475.734	61.056.669	319.774
3	En busca del arca perdida.....	562.511.435	291.409.013	1.424.836
4	Brillantina.....	485.983.066	10.300.114	52.487
5	Superman II.....	481.555.732	5.552.361	47.324
6	Kramer contra Kramer.....	463.965.712	18.460.995	132.355
7	Expreso de medianoche, El.....	457.796.529	42.369.892	226.338
8	Tiburón.....	457.474.181	1.012.199	9.090
9	Naranja mecánica, La.....	403.677.880	12.700	135
10	Aterrizas como puedas.....	395.740.757	61.728.289	327.925
11	Encuentros en la tercera fase.....	395.517.628	16.498.929	113.741
12	Enmanuelle.....	390.099.854	5.039.184	27.018
13	Libro de la selva, El.....	387.911.673	1.471.761	9.504
14	Lo que el viento se llevó.....	386.975.537	31.082.126	193.740
15	Lago azul, El.....	364.540.248	57.179.671	366.809
16	Campeón, El.....	357.748.863	8.316.796	70.196
17	Alguien voló sobre el nido del cuco.....	353.975.451	12.577.897	78.720
18	Rocky.....	351.717.829	6.028.839	35.076
19	Imperio contraataca, El (2.ª parte de la guerra de las galaxias).....	350.924.929	64.166.381	340.802
20	Tiburón 2.....	338.018.264	5.463.680	43.343
21	En el estanque dorado.....	332.642.530	332.642.530	1.560.610
22	Vida de Brian, La.....	322.244.332	85.056.876	390.578
23	Coloso en llamas, El.....	321.570.130	3.650	37
24	Fiebre del sábado noche.....	318.186.730	2.052.289	14.810
25	Apocalypse now.....	307.761.331	5.631.100	38.877
26	Loca historia del mundo, La.....	303.028.084	260.984.429	1.319.489
27	Jesucristo superestár.....	295.772.825		
28	Fuga de Alcatraz.....	283.341.102	11.968.835	88.413
29	Patrullero 777, El.....	270.782.241	11.737.894	95.131
30	Cazador, El.....	269.452.187	26.716.736	128.772
31	Portero de noche, El.....	266.929.827	17.434.166	110.739
32	Aeropuerto 77.....	265.845.772	1.051.686	8.592
33	Cartero siempre llama dos veces, El.....	263.511.253	39.885.635	259.410
34	Evasión o victoria.....	262.799.331	172.392.776	908.069
35	Cielo puede esperar, El.....	253.952.327	16.630.377	81.733
36	Jovencito Frankenstein, El.....	247.406.449	22.500	150
37	E. T. el extraterrestre.....	246.912.766	246.912.766	986.328
38	Connan el bárbaro.....	246.036.427	246.036.427	1.226.821
39	Golpe, El.....	244.929.658	—	—
40	Dos super policías.....	242.718.550	3.206.692	27.204
41	Padrino, El.....	235.623.031	—	—
42	Convoy.....	234.963.271	8.020.691	47.540
43	Ben Hur.....	231.216.064	20.456.790	138.958
44	Cabaret.....	230.177.745		
45	Tiburón 3.....	229.618.748	48.705.001	350.999
46	Excalibur.....	229.497.520	72.572.260	417.761
47	Par-impar.....	227.755.283	9.343.971	72.155
48	Terremoto.....	227.508.510	90.044	835
49	Madame Claude.....	227.269.710	1.824.172	12.418
50	Flash Gordon.....	226.920.958	19.474.599	158.987

- valor 0.

Fuente: Dirección General de Cinematografía.

CUADRO N.º 10

II.2. CINE

II.2.7. Relación de las cincuenta películas españolas de mayor número de espectadores en el año 1982.

Orden	Título	Año 1982		Espectadores hasta 31-12-82
		Espectadores	Recaudación	
1	Cristóbal Colón, de oficio descubridor.	1.023.423	221.850.641	1.023.423
2	Todos al suelo.	1.022.405	186.202.386	1.022.406
3	To er mundo e güeno	994.276	212.688.733	994.276
4	Colmena, La.	983.041	236.401.715	983.041
5	Hijo del cura, El.	761.207	167.145.578	761.207
6	Brujas mágicas.	664.801	115.243.356	746.450
7	Aventuras de Enrique y Ana, Las.	618.822	110.493.016	848.824
8	Segunda guerra de los niños, La	584.668	97.730.847	756.914
9	Caray con el divorcio.	577.219	106.875.277	577.219
10	Martes y trece, ni te cases ni te embarques.	526.481	103.471.210	526.481
11	Demonios en el jardín.	494.339	115.683.537	494.339
12	Primer divorcio, El	488.639	90.161.822	488.639
13	Plaza del diamante, La	458.061	95.353.750	453.061
14	Crimen de Cuenca, El	440.836	59.279.989	2.412.507
15	Le llamaban J. R.	430.358	97.642.753	430.358
16	Buscando a Perico.	417.214	77.089.905	417.214
17	Batalla del porro, La.	405.218	71.858.751	520.971
18	Diablos del mar, Los	372.737	72.915.414	372.737
19	Fuga de Segovia, La	352.772	60.200.652	561.186
20	Con las bragas en la mano	304.121	55.085.356	371.694
21	Gran mogollón, El.	281.199	64.983.796	281.199
22	A contratiempo.	278.040	58.467.130	278.040
23	Próxima estación, La	277.589	55.737.377	277.589
24	Liantes, Los	265.454	35.415.402	877.475
25	Qué gozada de divorcio	234.776	33.146.767	1.040.350
26	Valentina (Crónica del alba I)	232.794	56.853.578	232.794
27	Que vienen los socialistas	224.172	45.182.894	224.172
28	Bésame, tonta.	223.392	42.804.658	223.392
29	Puente aéreo.	222.252	38.280.522	225.378
30	Colegas.	206.293	46.330.475	206.293
31	Volver a empezar (Beguin the beguine)	204.631	41.970.991	204.631
32	Pasota con corbata, Un	198.925	35.124.198	198.925
33	Tía de Carlos, La.	198.075	33.950.600	198.075
34	Loca por el circo.	197.978	42.862.091	197.978
35	Chulos, Los	197.191	28.813.393	1.040.208
36	Mil gritos tiene la noche.	192.950	39.575.041	192.950
37	Función de noche.	186.255	35.608.671	543.308
38	Todo es posible en Granada (nueva versión)	184.834	32.697.080	184.834
39	Estoy en crisis.	181.682	43.123.023	181.682
40	Hablamos esta noche	179.263	44.716.981	179.263
41	Dónde estará mi niño	177.637	20.146.764	545.434
42	Profesor eroticus	159.226	22.519.599	365.552
43	Soplagaitas, El.	156.880	20.725.461	396.619
44	Guerra de los niños, La.	156.336	20.281.541	1.191.510
45	Tac tac	151.125	26.851.274	151.125
46	Queremos un hijo tuyo.	148.167	20.089.313	525.233
47	Casta y pura	146.526	27.333.663	146.526
48	Es peligroso casarse a los 60.	144.170	17.037.140	515.074
49	Apocalipsis sexual	143.499	26.702.062	143.499
50	Deprisa, deprisa	140.963	19.131.896	890.769

Fuente: Dirección General de Cinematografía.

CUADRO N.º 11

II.2. CINE

II.2.8. Relación de las cincuenta películas extranjeras de mayor número de espectadores en el año 1982.

Orden	Título	Año 1982		Espectadores hasta 31-12-82
		Espectadores	Recaudación	
1	En el estanque dorado	1.560.610	332.642.530	1.560.610
2	En busca del arca perdida	1.424.936	291.409.013	2.764.152
3	Loca historia del mundo, La	1.319.489	260.984.429	1.520.846
4	Connan el bárbaro	1.226.821	246.036.427	1.226.821
5	Reds (rojos)	1.002.756	211.412.790	1.002.756
6	Calígula	1.002.724	200.160.927	1.003.683
7	E. T. el extraterrestre	986.328	246.912.765	986.328
8	Carros de fuego	975.169	209.997.933	975.169
9	Rocky III	940.154	204.261.933	940.154
10	Evasión o victoria	908.069	172.392.776	1.343.588
11	Mad max II (el guerrero de la carretera)	903.388	189.197.365	903.388
12	En busca del fuego	882.036	183.547.151	882.036
13	Porky's	850.496	197.735.673	850.495
14	Poltergeist (fenómenos extraños)	794.841	191.277.232	794.841
15	Mujer del teniente francés, La	792.244	158.538.761	853.397
16	Desaparecido	779.974	187.999.219	779.974
17	Locos de Cannonball, Los	752.676	147.230.318	884.020
18	Locos del bisturí, Los	698.610	153.968.233	698.610
19	Yo, Cristina F.	697.767	130.017.654	697.767
20	Estos zorros locos, locos, locos	687.942	138.512.778	587.942
21	Ojo de la aguja, El	674.981	130.138.321	574.981
22	Quien tiene un amigo tiene un tesoro	640.620	116.789.407	895.744
23	Furiosamente enamorado	629.717	126.442.411	629.717
24	Acorralado, El	620.025	145.252.970	620.025
25	Arthur el soltero de oro	600.475	115.126.590	798.213
26	Yo soy la justicia	556.732	122.092.058	556.732
27	Paradise	547.826	107.891.423	547.828
28	Banana Joe	537.548	95.466.281	537.548
29	Jaimito contra todos	513.931	85.500.835	513.931
30	Siete novias para siete hermanos	505.525	102.880.099	1.235.051
31	Profesional, El	490.889	94.102.014	490.889
32	Golfus de Roma	479.161	107.985.013	479.151
33	Piel, La	467.393	92.242.433	541.049
34	Mi amigo el extraterrestre	460.211	96.059.222	460.217
35	Golpe por golpe	459.647	82.425.743	459.647
36	Bella durmiente, La	456.985	97.167.892	1.099.471
37	Submarino, El	448.603	87.332.280	448.603
38	Cosa, La (el enigma de otro mundo)	446.714	104.129.770	446.714
39	Jaimito no perdona	444.206	79.270.631	444.206
40	Amor sin fin	424.732	69.900.078	806.873
41	Dos granujas en el oeste	420.615	68.178.864	464.790
42	Excalibur	417.761	72.572.260	1.193.293
43	Tod y Toby	410.128	79.187.563	644.845
44	Megaforce	406.047	85.218.117	406.047
45	Muerte bajo el sol	393.805	89.257.250	393.805
46	Brigada de Sharky, La	392.279	80.287.278	392.279
47	Vida de Brian, La	390.578	85.056.876	1.630.008
48	Aquella casa al lado del cementerio	384.135	73.378.245	384.135
49	Ragtime	382.372	82.973.233	382.372
50	Profesor a mi medida	371.086	70.318.312	371.086

Fuente: Dirección General de Cinematografía.

CUADRO N.º 12

II.2. CINE

II.2.9. Relación de las cincuenta películas españolas de mayor número de espectadores desde su estreno hasta el 31-12-82.

Orden	Título	Espectadores hasta el 31-12-82	Año 1982	
			Recaudación	Espectadores
1	Muerte tenía un precio, La.....	5.329.946	12.330.909	71.499
2	No desearás al vecino del quinto.....	4.324.059	5.342.361	40.914
3	Ciudad no es para mí, La.....	4.296.281	—	—
4	Pero... en qué país vivimos.....	4.039.452	306.902	3.220
5	Mi canción es para ti.....	4.026.373	1.083.806	11.603
6	Beso en el puerto, Un.....	3.994.259	394.950	2.925
7	Furtivos.....	3.575.540	1.467.947	7.869
8	Guerra de papá, La.....	3.493.187	6.976.625	44.820
9	Juicio de faldas.....	3.481.756	2.043.625	18.326
10	Adiós cigüeña, adiós.....	3.442.957	1.565.885	12.814
11	Por un puñado de dólares.....	3.222.676	1.063.888	8.121
12	Nuevo en esta plaza.....	3.067.863	—	—
13	Padre Manolo, El.....	3.029.042	15.300	153
14	Adolescentes, Las.....	2.916.520	554.571	3.244
15	Cuando tú no estás.....	2.863.471	—	—
16	Relaciones casi públicas.....	2.852.257	613.327	6.591
17	Celestina, La.....	2.843.987	101.827	927
18	Las que tienen que servir.....	2.801.393	3.525	47
19	Residencia, La.....	2.777.874	—	—
20	Estambul 65.....	2.710.748	107.325	1.062
21	Vegas 500 millones, Las.....	2.701.988	599.976	5.553
22	Encrucijada para una monja.....	2.669.746	937.318	8.168
23	Experiencia prematrimonial.....	2.653.791	91.265	979
24	No somos de piedra.....	2.636.359	170.525	1.643
25	Trastienda, La.....	2.635.613	438.925	3.002
26	Chicos con las chicas, Los.....	2.615.259	—	—
27	Buenos días condesita.....	2.603.729	—	—
28	Acompáñame.....	2.521.895	—	—
29	Cuatro bodas de Marisol, Las.....	2.506.832	—	—
30	Perro, El.....	2.487.118	1.920.427	13.280
31	Crimen de Cuenca, El.....	2.412.507	59.279.989	440.836
32	Leandras, Las.....	2.399.742	283.823	2.181
33	Primer cuartel, El.....	2.387.163	—	—
34	Solos los dos.....	2.382.720	—	—
35	Halcón y la presa, El.....	2.376.942	6.913.022	56.659
36	En lugar de la Manga.....	2.337.660	573.745	6.024
37	Libro de buen amor, El.....	2.334.128	134.084	933
38	Lozana andaluza, La.....	2.327.869	635.217	5.496
39	Currito de la luz.....	2.324.758	—	—
40	Los que tocan el piano.....	2.302.814	—	—
41	Asignatura pendiente.....	2.298.571	270.977	2.340
42	Guardiamarinas, Los.....	2.292.299	617.740	2.748
43	Dinamita está servida, La.....	2.276.681	—	—
44	Hombre que mató a Billy el niño, El.....	2.267.740	17.160	214
45	Búsqüeme a esa chica.....	2.262.877	5.850	117
46	Turismo es un gran invento, El.....	2.259.725	—	—
47	Operación cabaretera.....	2.245.198	16.600	146
48	Cabriola.....	2.240.689	—	—
49	Casa de las palomas, La.....	2.237.957	509.335	3.129
50	Tulipán negro, El.....	2.178.978	—	—

-valor 0.

Fuente: Dirección General de Cinematografía.

CUADRO N.º 13

II.2. CINE

II.2.10. Relación de las cincuenta películas extranjeras de mayor número de espectadores desde su estreno hasta el 31-12-82.

Orden	Título	Espectadores hasta el 31-12-82	Año 1982	
			Recaudación	Espectadores
1	Padrecito, El.....	6.283.876	—	—
2	Doctor Zhivago.....	6.083.616	—	—
3	Tiburón.....	5.908.844	1.012.199	9.090
4	Guerra de las galaxias, La.....	5.388.601	61.056.669	319.774
5	Superman, El film.....	5.144.433	8.748.606	61.532
6	Padrino, El.....	4.508.721	—	—
7	Graduado, El.....	4.488.062	—	—
8	Coloso en llamas, El.....	4.296.869	3.650	37
9	Naranja mecánica, La.....	4.212.487	12.700	135
10	Mary Poppins.....	4.172.615	—	—
11	Por mis pistolas.....	4.066.389	—	—
12	Le llamaban Trinidad.....	4.028.833	—	—
13	Brillantina.....	4.003.899	10.300.114	52.487
14	Jesucristo Superestar.....	3.858.112	—	—
15	Señor doctor, El.....	3.824.223	—	—
16	Le seguían llamando Trinidad.....	3.797.167	—	—
17	Cabaret.....	3.777.206	—	—
18	Alguien voló sobre el nido del cuco.....	3.674.204	12.577.897	78.720
19	Enmanuelle.....	3.627.963	5.039.184	27.018
20	Biblia, La.....	3.541.117	—	—
21	Golpe, El.....	3.523.326	—	—
22	Rocky.....	3.439.204	6.028.839	35.076
23	Bueno, el feo y el malo, El.....	3.424.340	—	—
24	Love story.....	3.415.737	—	—
25	Sonrisas y lágrimas.....	3.395.693	—	—
26	Terremoto.....	3.384.860	90.044	835
27	Hombre y una mujer, Un.....	3.382.694	—	—
28	Expreso de medianoche, El.....	3.276.392	42.369.892	226.338
29	Helga.....	3.214.086	—	—
30	Encuentros en la tercera fase.....	3.154.335	16.498.929	113.741
31	Violinista en el tejado, El.....	3.110.502	—	—
32	Adivina quien viene esta noche.....	3.090.318	—	—
33	Kramer contra Kramer.....	3.038.419	19.460.995	132.355
34	Operación trueno.....	3.038.276	—	—
35	Lo que el viento se llevó.....	3.022.004	—	—
36	Hombre llamado caballo, Un.....	2.985.717	—	—
37	Leyenda de la ciudad sin nombre, La.....	2.985.400	—	—
38	Jauría humana, La.....	2.984.493	—	—
39	Profesionales, Los.....	2.982.496	—	—
40	Doce del patíbulo.....	2.982.087	—	—
41	Diez Mandamientos, Los.....	2.979.772	284.350	2.724
42	Girasoles, Los.....	2.945.069	148.000	740
43	Jovencito Frankenstein, El.....	2.943.865	22.500	150
44	Aeropuerto.....	2.936.069	—	—
45	Tiburón 2.....	2.888.122	5.463.680	43.343
46	Entrega inmediata agente XU777.....	2.880.304	—	—
47	Chacal.....	2.847.921	—	—
48	El-Dorado.....	2.817.847	—	—
49	Superman II.....	2.813.085	5.552.361	47.324
50	Sandalías del pescador, Las.....	2.800.232	—	—

~ valor 0.

Fuente: Dirección General de Cinematografía.

CUADRO N.º 14

II.3. PRODUCCION EDITORIAL

II.3.1. Libros y folletos

AÑOS TRIMESTRES MESES	CLASIFICACION	Total general	Genera- lidades	Filosofía Psicología	Religión Teología	Sociología Estadística	Ciencias políticas Economía, política	Derecho, Adminis- tración Pública Previsión, Asisten- cia Social, Seguros	Arte y Ciencia Militar	Enseñanza Educación	Comercio, Comuncac. Transportes	Etnografía Usos y Costumbres Folklore
	U.N.E.S.C.O.	1-23	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	C.D.U.	0-9	0	1	2	30-31	32-33	34-351-354-36	355-369	37	38	39
Año 1979		24.945	3.941	1.209	1.500	523	889	713	46	1.081	268	213
Año 1980.....		28.912	4.601	1.215	1.569	508	951	875	43	1.297	312	188
Año 1981:												
Primer trimestre		7.655	1.158	314	434	126	204	207	21	277	47	67
Segundo trimestre		7.282	1.102	252	466	75	209	210	15	258	90	63
Tercer trimestre		5.824	811	189	271	75	125	180	26	236	101	26
Cuarto trimestre		8.682	1.650	301	457	75	255	290	14	563	89	44
TOTAL		29.443	4.721	1.056	1.628	351	793	887	76	1.334	327	200
Año 1982:												
Primer trimestre		9.691	1.574	405	672	83	310	288	21	343	277	98
Segundo trimestre		8.025	1.637	267	413	70	261	254	21	221	40	62
Tercer trimestre		6.251	1.357	135	326	44	185	152	7	177	161	63
Cuarto trimestre		8.246	2.139	221	354	105	197	263	9	162	122	83
TOTAL.....		32.213	6.707	1.028	1.765	302	953	957	58	903	600	306
Año 1983:												
Enero.....		3.136	868	93	107	33	71	86	5	25	64	31
Febrero.....		3.130	715	101	124	41	45	108	5	15	81	52
Marzo.....		2.785	467	112	166	34	84	67	13	49	32	39
Abril.....		2.647	456	67	113	10	79	46	29	30	72	28
Mayo.....		2.666	541	78	99	17	76	42	6	58	69	35
Junio.....		3.447	684	116	153	72	92	77	13	46	69	65

CUADRO N.º 14

II.3. PRODUCCION EDITORIAL

II.3.1. Libros y folletos (Continuación)

AÑOS TRIMESTRES MESES	CLASIFICACION U.N.E.S.C.O. C.D.U.	Matemáticas	Ciencias Naturales	Ciencias Médicas, Sanidad	Ingeniería, Tecnología, Industrias, Oficios	Agricultura, Silvicultura, Ganadería, Caza y Pesca	Ciencias domésticas	Gestión, Administración y Organización	Acondicionamiento del territorio, Urbanismo, Arquitectura	Artes Plásticas y Gráficas, Fotografía	Música, Artes de espectáculo, Teatro, Películas y Cine	Juegos y deportes	Idiomas Lingüística, Filología	Literatura: a) historia y crítica literarias, b) textos literarios	Geografía	Historia, Biografía
		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
		61	62-69	61	62, 66-69	63	64	65	70-72	73-77	78, 791-79	793-799	80-81	82	91	92-99
Año 1979:		576	1.080	940	736	305	243	126	176	1.030	168	509	1.242	5.731	186	1.514
Año 1980:		541	1.321	1.069	1.056	366	203	177	222	1.201	329	349	1.547	7.323	283	1.366
Año 1981:																
Primer trimestre....		108	273	296	286	99	68	29	73	337	84	61	380	2.239	65	402
Segundo trimestre .		146	279	389	184	95	81	1	53	362	70	82	379	1.994	58	369
Tercer trimestre....		166	240	282	148	82	57	9	52	272	44	53	370	1.756	20	233
Cuarto trimestre....		178	372	331	254	132	79	42	71	299	102	81	476	2.109	98	320
TOTAL.....		598	1.164	1.298	872	408	285	81	249	1.270	300	277	1.605	8.098	241	1.324
Año 1982:																
Primer trimestre....		161	377	447	347	180	123	50	109	412	76	133	378	2.247	132	448
Segundo trimestre .		146	337	419	271	101	131	119	85	219	45	135	432	1.924	116	299
Tercer trimestre....		162	243	198	161	75	52	44	73	199	42	77	474	1.442	132	270
Cuarto trimestre....		231	296	232	197	118	68	160	84	183	92	69	569	1.945	127	220
TOTAL.....		700	1.253	1.296	976	474	374	373	351	1.013	255	414	1.853	7.558	507	1.237
Año 1983:																
Enero.....		39	70	65	72	57	40	52	31	101	44	24	203	832	28	95
Febrero.....		50	128	99	84	54	36	111	50	70	51	30	209	753	34	84
Marzo.....		57	153	85	55	78	31	28	33	90	35	13	167	725	36	136
Abril.....		47	124	87	59	59	69	18	22	73	21	13	173	818	28	106
Mayo.....		49	64	95	51	47	57	27	30	66	27	20	224	723	23	142
Junio.....		86	168	95	67	54	29	24	35	63	36	21	386	812	43	141

Fuente: Instituto Nacional de Estadística.

CUADRO N.º 15

II.3. PRODUCCION EDITORIAL

II.3.2. Obras extranjeras traducidas al español

AÑOS TRIMESTRES/MESES	TOTAL	Alemán	Danés	Francés	Holandés	Inglés	Italiano	Latín	Portugués	Ruso	Sueco	Otros
Año 1979	6.890	716	19	1.760	33	3.114	608	45	36	99	30	430
Año 1980	7.588	830	28	1.823	40	3.587	734	65	64	63	24	330
Año 1981:												
Primer trimestre ..	2.114	226	5	537	8	1.046	179	8	14	22	9	60
Segundo trimestre.	2.130	189	7	427	6	1.170	224	6	13	24	5	59
Tercer trimestre ..	1.517	138	7	386	6	759	126	17	7	15	4	52
Cuarto trimestre ..	2.292	239	4	482	3	1.125	269	18	22	15	4	111
TOTAL	8.053	792	23	1.832	23	4.100	798	49	56	76	22	282
Año 1982:												
Primer trimestre	2.482	252	13	606	10	1.277	189	16	13	22	8	76
Segundo trimestre:	1.863	202	3	467	3	929	146	15	9	17	10	62
Tercer trimestre	1.524	147	7	378	3	749	126	22	12	12	7	6
Cuarto trimestre	1.817	177	2	370	8	959	161	18	13	18	3	88
TOTAL	7.686	778	25	1.821	24	3.914	622	71	47	69	28	287
Año 1983:												
Enero	633	47	—	169	2	298	63	5	3	4	12	30
Febrero	702	59	1	164	1	355	90	3	2	3	—	24
Marzo.....	693	104	2	98	3	373	74	4	5	3	2	25
Abnl	714	100	4	124	2	378	50	1	4	14	3	34
Mayo.....	724	66	6	174	—	358	61	6	1	9	2	41
Junio.....	598	73	3	109	1	281	79	3	5	12	17	15

- valor 0
Fuente: Instituto Nacional del Libro Español.

CUADRO N.º 16

II.3. PRODUCCION EDITORIAL

II.3.3. Comercio exterior del Libro (Libros y Revistas)

Importación

AÑOS TRIMESTRES/MESES	EN MILLARES DE PESETAS			
	Total	De Hispano- América	De naciones europeas	De otros países
Año 1975	1.855.601	321.607	1.363.163	170.831
Año 1976	2.551.078	368.287	1.941.771	241.020
Año 1977	3.242.344	582.733	2.342.365	317.246
Año 1978:				
Primer trimestre	742.835	167.293	502.808	72.734
Segundo trimestre	732.385	170.345	454.822	107.218
Tercer trimestre	1.023.470	136.423	840.470	46.577
Cuarto trimestre	830.864	116.369	627.055	87.440
TOTAL	3.329.554	590.430	2.425.155	313.969
Año 1979:				
Primer trimestre	1.005.505	146.862	745.172	113.471
Segundo trimestre	1.017.309	147.178	746.065	124.066
Tercer trimestre	996.452	148.245	777.488	70.719
Cuarto trimestre	1.211.557	194.620	919.007	97.930
TOTAL	4.230.823	636.905	3.187.732	406.186
Año 1980:				
Primer trimestre	1.234.141	173.231	926.532	134.378
Segundo trimestre	1.279.832	181.672	973.692	124.468
Tercer trimestre	1.444.662	183.621	1.099.711	161.330
Cuarto trimestre	1.442.712	187.825	1.148.468	106.419
TOTAL	5.401.347	726.349	4.148.403	526.595
Año 1981:				
Primer trimestre	1.473.335	177.707	1.139.643	155.985
Segundo trimestre	1.422.145	197.066	1.039.071	186.008
Tercer trimestre	1.880.527	167.407	1.558.473	154.647
Cuarto trimestre	1.514.988	260.614	1.136.808	117.566
TOTAL	6.290.995	802.794	4.873.995	614.206
Año 1982:				
Primer trimestre	1.850.637	230.249	1.393.507	226.881
Segundo trimestre	1.964.046	140.755	1.662.551	160.780
Tercer trimestre	1.609.261	189.314	1.266.789	153.158
Cuarto trimestre	1.759.545	303.544	2.286.560	169.441
TOTAL	8.183.489	863.862	6.609.367	710.260

Fuente: Instituto Nacional del Libro Español.

CUADRO N.º 17

II.3. PRODUCCION EDITORIAL

II.3.4. Comercio exterior del Libro (Libros y Revistas)

Exportación

AÑOS TRIMESTRES/MESES	EN MILLARES DE PESETAS			
	Total	A Hispano- américa	A nacionalida- des europeas	A otros países
Año 1975	8.922.642	5.557.089	2.459.529	906.024
Año 1976	10.047.996	5.933.022	2.961.159	1.153.815
Año 1977	12.484.691	7.735.861	3.459.498	1.289.332
Año 1978:				
Primer trimestre	3.905.602	2.149.707	1.338.543	417.352
Segundo trimestre	4.557.612	2.759.729	1.305.214	492.669
Tercer trimestre	4.534.870	2.677.906	1.235.638	621.326
Cuarto trimestre	4.941.095	2.968.996	1.557.124	414.975
TOTAL	17.939.179	10.556.338	5.436.519	1.946.322
Año 1979:				
Primer trimestre	5.184.390	3.069.840	1.725.455	389.095
Segundo trimestre	5.163.890	3.286.833	1.325.775	551.282
Tercer trimestre	6.007.761	3.799.262	1.544.531	663.968
Cuarto trimestre	7.121.824	4.245.959	1.890.309	985.556
TOTAL	23.477.865	14.401.894	6.486.070	2.589.901
Año 1980:				
Primer trimestre	6.458.854	4.207.323	1.816.980	434.551
Segundo trimestre	6.555.087	4.631.384	1.547.897	375.806
Tercer trimestre	6.352.537	4.210.040	1.616.164	526.333
Cuarto trimestre	8.502.879	6.046.448	1.911.101	545.330
TOTAL	27.869.357	19.095.195	6.892.142	1.882.020
Año 1981:				
Primer trimestre	7.790.063	5.669.090	1.737.655	383.318
Segundo trimestre	8.991.222	6.827.704	1.657.959	505.559
Tercer trimestre	8.816.897	6.089.701	1.875.596	851.600
Cuarto trimestre	10.330.217	7.530.428	2.201.942	597.847
TOTAL	35.928.399	26.116.923	7.473.152	2.338.324
Año 1982:				
Primer trimestre	7.730.856	5.437.188	1.795.128	498.540
Segundo trimestre	8.845.071	6.014.648	2.211.268	619.155
Tercer trimestre	8.327.844	5.746.306	1.577.401	1.004.137
Cuarto trimestre	9.708.172	6.029.169	2.294.998	1.384.005
TOTAL	34.611.943	23.227.311	7.878.795	3.505.837

Fuente: Instituto Nacional del Libro Español.

CUADRO N.º 18

II.4. EDICIONES SONORAS

II.4.1. Género de las grabaciones depositadas

AÑOS TRIMESTRES/MESES	Música clásica	Música lírica	Música religiosa	Folklore	Jazz	Ligera	Varios (poesía, cuentos, etc.)
Año 1980:							
Primer trimestre	146	26	6	364	7	1.018	56
Segundo trimestre	156	51	14	296	43	1.231	56
Tercer trimestre	70	4	8	209	9	788	39
Cuarto trimestre	194	52	16	241	79	1.157	94
TOTAL	566	133	44	1.110	138	4.194	245
Año 1981:							
Primer trimestre	141	27	18	284	41	1.072	96
Segundo trimestre	187	31	13	269	40	1.187	64
Tercer trimestre	140	42	11	171	39	814	33
Cuarto trimestre	441	100	28	182	75	1.410	113
TOTAL	909	200	70	906	195	4.483	306
Año 1982:							
Primer trimestre	227	61	19	321	59	1.196	79
Segundo trimestre	185	91	21	257	42	1.335	53
Tercer trimestre	146	47	18	196	88	695	51
Cuarto trimestre	252	59	24	102	56	1.206	97
TOTAL	810	258	82	876	245	4.432	280

CUADRO N.º 18

II.4. EDICIONES SONORAS

II.4.1. Género de las Grabaciones depositadas

AÑOS TRIMESTRES/MESES	Clásica Instrumental	Clásica Vocal	Folklórica	Jazz	Ligera	Varios
Año 1983:						
Enero	72	7	31	10	289	13
Febrero	49	15	33	38	316	24
Marzo	87	8	44	22	404	12
Abril	40	15	69	18	335	22
Mayo	78	16	34	10	393	3
Junio	59	16	49	17	472	16

Fuente: Subdirección General de Ediciones Sonoras y Audiovisuales de la Dirección General del Libro y Bibliotecas.

CUADRO N.º 19

II.4. EDICIONES SONORAS

II.4.2. Número de grabaciones presentadas a depósito

AÑOS TRIMESTRES/MESES	Album	Disco grande (L. P.)	Disco sencillo (single)	Cassettes
Año 1980:				
Primer trimestre	21	563	363	676
Segundo trimestre	38	687	398	724
Tercer trimestre	9	413	261	443
Cuarto trimestre	59	687	380	707
TOTAL	127	2.350	1.402	2.551
Año 1981:				
Primer trimestre	15	638	304	722
Segundo trimestre	50	672	400	669
Tercer trimestre	6	434	260	550
Cuarto trimestre	128	1.075	338	808
TOTAL	199	2.819	1.302	2.749
Año 1982:				
Primer trimestre	46	842	347	727
Segundo trimestre	100	766	429	689
Tercer trimestre	24	559	235	423
Cuarto trimestre	63	736	402	595
TOTAL	233	2.903	1.413	2.434
Año 1983:				
Enero	14	208	104	96
Febrero	8	214	117	136
Marzo	5	251	134	187
Abril	—	217	102	169
Mayo	19	249	108	158
Junio	7	301	145	176

Fuente: Subdirección General de Ediciones Sonoras y Audiovisuales de la Dirección General del Libro y Bibliotecas.

CUADRO N.º 20

II.4. EDICIONES SONORAS

II.4.3. Ejemplares de tirada

AÑOS TRIMESTRES/MESES	Album	Disco grande (L. P.)	Disco sencillo (single)	Cassettes
Año 1979:				
Tercer trimestre	1.500	439.659	384.524	396.282
Cuarto trimestre	59.700	994.931	552.003	970.499
TOTAL	61.200	1.434.590	936.527	1.366.781
Año 1980:				
Primer trimestre	19.904	750.490	633.923	921.109
Segundo trimestre	49.500	857.200	778.916	884.765
Tercer trimestre	26.000	512.575	395.270	579.245
Cuarto trimestre	34.200	932.950	658.700	986.205
TOTAL	129.604	3.053.215	2.466.809	3.371.324
Año 1981:				
Primer trimestre	30.000	740.960	590.350	987.360
Segundo trimestre	31.100	1.107.666	582.040	1.306.806
Tercer trimestre	5.750	1.159.816	453.000	743.925
Cuarto trimestre	81.750	1.593.525	536.900	1.137.000
TOTAL	148.600	4.601.967	2.162.290	4.174.091
Año 1982:				
Primer trimestre	51.200	1.909.730	471.750	1.613.770
Segundo trimestre	78.000	1.390.650	710.300	1.185.290
Tercer trimestre	29.300	1.127.600	493.700	1.053.650
Cuarto trimestre	36.500	1.651.023	506.552	1.172.590
TOTAL	195.000	6.079.003	2.182.302	5.025.300
Año 1983:				
Enero	10.050	388.945	134.700	199.964
Febrero	5.300	465.600	179.300	305.000
Marzo	15.800	330.100	217.500	240.080
Abril	7.950	201.050	125.700	177.400
Mayo	18.100	525.100	221.500	295.400
Junio	4.300	440.250	256.900	213.400

Fuente: Subdirección General de Ediciones Sonoras y Audiovisuales de la Dirección General del Libro y Bibliotecas.

CUADRO N.º 21

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.1. Estudio comparativo general. Bibliotecas públicas del Estado

Año 1981

CENTROS	Volúmenes por habitante		Disponibilidad de los fondos		Rotación de los fondos		Índice de lectores		Índice de lecturas	
	1981	Incr. %	1981	Incr. %	1981	Incr. %	1981	Incr. %	1981	Incr. %
Alava: Vitoria.....	0,46	..	0,34	..	0,53	..	1,34	..	0,25	..
Albacete.....	0,52	+4,00	0,63	..	1,69	-32,13	0,83	..	0,88	-13,73
Alicante.....	0,24	+4,35	1,39	-12,03	1,90	-39,68	0,17	+21,43	0,46	-36,99
Almería.....	0,22	+4,76	0,97	+25,97	1,13	-33,14	0,23	-17,86	0,25	-30,56
Avila.....	1,38	+2,99	0,82	-15,22	1,38	+15,00	1,69	+21,58	1,90	+17,28
Badajoz.....	0,41	+5,13	0,71	-26,04	1,62	+17,39	0,58	+45,00	0,66	+22,22
Baleares: Palma de Mallorca.....	0,36	+2,86	1,75	..	0,57	+18,75	0,20	+25,00	0,20	+25,00
Burgos.....	0,32	+14,29	0,10	..	10,07	-24,40	3,21	..	3,21	-15,97
Cáceres.....	0,74	+2,78	6,06	+170,54	0,19	-62,75	0,12	-62,50	0,14	-62,16
Cádiz.....	0,46	+21,05	0,58	+75,76	1,70	-42,37	0,79	-30,09	0,78	+59,18
Castellón.....	0,29	+11,54	0,78	-3,85	1,75	-0,57	0,37	+15,63	0,48	+4,35
Ciudad Real.....	0,54	+5,88	0,89	-78,29	2,01	+773,91	0,60	+400,00	1,08	+800,00
Córdoba.....	0,14	+16,67	0,26	-13,33	4,39	+9,48	0,51	+24,39	0,59	+15,69
Coruña, La.....	0,14	+16,67	0,13	+18,18	8,32	+9,96	1,08	-1,82	1,18	-0,84
Cuenca.....	0,97	+7,78	0,49	+16,67	2,58	-8,19	1,96	-8,41	2,49	-2,35
Gerona.....	1,10	+4,76	0,83	..	4,95	-7,48	1,33	..	5,46	-3,36
Granada.....	0,19	+5,56	0,77	-50,00	1,75	-94,44	0,25	+127,27	0,33	+106,25
Guadalajara.....	0,73	+28,07	0,92	+41,54	1,00	-80,00	0,80	-5,88	0,74	-74,13
Huelva.....	0,24	..	0,85	0,28
Huesca.....	0,69	+7,81	0,85	+8,97	3,80	-16,48	0,81	-1,22	2,61	-10,62
Jaén.....	0,65	+16,07	0,50	+163,16	6,28	-40,70	1,31	-54,67	4,08	-32,00
León.....	0,70	+7,69	0,67	+0,00	2,49	+1,63	1,04	+7,22	1,74	+8,75
Lérida.....	0,31	+6,90	0,72	+84,62	4,53	-55,54	0,43	-43,42	1,41	-53,77
Logroño.....	0,14	+16,67	0,32	+10,34	4,60	+34,11	0,44	+0,00	0,66	+50,00
Lugo.....	0,75	+4,17	0,73	+10,61	1,59	-19,70	1,02	-5,56	1,19	-16,78
Madrid: Bibliotecas populares.....	0,10	+11,11	0,25	-90,23	6,15	-3,91	0,40	+1.233,33	0,62	+6,90
Málaga.....	0,13	+8,33	0,92	-4,17	1,75	+19,05	0,14	+7,69	0,23	+27,78
Murcia.....	0,16	+6,67	0,13	-27,78	8,14	+17,12	1,25	+54,32	1,33	+25,47
Orense.....	0,81	+5,19	0,34	-29,17	2,68	+36,04	2,40	+52,87	2,16	+42,11
Oviedo.....	0,43	+10,26	0,29	-40,82	3,92	+8,59	1,47	+86,08	1,69	+18,18
Palencia.....	0,37	+12,12	0,22	+0,00	5,79	+4,70	1,74	+16,00	2,17	+18,58
Palmas, Las.....	0,19	+11,76	0,64	+16,36	1,40	-25,93	0,29	-6,45	0,26	-21,21
Pontevedra.....	1,00	+6,38	0,48	-18,64	2,52	+27,27	2,09	+31,45	2,52	+35,48
Salamanca.....	0,08	+14,29	0,92	+22,67	1,88	-41,07	0,09	-10,00	0,15	-40,00
Santa Cruz de Tenerife.....	0,31	+6,90	0,72	..	1,64	+9,33	0,43	..	0,51	+13,33
Santander.....	0,88	+3,53	1,15	-47,73	1,18	+51,28	0,77	+102,63	1,04	+55,22
Segovia.....	0,51	+4,08	0,51	+24,39	2,68	-11,55	1,00	-15,97	1,37	-8,05
Sevilla.....	0,05	+25,00	0,44	+10,20	11,34	+186,36	0,11	+37,50	0,55	+243,75
Soria.....	1,71	+6,21	0,40	-95,51	5,96	-3,56	4,27	+2.272,22	10,17	+2,21
Tarragona.....	0,56	+3,70	1,51	+9,42	0,95	-8,65	0,37	-5,13	0,53	-7,02
Teruel.....	1,03	+1,98	1,07	+59,70	0,64	-26,44	0,96	-36,42	0,66	-25,84
Toledo.....	1,11	+7,77	2,88	+21,01	0,37	-32,73	0,38	-11,63	0,41	-28,07
Valencia.....	0,19	+11,76	0,41	+21,13	4,61	+5,73	0,47	-11,32	0,89	+17,11
Valladolid.....	0,14	+7,69	0,44	-36,23	1,83	+53,78	0,32	+68,42	0,26	+62,50
Vizcaya: Bilbao.....	0,20	+5,26	1,83	..	0,63	+10,53	0,11	..	0,12	+9,09
Zamora.....	0,71	+10,94	0,13	-27,78	9,30	+27,57	5,30	+54,07	6,64	+47,23
Zaragoza.....	0,12	+9,09	1,12	-85,07	1,42	+10,08	0,11	+1.000,00	0,17	+21,43

.. datos no disponibles

Fuente: Subdirección General de Bibliotecas de la Dirección General del Libro y Bibliotecas. Censo de población año 1981.—Fuente Instituto Nacional de Estadística.

CUADRO N.º 22

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.2. Libros y Folletos siglo XX. Bibliotecas Públicas del Estado

Año 1981

Centros	Población	Participación provincial en el total nacional. Población.	Impresos modernos 1981	Participación provincial en el total nacional. Impresos	Adquisición bibliográfica	Participación provincial en el total nacional Adquisiciones bibliográficas	Normas FIAB	
							Total impresos según FIAB	Existencias en %
Alava: Vitoria.....	185.271	1,59	85.000	2,96	5.170	2,92	370.542	22,93
Albacete.....	107.725	0,92	56.100	1,95	2.100	1,18	215.450	26,03
Alicante.....	235.868	2,02	56.571	1,97	1.377	0,77	471.736	11,99
Almería.....	136.720	1,17	30.013	1,04	391	0,22	273.440	10,97
Avila.....	38.105	0,32	52.589	1,83	1.236	0,69	114.315	46,00
Badajoz.....	112.573	0,96	45.953	1,60	1.645	0,92	225.146	20,41
Baleares: Palma de Mallorca.....	287.389	2,46	102.563	3,57	1.921	1,08	574.778	17,84
Burgos.....	148.487	1,27	47.390	1,65	4.701	2,65	296.974	15,95
Cáceres.....	64.539	0,55	47.754	1,66	933	0,52	129.078	36,99
Cádiz.....	156.328	1,34	72.000	2,51	12.000	6,77	312.656	23,02
Castellón.....	118.648	1,01	33.964	1,18	2.694	1,52	237.296	14,31
Ciudad Real.....	48.871	0,41	26.334	0,91	1.098	0,62	122.177	21,55
Córdoba.....	276.255	2,37	37.367	1,30	2.152	1,21	552.510	6,76
Coruña, La.....	228.687	1,96	32.442	1,13	2.950	1,66	457.374	7,09
Cuenca.....	39.064	0,33	37.809	1,31	2.406	1,35	117.192	32,26
Gerona.....	85.522	0,73	94.274	3,28	3.951	2,23	171.044	55,11
Granada.....	229.108	1,96	43.529	1,51	2.176	1,22	458.216	9,49
Guadalajara.....	49.130	0,42	35.979	1,25	4.409	2,49	122.825	29,29
Huelva.....	125.815	1,08	30.093	1,04	1.079	0,60	251.630	11,95
Huesca.....	38.986	0,33	25.811	0,93	1.725	0,97	116.958	22,92
Jaén.....	91.198	0,78	59.282	2,06	7.623	4,30	182.396	32,50
León.....	122.827	1,05	85.774	2,99	5.582	3,15	245.654	34,91

CUADRO N.º 22

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.2. Libro y Folleto siglo XX. Bibliotecas Públicas del Estado (continuación)

Año 1981

Centros	Población	Participación provincial en el total nacional Población	Impresos modernos 1981	Participación provincial en el total nacional Impresos	Adquisición bibliográfica	Participación provincial en el total nacional Adquisiciones bibliográficas	Normas FIAB	
							Total impresos según FIAB	Existencias en %
Lérida	108.212	0,92	33.770	1,17	1.375	0,77	216.424	15,60
Logroño	104.928	0,90	14.940	0,52	1.350	0,76	209.856	7,11
Lugo	72.686	0,62	54.329	1,89	1.829	1,03	145.372	37,37
Madrid: Bibliotecas populares	3.367.438	28,91	342.539	11,94	37.170	20,99	6.734.876	5,08
Málaga	467.637	4,01	60.425	2,10	425	0,24	935.274	6,46
Murcia	290.414	2,49	47.516	1,65	2.954	1,66	580.828	8,18
Orense	89.485	0,76	78.133	2,51	3.196	1,80	178.970	40,30
Oviedo	181.556	1,55	78.460	2,73	6.537	3,69	363.112	21,60
Palencia	67.755	0,58	25.369	0,88	2.877	1,62	135.510	18,72
Palmas, Las.	357.158	3,06	67.087	2,33	3.575	2,01	714.316	9,39
Pontevedra	64.722	0,55	64.817	2,26	3.926	2,21	129.444	50,07
Salamanca	144.446	1,24	11.735	0,40	397	0,22	288.892	4,06
Santa Cruz de Tenerife	186.949	1,60	58.500	2,04	2.500	1,41	373.898	15,64
Santander	176.363	1,51	155.464	5,42	4.181	2,36	352.726	44,07
Segovia	49.583	0,42	25.310	0,87	966	0,54	123.957	20,41
Sevilla	630.329	5,41	30.623	1,06	3.817	2,15	1.260.658	2,42
Soria	29.315	0,25	50.012	1,74	2.810	1,58	87.945	56,86
Tarragona	109.969	0,94	81.280	2,13	1.280	0,72	219.938	27,86
Teruel	24.856	0,21	25.572	0,89	244	0,13	104.568	24,45
Toledo	56.414	0,48	62.374	2,17	4.126	2,33	141.035	44,22
Valencia	750.994	6,44	144.785	5,04	12.983	7,33	1.501.988	9,63
Valladolid	315.486	2,70	44.515	1,55	1.613	0,91	630.972	7,05
Vizcaya: Bilbao	452.921	3,88	88.624	3,09	1.115	0,62	205.842	9,78
Zamora	55.822	0,47	39.899	1,39	3.964	2,23	139.555	28,59
Zaragoza	536.375	4,83	67.374	2,34	2.516	1,42	1.072.750	6,28
TOTALES	11.645.879	100,00	2.867.043	100,00	177.045	100,00		

Fuente: Subdirección General de Bibliotecas de la Dirección General del Libro y Bibliotecas.

CUADRO N.º 23

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.3. Lectores. Bibliotecas Públicas del Estado. Tasas de crecimiento

Año 1981

CENTROS	TOTAL LECTORES			LECTORES VARONES			LECTORES MUJERES		
	1981	Incr.	%	1981	Incr.	%	1981	Incr.	%
Alava: Vitoria	247.647
Albacete	89.701	61.429	28.272
Alicante	40.798	+5.902	+16,91	23.723	+1.398	+6,26	17.075	+4.504	+35,83
Almería	30.966	-7.372	-19,23	19.083	-3.277	-14,66	11.833	-4.095	-25,63
Ávila	64.296	+11.285	+21,24	38.244	+7.724	+25,31	26.052	+3.541	+15,73
Badajoz	64.859	+18.853	+40,98	40.792	+9.074	+28,61	24.067	+9.779	+68,44
Baleares: Palma de Mallorca	58.763	+53.976	+1.127,55
Burgos	476.996	284.167	192.829
Cáceres	7.876	-12.940	-62,16	4.545	-7.147	-61,13	3.331	-5.793	-63,49
Cádiz	123.322	-54.440	-30,63	66.057	-27.906	-29,70	57.265	-26.534	-31,66
Castellón	43.375	+4.956	+12,90	26.127	+105	+00,40	17.248	+4.851	+39,13
Ciudad Real	29.458	+23.315	+379,54	18.826	+14.851	+373,61	10.632	+8.464	+390,41
Córdoba	141.225	+27.113	+23,76	87.667	-5.549	-5,95	53.558	+32.662	+156,31
Coruña, La	246.049	-6.175	-2,45	139.956	-2.746	-1,92	106.093	-3.429	-3,13
Cuenca	76.635	-7.296	-8,69	42.019	-3.384	-7,45	34.616	-3.191	-10,15
Gerona	113.661
Granada	56.661	+29.814	+111,05	32.052	+18.000	+128,10	24.609	+11.814	+92,33
Guadalajara	39.314	-3.455	-8,08	23.174	-4.667	-16,86	16.140	+1.212	+8,12
Huelva	35.447	17.838	17.609
Huesca	31.614	-544	-1,69	20.344	+938	+4,83	11.270	-1.482	-11,62
Jaén	119.348	-144.256	-54,72	97.609	-118.772	-54,89	21.739	-25.484	-53,97
León	127.198	+7.762	+6,50	71.806	+1.288	+1,83	55.392	+6.474	+13,23
Lérida	46.949	-35.316	-42,93	19.687	-17.945	-47,69	27.262	-17.371	-38,92
Logroño	46.384	+184	+0,40	32.316	+4.566	+16,45	14.068	-4.382	-23,75
Lugo	74.313	-4.757	-6,02	37.795	-2.430	-6,04	36.518	-2.327	-5,99
Madrid: Bibliotecas Populares	1.335.646	+1.216.454	+1.020,58	806.493	+730.475	+2.562,48	529.153	+485.979	+1.125,63
Málaga	65.639	+3.630	+6,85	37.780	+3.934	+11,62	27.859	-304	-1,08
Murcia	362.451	+125.002	+52,64	208.942	+71.567	+52,10	153.509	+53.435	+53,40
Orense	214.912	+74.073	+52,59	113.268	+37.836	+50,16	101.644	+36.237	+55,40
Oviedo	266.989	+122.584	+84,89	148.771	+59.882	65,69	118.218	+62.902	+113,71
Palencia	117.675	+15.922	+15,75	72.556	+18.411	+34,00	45.119	-2.489	-5,23
Palmas, Las	104.336	-9.879	-8,65	67.122	-6.486	-8,81	37.214	-3.393	-8,36
Pontevedra	135.008	+31.880	+30,91	69.667	+3.053	+4,58	65.341	+28.827	+78,95
Salamanca	12.802	-2.201	-14,67	7.726	-3.565	-31,67	5.076	+1.364	+36,75
Santa Cruz de Tenerife	80.809	51.495	29.314
Santander	135.339	+66.811	+97,49	81.930	+36.919	+82,02	53.409	+29.892	+127,11
Segovia	49.711	-9.596	-16,18	29.828	19.883
Sevilla	69.388	+15.527	+28,83	48.402	+11.963	+32,83	20.986	+3.564	+20,46
Soria	125.221	+119.924	+2.264,00	67.021	+64.206	+2.280,85	58.200	+55.718	+2.244,88
Tarragona	40.670	-2.652	-6,12	25.150	-1.665	-6,21	15.520	-987	-5,98
Teruel	23.794	-13.812	-36,73	12.008	-13.167	-52,30	11.788	-645	-5,31
Toledo	21.675	-2.781	-11,37	14.256	-1.460	-9,29	7.419	-1.321	-15,11
Valencia	350.564	-49.231	-12,31	207.235	-35.658	-14,68	143.329	-13.573	-8,65
Valladolid	101.543	+39.680	+64,14	57.578	43.965
Vizcaya: Bilbao	48.524	23.914	24.610
Zamora	295.714	+103.172	+53,58	150.410	+54.242	+66,40	145.304	+48.930	+50,77
Zaragoza	59.917	+51.276	+593,40	36.959	+31.936	+635,80	22.958	+19.340	+534,55
TOTALES	6.451.182	+2.836.193	+78,46	3.543.767	+1.452.593	+69,46	2.487.344	+1.148.450	+85,78

.. datos no disponibles.

Fuente: Subdirección General de Bibliotecas de la Dirección General del Libro y Bibliotecas.

CUADRO N.º 24

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.4. Lecturas. Bibliotecas Públicas del Estado. Tasas de crecimiento

Año 1981

CENTROS	TOTAL LECTURAS			LECTURAS - SALA			LECTURAS - PRESTAMO		
	1981	Incremento según año anterior	%	1981	Incremento	%	1981	Incremento	%
Alava: Vitoria	45.428	45.428
Albacete	94.552	-16.123	-14,57	56.574	-17.195	-23,31	37.978	+1.072	+2,90
Alicante	107.580	-66.561	-38,22	92.740	-40.357	-30,32	14.480	-26.204	-63,84
Almería	33.788	-16.331	-32,58	25.296	-15.901	-38,60	8.492	-430	-4,82
Avila	72.409	+1.603	+21,54	59.625	+7.307	+13,97	12.784	+3.296	+34,74
Badajoz	74.671	+13.408	+21,89	49.403	+12.477	+33,79	25.268	+931	+3,83
Baleares: Palma de Mallorca	58.763	+10.118	+20,80	43.370	+16.435	+61,02	15.393	-6.317	-29,10
Burgos	476.996	-91.656	-16,12	345.338	-71.817	-17,22	131.658	-19.839	-13,10
Cáceres	8.901	-15.220	-63,10	5.697	-11.534	-66,94	3.204	-3.686	-53,50
Cádiz	122.510	-54.948	-30,96	82.434	-27.257	-24,85	40.076	-27.691	-40,86
Castellón	58.520	+3.231	+5,84	30.343	+3.273	+12,09	28.177	-45	-0,16
Ciudad Real	52.932	+46.907	+778,54	43.933	+39.005	+791,50	8.999	+7.902	+720,33
Córdoba	164.001	+22.491	+15,89	146.194	+15.004	+11,44	17.807	+7.487	+72,55
Coruña, La	269.802	-2.782	-1,02	237.405	+6.565	+2,84	32.397	-9.347	-22,39
Cuenca	97.396	-2.420	-2,42	82.215	-5.320	-6,08	15.181	+2.900	+23,61
Gerona	467.053	-16.223	-3,36	453.017	-17.681	-3,76	14.036	+1.458	+11,59
Granada	76.105	+38.588	+102,85	60.918	+35.172	+141,68	15.187	..	+23,36
Guadalajara	36.131	-104.746	-74,35	12.862	-25.594	-66,55	23.269	-79.152	-77,28
Huelva	383.550	50.770	322.780
Huesca	101.786	-12.411	-10,87	88.872	-11.288	-11,27	12.914	-1.123	-8,00
Jaén	372.471	-174.844	-31,95	230.359	-265.420	-53,54	142.112	+90.576	+175,75
León	213.502	+16.542	+8,40	108.406	+5.367	+5,21	105.096	+11.175	+11,90
Lérida	153.011	-177.238	-53,67	144.124	-175.076	-54,85	8.887	-2.162	-19,57
Logroño	68.787	+22.152	+47,50	62.302	+20.342	+48,48	6.485	+1.810	+38,72
Lugo	86.221	-18.241	-17,46	77.007	-8.387	-9,82	9.214	-9.854	-51,68
Madrid: Bibliotecas Populares	2.079.557	+123.851	+6,33	1.151.101	+95.943	+9,09	928.456	+27.908	+3,10
Málaga	105.854	+17.108	+19,28	93.617	+19.461	+26,24	12.237	-2.353	-16,13
Murcie	386.865	+76.975	+24,84	212.811	+61.051	+40,23	174.054	+15.924	+10,07
Orense	193.059	+56.886	+41,77	99.582	-15.234	-13,27	93.477	+72.120	+337,69
Oviedo	307.356	+46.997	+18,05	190.176	+21.667	+12,86	117.180	+25.330	+27,58
Palencia	146.993	+22.528	+18,10	130.286	+16.232	+14,23	16.707	+8.296	+60,47
Palmas, Las	93.766	-26.541	-22,06	61.218	-28.316	-31,63	32.548	+1.775	+5,77
Pontevedra	163.403	+42.484	+35,13	111.596	+21.948	+24,48	51.807	+20.536	+65,67
Salamanca	22.030	-14.172	-39,15	18.680	-14.785	-44,18	3.350	+613	+22,40
Santa Cruz de Tenerife	95.742	+11.270	+13,34	66.928	+8.288	+14,13	28.814	+2.982	+11,54
Santander	182.679	+63.199	+52,90	73.847	+28.636	+63,34	108.832	+34.563	+46,54
Segovia	67.952	-5.992	-8,10	52.131	-7.418	-12,46	15.821	+1.426	+9,91
Sevilla	347.148	+241.811	+229,56	293.410	+225.278	+330,65	53.738	+16.533	+44,44
Soria	297.995	+6.227	+2,13	243.553	+4.034	+1,68	54.442	+2.193	+4,20
Tarragona	58.355	-4.409	-7,02	43.112	-7.364	-14,59	15.243	+2.955	+24,05
Teruel	16.454	-5.787	-28,02	12.674	-6.320	-33,27	3.780	+533	+16,42
Toledo	22.904	-9.442	-29,19	14.900	-7.877	-34,58	8.004	-1.565	-16,35
Valencia	667.914	+92.206	+16,02	604.895	+83.741	+16,07	63.019	+8.465	+15,52
Valladolid	81.251	+30.126	+58,93	33.767	+10.298	+43,88	47.484	+19.828	+71,70
Vizcaya: Bilbao	55.652	+5.640	+11,29	55.652	+5.640	+11,28
Zamora	370.887	+118.817	+47,14	224.069	+63.745	+39,76	146.818	+55.072	+60,03
Zaragoza	95.624	+11.818	+13,83	37.907	+4.362	+13,00	57.717	+7.256	+14,38
TOTALES	9.556.308	+744.674	+8,45	6.415.116	+102.443	+1,62	3.141.190	+642.231	+25,80

.. Datos no disponibles

Fuente: Subdirección General de Bibliotecas de la Dirección General del Libro y Bibliotecas.

CUADRO N.º 25

II.5. BIBLIOTECAS

II.5.5. Dotación de personal Bibliotecas públicas del Estado
Estudio comparativo
Año 1981

Centros	Población	Participación provincial en el total nac. Población	Total personal 1981	Participación provincial en el total nac. Personal	Proporción de bibliotecarios	Personal cada 2.500 habitantes	Normas FIAB	
							Total personal según FIAB	Existencias en %
Alava: Vitoria	185.271	1,59	14	2,86	7,14	0,19	74	18,91
Albacete	107.725	0,92	12	1,94	16,66	0,28	43	27,90
Alicante	235.868	2,02	22	3,56	9,09	0,23	94	23,40
Almería	136.720	1,17	4	0,64	25,00	0,07	55	7,27
Ávila	38.105	0,32	7	1,13	28,57	0,46	15	46,66
Badajoz	112.573	0,96	11	1,78	9,09	0,24	45	24,44
Baleares: Palma de Mallorca. .	287.389	2,46	10	1,62	20,00	0,09	115	8,69
Burgos	148.487	1,27	7	1,13	14,28	0,12	59	11,86
Cáceres	64.539	0,55	5	0,81	40,00	0,19	26	19,23
Cádiz	156.328	1,34	7	1,13	28,57	0,11	63	11,11
Castellón	118.648	1,01	9	1,45	22,22	0,19	47	19,14
Ciudad Real	48.871	0,41	8	1,29	—	0,41	20	40,00
Córdoba	276.255	2,37	8	1,29	37,50	0,07	110	7,27
Coruña, La	228.687	1,96	10	1,62	20,00	0,11	91	10,98
Cuenca	39.064	0,33	10	1,62	20,00	0,64	16	62,50
Gerona	85.522	0,73	11	1,78	18,18	0,32	34	32,35
Granada	229.108	1,96	7	1,13	28,57	0,08	92	7,60
Guadalajara	49.130	0,42	10	1,62	20,00	0,51	20	50,00
Huelva	125.815	1,08	6	0,97	33,33	0,12	50	12,00
Huesca	38.986	0,33	4	0,64	50,00	0,26	16	25,00
Jaén	91.198	0,78	11	1,78	18,18	0,30	36	30,55
León	122.827	1,05	23	3,72	8,69	0,47	49	46,93
Lérida	108.212	0,92	7	1,13	28,57	0,16	43	16,27
Logroño	104.928	0,90	6	0,97	33,33	0,14	42	14,27
Lugo	72.686	0,62	5	0,81	40,00	0,17	29	17,24
Madrid: bibliotecas populares.	3.367.438	28,91	133	21,55	9,77	0,10	1.347	9,87
Málaga	467.637	4,01	8	1,29	12,50	0,04	187	4,27
Murcia	290.414	2,49	9	1,45	22,22	0,08	116	7,75
Orense	89.485	0,76	23	3,72	4,34	0,64	36	63,88
Oviedo	181.556	1,55	17	2,75	17,64	0,23	73	23,28
Palencia	67.755	0,58	7	1,13	14,28	0,26	27	25,92
Palmas, Las	357.158	3,06	2	0,32	50,00	0,01	143	1,39
Pontevedra	64.722	0,55	6	0,97	33,33	0,23	26	23,07
Salamanca	144.446	1,24	2	0,32	50,00	0,03	58	3,44
Santa Cruz de Tenerife	186.949	1,60	11	1,78	9,09	0,15	75	14,66
Santander	176.363	1,51	21	3,40	4,76	0,30	71	29,57
Segovia	49.583	0,42	5	0,81	40,00	0,25	20	25,00
Sevilla	630.329	5,41	22	3,56	9,09	0,09	252	8,73
Soria	29.315	0,25	8	1,29	25,00	0,68	12	66,66
Tarragona	109.969	0,94	7	1,13	28,57	0,16	44	15,90
Teruel	24.856	0,21	10	1,62	20,00	1,01	10	100,00
Toledo	56.414	0,48	9	1,45	22,22	0,40	23	39,13
Valencia	750.994	6,44	24	3,88	16,16	0,08	300	8,00
Valladolid	315.486	2,70	18	2,91	16,16	0,14	126	14,28
Vizcaya: Bilbao	452.921	3,88	15	2,43	0,00	0,08	170	8,82
Zamora	55.822	0,47	13	2,10	15,38	0,58	22	59,09
Zaragoza	563.375	4,83	13	2,10	30,76	0,06	225	5,77
TOTALES	11.645.879	"	617	"	15,72	"	4.647	"

- valor 0.

Fuente: Subdirección General de Bibliotecas de la Dirección General del Libro y Bibliotecas.

CUADRO N.º 26

II.6. HEMEROTECA NACIONAL

II.6.1. Movimiento de lectores - Obras consultadas

AÑOS TRIMESTRES/MESES	NUMERO DE LECTORES			TARJETAS DE LECTORES		Autorizaciones de lectura por una sole vez	N.º de obras consultadas
	TOTAL	Hombres	Mujeres	Nuevas	Renovadas		
Año 1979 (1)							
Primer trimestre	2.106	1.718	388	208	16	—	5.173
Segundo trimestre	2.014	1.593	421	183	10	—	4.620
Tercer trimestre	1.100	914	186	96	9	—	2.873
Cuarto trimestre	1.765	1.425	340	168	8	—	4.680
Año 1980 (1)							
Primer trimestre	2.627	2.119	508	270	43	134	5.625
Segundo trimestre	2.500	1.995	505	192	16	321	4.492
Tercer trimestre	2.049	1.752	297	110	17	180	4.294
Cuarto trimestre	2.661	2.221	440	201	19	222	4.653
Año 1981 (1)							
Primer trimestre	2.675	2.090	585	195	20	267	3.939
Segundo trimestre	2.695	2.201	494	140	14	299	4.075
Tercer trimestre	1.694	1.507	187	98	12	179	3.350
Cuarto trimestre	2.388	2.082	306	297	14	238	4.708
Año 1982 (1)							
Enero	2.763	2.295	468	270	40	280	5.223
Febrero	3.110	2.563	547	253	34	240	4.199
Marzo	3.491	2.974	517	214	28	339	5.930
Abril	2.699	2.313	386	232	25	209	2.757
Mayo	2.882	2.584	298	183	24	254	4.189
Junio	2.219	1.942	277	318	7	231	3.940
Julio	2.155	1.858	297	130	11	238	4.014
Agosto	1.168	1.084	84	85	7	105	1.297
Septiembre	3.139	2.657	482	213	16	295	5.198
Octubre	2.994	2.455	539	210	21	216	5.640
Noviembre	2.942	2.253	689	261	31	286	2.973
Diciembre	3.491	2.702	789	263	16	260	5.209
Año 1983 (1)							
Enero	2.230	1.470	760	326	23	342	5.401
Febrero	3.210	2.706	504	235	30	170	5.606
Marzo	5.050	4.199	851	279	31	274	7.913
Abril	2.899	2.019	880	339	20	284	4.769
Mayo	5.290	3.980	1.310	266	30	487	6.507
Junio	3.013	2.216	797	159	27	495	5.386

(1) Media mensual
- valor 0
Fuente: Dirección General del Libro y Bibliotecas.

CUADRO N.º 27

II.7. DEPORTES

II.7.1. Federaciones nacionales y licencias

CLUBS Y LICENCIAS	Activ. sub- acuáticas	Aéreo	Ajedrez	Atletismo	Automo- vilismo	Baloncesto	Balónmano	Beisbol	Biliar	Bolos	Boxeo	Caza	Ciclismo
Año 1979:													
N.º de clubs.....	211	201	773	362	465	3.084	3.487	106	133	902	45	1.631	882
Lic. masculinas.....	9.781	6.401	21.080	22.906	10.175	36.463	91.973	5.002	—	39.297	1.519	223.456	11.408
Lic. femeninas.....	2.466	314	403	11.242	—	19.534	28.359	746	—	2.988	—	—	44
Total licencias.....	12.247	6.715	21.483	34.148	10.175	55.997	120.332	5.748	—	42.285	1.519	223.456	11.452
Año 1980:													
N.º de clubs.....	234	331	790	416	105	1.825	4.105	160	132	1.251	45	2.300	1.114
Lic. masculina.....	10.668	7.225	22.830	27.960	9.023	41.174	188.028	6.209	1.297	40.879	1.379	210.214	17.022
Lic. femeninas.....	3.038	370	498	13.701	—	23.996	73.010	797	—	3.768	—	—	198
Total licencias.....	13.706	7.595	23.328	41.661	9.023	65.170	261.038	7.006	1.297	44.647	1.379	210.214	17.220
Año 1981:													
N.º de clubs.....	220	330	960	438	149	1.974	4.105	106	136	2.484	32	2.356	1.123
Lic. masculinas.....	10.351	6.311	20.198	29.355	9.726	42.105	160.542	5.214	11.589	36.554	1.154	220.209	20.155
Lic. femeninas.....	2.350	363	895	14.386	464	26.992	65.764	868	—	3.701	—	—	116
Total licencias.....	12.701	6.674	21.093	43.741	10.190	69.097	226.306	6.082	11.589	40.255	1.154	220.209	20.271
Año 1982:													
N.º de clubs.....	200	366	970	447	79	2.119	4.620	103	118	2.634	44	2.441	1.212
Lic. masculinas.....	12.716	7.254	21.973	26.675	7.535	59.088	166.660	4.678	11.132	32.744	1.851	229.618	24.726
Lic. femeninas.....	2.047	441	727	12.631	388	34.223	67.186	771	—	3.319	—	—	296
Total licencias.....	14.763	7.695	22.700	39.306	7.923	93.311	233.846	5.449	11.132	36.063	1.851	229.618	25.022

CUADRO N.º 27

II.7. DEPORTES

II.7.1. Federaciones nacionales y licencias
(Continuación)

CLUBS Y LICENCIAS	Colombofila	Columbi- cultura	Deportes de invierno	Esgrima	Esqui náutico	Fútbol	Galgos	Gimnasia	Golf	Halterofilia	Hípica	Hockey	Judo
Año 1979:													
N.º de clubs.....	141	739	278	72	69	7.056	136	177	70	272	43	247	518
Lic. masculinas.....	6.009	18.667	29.813	9.389	885	395.023	527	2.913	11.827	6.934	2.305	8.198	54.019
Lic. femeninas.....	70	—	23.475	2.545	481	—	89	6.206	5.360	—	1.183	4.490	25.470
Total licencias.....	6.079	18.667	53.288	11.934	1.366	395.023	616	9.119	17.187	6.394	3.488	12.688	79.489
Año 1980:													
N.º de clubs.....	151	830	328	65	70	7.309	128	208	77	301	83	209	518
Lic. masculinas.....	6.082	20.481	2.843	7.379	1.190	353.800	380	2.629	12.795	7.920	5.204	9.099	113.399
Lic. femeninas.....	74	—	999	2.442	702	—	205	7.318	5.986	—	—	4.130	113.399
Total licencias.....	6.156	20.481	3.842(*)	9.821	1.892	353.800	585	9.947	18.781	7.920	5.204	13.229	113.399
Año 1981:													
N.º de clubs.....	157	830	320	51	44	7.581	108	209	77	293	82	231	600
Lic. masculinas.....	6.611	21.369	29.536	11.897	991	330.079	520	2.933	13.034	7.813	3.391	9.990	96.363
Lic. femeninas.....	83	—	23.096	3.677	628	—	160	7.894	6.169	—	2.027	4.651	17.006
Total licencias.....	6.694	21.369	52.632	15.574	1.619	330.079	680	10.827	19.203	7.813	5.418	14.641	113.369
Año 1982:													
N.º de clubs.....	160	858	319	61	26	9.373	129	213	77	293	53	244	983
Lic. masculinas.....	7.048	21.849	28.411	13.269	1.203	429.787	1.063	4.745	15.867	8.599	6.743	9.983	48.860
Lic. femeninas.....	95	—	24.387	4.332	577	—	—	7.513	7.831	—	—	3.894	39.870
Total licencias.....	7.143	21.849	52.798	17.601	1.780	429.787	1.063	12.258	23.698	8.599	6.743	13.870	88.730

CUADRO N.º 27

II.7 DEPORTES

II.7.1. Federaciones nacionales y licencias
(Continuación)

CLUBS Y LICENCIAS	Kárate	Lucha	Miruválidos	Montañismo	Motociclismo	Motonáutica	Natación	Patinaje	Pelota	Pesca	Piragüismo	Polo	Remo
Año 1979:													
N.º de clubs.....	164	227	60	913	446	56	368	277	455	740	156	5	153
Lic. masculinas.....	25.190	7.632	1.324	53.741	13.060	2.748	10.235	6.946	24.286	86.001	3.431	157	3.994
Lic. femeninas.....	2.121	123	362	20.546	20	169	5.919	2.801	54	—	456	2	121
Total licencias.....	27.311	7.755	1.686	74.287	13.080	2.917	16.154	9.747	24.340	86.001	3.887	159	4.115
Año 1980:													
N.º de clubs.....	325	227	38	800	558	55	356	293	516	738	181	5	153
Lic. masculinas.....	38.361	7.547	3.760	49.665	14.180	2.753	11.002	7.569	28.177	68.998	4.500	171	4.245
Lic. femeninas.....	6.546	425	772	19.343	32	170	6.481	3.439	45	—	902	2	187
Total licencias.....	44.907	7.972	4.532	69.008	14.212	2.923	17.483	11.008	28.222	68.998	5.402	173	4.432
Año 1981:													
N.º de clubs.....	547	227	60	1.039	558	187	365	317	246	736	192	5	154
Lic. masculinas.....	37.442	6.467	3.185	51.701	8.779	1.743	13.201	7.640	27.071	77.259	4.565	178	4.928
Lic. femeninas.....	6.895	734	653	18.805	20	98	7.725	4.101	140	—	862	3	207
Total licencias.....	44.337	7.201	3.838	70.506	8.799	1.841	20.926	11.741	27.211	77.259	5.427	181	5.135
Año 1982:													
N.º de clubs.....	693	135	53	866	506	183	416	339	216	748	230	5	146
Lic. masculinas.....	52.566	13.537	1.269	45.552	12.610	1.627	13.553	9.679	20.244	67.281	6.313	176	4.830
Lic. femeninas.....	10.194	2.092	281	18.683	99	7.883	5.073	79	—	1.305	3	225	
Total licencias.....	62.760	15.629	1.550	64.235	12.709	1.710	21.436	14.752	20.323	67.281	7.628	179	5.055

CUADRO N.º 27

II.7 DEPORTES

II.7.1. Federaciones nacionales y licencias
(Continuación)

CLUBS Y LICENCIAS	Rugby	S. y Socorrismo	Tenis	Tenis mesa	Tiro arco	Tiro olímpico	Tiro pichón	Universitario	Vela	Voleibol	SECCIONES	
											Pentatlón moderno	Surf
Año 1979:												
N.º de clubs	121	95	633	431	36	674	59	459	410	2.011	7	23
Lic. masculinas	10.723	5.789	48.550	13.480	3.153	45.223	4.312	26.411	12.837	7.248	242	657
Lic. femeninas	—	4.053	15.423	1.869	766	1.005	75	4.265	3.333	3.904	12	47
Total licencias	10.723	9.842	63.973	15.349	3.919	46.228	4.387	30.676	16.170	11.252	254	704
Año 1980:												
N.º de clubs	161	96	961	700	45	786	58	339	438	1.748	6	28
Lic. masculinas	10.521	8.520	57.552	16.412	3.276	19.137	6.384	28.992	14.718	11.819	31	481
Lic. femeninas	—	—	19.046	2.293	866	567	149	4.889	3.882	8.395	19	25
Total licencias	10.521	8.520	76.598	18.705	4.142	19.704	6.533	33.881	18.600	20.214	100	506
Año 1981:												
N.º de clubs	165	59	999	684	46	427	62	339	439	1.916	6	28
Lic. masculinas	10.729	4.976	63.483	16.488	3.499	29.466	5.859	30.514	16.400	12.022	349	466
Lic. femeninas	—	—	21.486	2.419	881	609	148	5.363	5.142	9.878	22	22
Total licencias	10.729	4.976	84.969	18.907	4.380	30.075	6.007	35.877	21.542	21.900	371	488
Año 1982:												
N.º clubs	183	80	2.805	715	47	264	63	515	452	2.058	9	—
Lic. masculinas	10.638	3.415	66.881	19.176	3.714	49.973	7.205	36.329	18.057	14.178	332	—
Lic. femeninas	—	2.674	22.930	2.881	906	574	153	5.960	5.114	9.877	20	—
Total licencias	10.638	6.089	89.811	22.057	4.620	50.547	7.358	42.019	23.171	24.055	352	—

CUADRO N.º 28

II.7. DEPORTES

II.7.2. Subvenciones para instalaciones deportivas concedidas por la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes y Consejo Superior de Deportes

Años 1971 al 1975

Provincias	1971	1972	1973	1974	1975
Alava.....	1.247.492	10.781.730	29.837.416	10.271.937	12.402.998
Albacete.....	33.050	17.225.671	6.984.918	16.226.152	7.183.323
Alicante.....	1.000.000	13.547.194	22.344.523	62.669.418	53.080.769
Almería.....	10.479.747	6.597.660	1.923.289	29.176.499	10.655.401
Ávila.....	1.195.936	20.133.643	8.196.816	42.515.677	28.476.114
Badajoz.....	3.899.677	11.768.302	54.424.142	38.213.514	60.969.617
Baleares.....	6.120.806	62.882.808	128.439.739	79.698.951	110.058.564
Barcelona.....	53.162.098	178.476.424	139.304.997	121.847.296	113.881.539
Burgos.....	—	32.185.191	4.323.497	11.200.195	1.742.074
Cáceres.....	1.164.526	23.466.500	7.358.891	24.199.209	18.339.683
Cádiz.....	13.902.626	15.284.166	47.792.536	20.730.859	88.341.373
Castellón.....	2.456.569	7.775.274	25.822.496	14.862.590	11.996.186
Ceuta.....	—	300.000	5.000.000	10.547.857	13.098.250
Ciudad Real.....	—	30.493.222	9.972.271	21.445.291	5.950.293
Córdoba.....	6.000.000	6.054.681	26.456.397	8.026.421	50.785.560
Coruña.....	10.708.973	34.593.174	57.190.711	25.104.965	32.000.290
Cuenca.....	—	5.369.659	9.147.543	15.068.917	8.160.000
Gerona.....	8.147.227	35.327.568	23.066.641	43.538.822	17.834.836
Granada.....	7.094.598	15.783.715	96.068.074	36.719.319	40.372.006
Guadalajara.....	6.128.082	21.112.990	7.203.176	18.789.335	15.510.210
Guipúzcoa.....	6.128.251	29.864.004	60.623.302	144.119.920	141.187.013
Huelva.....	789.560	7.108.238	18.773.942	75.550.963	59.219.388
Huesca.....	11.242.941	6.321.835	22.921.897	8.227.715	3.790.752
Jaén.....	1.937.794	10.762.587	6.933.830	29.091.994	29.779.713
León.....	11.502.453	18.277.079	21.643.318	38.821.727	19.265.804
Lérida.....	6.400.000	19.751.621	13.763.458	42.971.439	17.678.662
Logroño.....	14.642.525	19.787.954	8.963.127	15.205.619	14.671.401
Lugo.....	6.181.081	19.117.924	8.257.070	6.666.322	96.606
Madrid.....	141.536.580	316.214.056	368.589.139	322.388.926	281.155.073
Málaga.....	2.201.034	6.461.837	19.707.841	203.463.115	13.155.173
Melilla.....	—	16.798.878	2.543.172	18.647.263	17.504.336
Murcia.....	944.206	31.315.747	38.899.878	105.699.640	179.271
Navarra.....	3.018.979	16.679.170	21.320.870	47.192.855	24.289.950

CUADRO N.º 28

II.7. DEPORTES

II.7.2. Subvenciones para instalaciones deportivas concedidas por la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes y Consejo Superior de Deportes

(Continuación)

Años 1971 a 1975

Provincias	1971	1972	1973	1974	1975
Orense	199.397	4.575.579	12.355.334	30.074.167	10.213.701
Oviedo	17.070.583	101.044.427	61.563.510	36.402.724	79.516.294
Palencia	1.196.795	10.416.803	5.882.275	4.537.753	25.986.849
Palmas (Las)	231.290	14.353.946	19.693.197	25.403.815	24.960.387
Pontevedra	9.391.969	7.706.794	55.188.410	105.334.367	7.530.596
Salamanca	4.132.060	9.186.246	33.308.556	20.864.854	19.766.240
Sta. C. Tenerife	4.096.527	15.279.768	23.222.252	31.224.377	36.167.165
Santander	2.530.488	21.495.499	10.924.301	74.697.174	34.061.803
Segovia	—	10.250.668	24.997.249	13.176.269	15.961.953
Sevilla	19.949.925	66.542.756	41.251.220	45.484.537	71.656.493
Soria	4.691.961	1.516.351	26.527.682	6.984.048	10.765.221
Tarragona	3.450.000	25.058.187	8.844.434	35.888.937	20.034.753
Teruel	—	11.897.363	14.601.326	3.663.048	57.887.392
Toledo	—	31.181.553	45.638.744	7.326.295	8.903.833
Valencia	18.891.625	48.230.534	116.024.535	65.256.754	27.760.006
Valladolid	30.643.865	7.653.140	25.791.904	55.458.930	885.331
Vizcaya	39.460.939	41.316.595	62.684.421	53.904.791	48.803.376
Zamora	1.000.000	9.476.517	4.660.100	5.608.323	1.864.000
Zaragoza	12.149.134	35.670.216	70.508.507	123.228.216	40.532.621
Sahara	—	7.085.297	4.180.661	33.298.033	—
La Velette	—	—	—	3.000.000	—
TOTALES.....	508.353.369	1.537.548.741	1.987.697.535	2.489.718.150	1.866.069.872

- valor 0.
Fuente: Consejo Superior de Deportes.

CUADRO N.º 28

II.7. DEPORTES

II.7.2. Subvenciones para instalaciones deportivas concedidas por la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes y Consejo Superior de Deportes

(Continuación)

Años 1976 a 1980

Provincias	1976	1977	1978	1979	1980	Totales
Alava	3.348.921	—	35.779.708	—	12.961.691	116.631.893
Albacete	4.625.191	2.268.172	4.236.825	5.070.000	32.462.629	96.315.931
Alicante	4.752.841	9.713.447	19.373.500	62.163.198	83.523.786	332.668.676
Almería	11.700.000	18.477.634	86.965.885	80.098.091	28.715.362	284.789.568
Avila	7.988.989	18.297.990	15.481.841	8.899.875	40.145.755	191.332.636
Badajoz	35.384.368	37.923.787	24.109.329	19.173.892	40.559.302	326.425.930
Baleares	7.716.997	129.985.236	27.418.683	13.044.696	65.252.653	630.669.133
Barcelona	28.775.789	104.654.224	95.252.605	270.215.320	276.697.010	1.382.767.302
Burgos	1.957.000	40.835.530	32.184.184	22.026.450	63.906.552	210.360.673
Cáceres	—	18.408.064	41.214.392	16.152.925	26.989.617	177.293.807
Cádiz	1.471.000	37.379.299	35.872.950	14.501.736	13.279.302	288.555.847
Castellón	250.000	—	16.913.400	8.753.319	32.440.347	121.270.181
Ceuta	—	—	—	—	1.475.522	30.421.629
Ciudad Real	10.243.800	—	17.353.047	3.300.000	27.133.298	125.891.222
Córdoba	3.098.627	20.747.227	33.740.292	55.510.071	103.739.331	314.158.607
Coruña, La.	20.692.462	59.500.645	58.737.768	—	78.608.813	377.137.801
Cuenca	—	—	8.293.740	6.233.775	36.373.855	88.637.489
Gerona	1.955.000	5.431.672	34.528.634	18.015.303	45.425.586	233.271.289
Granada	41.436.611	88.016.153	25.966.536	4.563.384	31.180.138	387.200.534
Guadalajara	469.721	5.339.591	26.303.317	2.500.000	23.826.293	127.202.715
Guipúzcoa	164.947.115	55.299.913	153.495.948	218.690.965	107.780.137	1.082.136.568
Huelva	20.381.454	56.672.185	22.479.832	13.315.215	27.595.049	301.885.826
Huesca	100.000	1.198.351	2.500.000	98.292.343	96.559.604	251.155.438
Jaén	3.519.154	14.305.757	17.452.042	8.963.406	33.087.260	155.833.537
León	1.200.000	8.400.000	31.827.014	—	25.658.704	176.596.099
Lérida	6.218.589	24.336.235	20.479.361	17.669.617	31.081.359	200.350.341
Logroño	17.278.825	6.562.250	11.695.061	15.681.222	16.970.906	126.458.890
Lugo	9.535.407	92.432	20.987.046	1.398.888	23.309.940	95.642.716
Madrid	92.099.402	347.781.705	429.854.124	362.508.032	558.956.832	3.221.083.869
Málaga	4.110.048	100.922.730	35.837.084	57.700.909	124.143.764	567.703.535
Melilla	—	—	—	—	3.660.899	59.154.603
Murcia	6.731.122	14.482.610	98.382.256	73.887.710	163.138.428	533.660.868
Navarra	3.660.367	17.651.813	14.844.976	60.581.701	87.375.629	296.615.911

CUADRO N.º 28

II.7. DEPORTES

II.7.2. Subvenciones para instalaciones deportivas concedidas por la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes y Consejo Superior de Deportes

(Continuación)

Años 1976 a 1980

Provincias	1976	1977	1978	1979	1980	Totales
Orense	42.232.000	2.158.000	6.071.410	13.475.000	11.574.395	132.928.983
Oviedo	47.818.807	33.437.879	62.573.169	19.752.404	81.376.638	540.556.435
Palencia	3.035.199	11.055.980	8.022.233	2.800.000	18.236.760	94.170.627
Palmas (Las)	19.957.117	53.506.370	60.192.483	61.467.892	84.315.182	363.981.679
Pontevedra	1.350.000	21.633.967	38.931.647	8.142.942	94.065.387	347.276.079
Salamanca	4.531.005	2.399.345	32.595.845	10.825.000	32.923.704	471.032.865
Sta. C. Tenerife	134.323.591	87.335.813	26.739.006	3.982.458	85.973.555	448.344.512
Santander	12.460.072	37.900.371	6.508.927	112.527.259	37.549.585	350.655.479
Segovia	3.059.000	—	12.777.689	13.275.623	41.755.448	135.253.879
Sevilla	6.493.116	64.964.096	42.645.507	144.778.203	91.739.907	595.505.760
Soria	875.000	—	5.495.026	3.551.170	3.197.701	63.604.160
Tarragona	3.427.000	3.400.000	19.255.406	7.550.000	26.069.729	—
Teruel	6.442.734	11.316.176	5.190.501	—	16.491.010	127.489.550
Toledo	1.529.819	1.953.568	9.515.897	48.017.710	45.357.920	199.425.339
Valencia	12.770.949	38.429.757	37.043.791	179.997.684	268.590.340	812.995.975
Valladolid	8.496.282	3.685.000	12.685.211	12.418.435	20.553.355	178.271.453
Vizcaya	69.035.364	38.775.912	125.526.007	59.884.931	42.679.337	582.072.173
Zamora	16.862.778	—	13.955.817	10.461.518	17.596.434	81.485.487
Zaragoza	6.564.793	89.779.862	72.076.888	47.730.262	131.205.159	629.445.658
Sahara	—	—	—	—	—	44.563.991
La Velette	—	—	—	—	—	3.000.000
TOTALES	921.833.926	1.746.416.728	2.095.863.840	2.299.550.534	3.513.266.899	18.966.319.594

— valor 0.
Fuente: Consejo Superior de Deportes.

CUADRO N.º 29

II.8. JUVENTUD Y PROMOCION SOCIOCULTURAL

II.8.1. Tercera edad

	N.º DE AULAS			N.º DE ALUMNOS		
	Propias	Colaboradoras	Centros asociados	En Aulas propias	En Aulas colaboradoras	En Centros asociados
Curso 1980-81						
Primer cuatrimestre:						
Octubre-noviembre-diciembre-enero	6	21	13	608	5.223	1.510
Segundo cuatrimestre:						
Febrero-marzo-abril-mayo	6	21	13	608	5.223	1.510
Curso 1981-82						
Primer cuatrimestre:						
Octubre-noviembre-diciembre-enero	5	21	13	1.173	6.009	1.510
Segundo cuatrimestre:						
Febrero-marzo-abril-mayo	5	21	13	1.173	6.009	1.510
Curso 1982-83						
Primer cuatrimestre:						
Octubre-noviembre-diciembre-enero.....	5	22	13	1.173	6.209	1.510
Segundo cuatrimestre:						
Febrero-marzo-abril-mayo	2	2	—	2.948	501	—

- Valor 0.

Nota: El número de Aulas es menor por haber sido transferidas a sus correspondientes Entes Autonómicos.

Fuente: Subdirección General de la Familia, de la Dirección General de Juventud y Promoción Sociocultural.

CUADRO N.º 30

II.8. JUVENTUD Y PROMOCION COMUNITARIA

II.8.2. Actividades realizadas en centros sociales. Año 1980

(Por provincias)

PROVINCIAS	Centros Sociales Urbanos	Centros Sociales Comerciales	Centros Sociales Rurales	Equipos Móviles Itinerantes	Totales Centros Sociales	Actividad Area Cultural en los Centros Sociales				Actividad Area Civico-social				Area Asistencial Atenciones	Total participantes
						Cursos		Conferencias		Cursos		Conferencias			
						N.º cursos	N.º asistentes	N.º conferencias	N.º asistentes	N.º cursos	N.º asistentes	N.º conferencias	N.º asistentes		
Alava	2	—	—	—	2	35	780	230	7.100	89	1.300	—	—	300	9.834
Albacete	1	2	1	1	5	92	2.420	37	740	54	2.240	15	1.150	178	6.926
Alicante	1	2	1	—	4	70	1.236	20	1.400	138	3.400	103	598	400	7.365
Almería	2	—	—	1	3	27	890	17	580	7	448	13	273	120	2.375
Ávila	—	1	—	1	2	—	—	10	600	3	180	23	1.003	270	2.089
Badajoz	2	6	18	—	26	300	19.614	200	10.500	180	9.873	100	4.000	740	40.507
Baleares	2	1	—	—	3	23	7.000	19	2.050	4	4.006	4	203	30	13.339
Barcelona	—	1	—	—	1	81	1.080	10	100	3	190	3	70	—	1.537
Burgos	2	2	—	1	5	155	4.402	120	5.003	30	680	82	240	—	10.712
Cáceres	1	7	8	1	17	320	40.600	180	20.400	130	20.518	180	18.063	2.600	102.991
Cádiz	—	1	9	—	10	260	7.645	300	7.800	699	29.433	79	2.640	710	49.566
Castellón	1	1	—	—	2	50	1.300	30	1.140	40	1.706	28	1.080	40	5.414
Ciudad Real	—	3	3	1	7	2	54	6	430	28	1.240	17	986	—	2.763
Córdoba	1	1	4	1	7	160	3.800	39	1.936	50	2.259	40	1.001	410	9.695
Coruña, La	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Cuenca	1	1	—	—	2	51	1.160	27	960	20	401	19	424	1.140	4.202
Gerona	1	3	1	—	5	—	—	—	—	102	2.543	11	348	—	3.004
Granada	1	1	2	2	6	209	5.480	67	4.700	27	786	61	1.990	37	13.357
Guadalajara	—	—	2	—	2	10	499	—	—	—	—	—	—	—	509
Guipúzcoa	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Huelva	1	2	—	—	3	88	1.580	65	670	48	500	47	994	298	4.290
Huesca	1	3	1	—	5	120	3.601	40	3.706	3	60	30	1.450	498	9.508
Jaén	1	2	4	—	7	70	4.006	62	1.803	30	510	83	1.936	25	8.525
León	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lérida	1	—	3	1	5	24	700	36	510	9	521	18	280	310	2.408
Logroño	1	1	1	1	4	93	1.840	19	1.013	48	1.106	16	1.640	200	5.975
Lugo	1	5	1	—	7	95	67.043	3	226	30	48.600	20	1.160	7.410	124.587
Madrid	10	1	—	—	11	675	50.101	78	7.640	72	2.640	78	7.602	9.543	78.429

CUADRO N.º 30

II.8. JUVENTUD Y PROMOCION COMUNITARIA

II.8.2. Actividades realizadas en centros sociales. Año 1980

(Por provincias) (Continuación)

PROVINCIAS	Centros Sociales Urbanos	Centros Sociales Comerciales	Centros Sociales Rurales	Equipos Móviles Itinerantes	Totales Centros Sociales	Actividad Area Cultural en los Centros Sociales				Actividad Area Cívico-social				Area Asistencial Atenciones	Total participantes
						Cursos		Conferencias		Cursos		Conferencias			
						N.º cursos	N.º asistentes	N.º conferencias	N.º asistentes	N.º cursos	N.º asistentes	N.º conferencias	N.º asistentes		
Málaga	2	1	1	—	4	42	1.360	22	4.002	22	2.060	—	—	170	7.678
Murcia	1	2	1	—	4	120	4.836	4	560	17	2.104	5	702	1.300	9.648
Navarra	—	1	1	—	2	11	400	2	150	15	398	—	—	—	976
Orense	1	—	—	—	1	31	850	5	185	—	—	—	—	—	1.071
Oviedo	1	3	1	1	6	78	1.459	23	1.730	—	—	9	640	401	4.342
Palencia	1	2	—	—	3	117	3.710	5	302	70	14.102	47	6.903	185	25.441
Palmas, Las	1	2	—	1	4	31	1.403	26	1.380	17	580	52	350	—	2.459
Pontevedra	3	2	1	1	7	260	9.144	80	4.061	170	5.403	53	2.613	340	22.124
Salamanca	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
S. C. Tenerife	1	—	—	—	1	16	300	3	—	—	—	—	—	—	319
Santander	—	—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Segovia	—	3	1	—	4	53	448	31	444	73	310	17	406	226	2.008
Sevilla	1	—	2	—	3	25	1.500	40	2.600	30	2.803	40	5.644	1.006	13.668
Soria	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Tarragona	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Teruel	1	3	—	1	5	140	3.504	17	1.800	16	810	15	3.401	—	23.391
Toledo	—	1	4	1	6	113	4.563	20	1.860	70	1.470	45	1.501	213	9.855
Valencia	1	1	6	—	8	1.500	20.632	36	400	1.223	19.432	49	760	18.432	62.464
Valladolid	3	—	2	1	6	15	402	5	380	—	—	5	83	—	890
Vizcaya	2	3	—	—	5	150	2.836	18	250	253	2.800	14	486	27	6.834
Zamora	2	1	—	1	4	180	3.702	65	2.004	90	1.704	66	2.400	580	10.791
Zaragoza	1	2	—	1	4	86	1.406	30	240	70	1.643	7	160	189	3.831
TOTAL	56	74	79	20	229	5.978	289.286	2.047	103.355	3.980	190.759	1.494	75.180	48.328	727.697

— valor 0

Fuente. Instituto de la Juventud y Promoción Comunitaria.

CUADRO N.º 30

II.8. JUVENTUD Y PROMOCION COMUNITARIA

II.8.2. Actividades realizadas en centros sociales. Año 1981

(Por provincias)

PROVINCIAS	Centros Sociales Urbanos	Centros Sociales Comarcales	Centros Sociales Rurales	Equipos Móviles Itinerantes	Totales Centros Sociales	Actividad Area Cultural en los Centros Sociales				Actividad Area Civico-social				Area Asistencial	Total participantes
						Cursos		Conferencias		Cursos		Conferencias		Atenciones	
						N.º cursos	N.º asistentes	N.º conferencias	N.º asistentes	N.º cursos	N.º asistentes	N.º conferencias	N.º asistentes		
Albacete	1	2	4	1	8	104	3.448	21	6.091	23	2.240	28	1.150	190	12.929
Alicante	1	2	1	—	4	40	2.400	19	1.930	20	400	40	160	200	4.890
Almería	2	—	1	—	3	24	790	16	602	8	370	7	280	50	2.042
Ávila	—	—	—	1	1	6	180	6	300	2	80	5	200	60	760
Badajoz	1	6	7	—	14	120	7.120	100	5.070	90	4.500	30	1.500	80	18.190
Baleares	—	3	—	—	3	36	6.685	137	16.307	21	6.380	72	7.626	25	36.998
Burgos	2	2	—	1	5	105	4.000	110	4.800	25	700	50	2.000	—	11.500
Cáceres	1	7	2	—	10	299	31.908	637	215.438	94	26.048	250	99.566	5.462	372.960
Cádiz	—	2	8	—	10	406	5.140	392	4.332	29	834	185	3.889	207	14.195
Castellón	1	—	—	—	1	12	325	57	2.000	7	217	124	3.125	20	5.577
Ciudad Real	—	13	3	—	6	3	71	17	6.923	—	—	13	517	—	7.511
Córdoba	1	1	6	1	9	39	451	40	1.470	14	174	73	1.422	107	3.517
Cuenca	1	1	—	—	2	25	840	15	800	10	200	25	810	37	2.650
Granada	1	1	2	2	6	87	1.872	34	2.605	13	350	43	1.765	39	6.592
Guadalajara	—	—	2	—	2	3	80	5	150	—	—	—	—	18	230
Huelva	1	1	—	—	2	20	411	11	138	16	640	44	1.480	75	2.669
Huesca	1	3	1	—	5	60	1.800	65	2.500	5	150	40	1.600	105	6.050
Jaén	1	2	5	—	8	69	5.007	60	2.406	15	340	80	3.200	29	10.953
Logroño	1	1	—	1	3	47	681	63	2.409	28	695	47	2.557	60	6.342
Lugo	1	2	1	—	4	50	3.824	24	2.400	20	1.000	60	6.100	740	13.324
Madrid	10	1	—	—	11	300	25.008	100	10.018	60	2.315	107	6.270	7.298	43.611

CUADRO N.º 30

II.8. JUVENTUD Y PROMOCION COMUNITARIA

II.8.2. Actividades realizadas en centros sociales. Año 1981

(Por provincias) (Continuación)

PROVINCIAS	Centros Sociales Urbanos	Centros Sociales Comarcales	Centros Sociales Rurales	Equipos Móviles Itinerantes	Totales Centros Sociales	Actividad Area Cultural en los Centros Sociales				Actividad Area Civico-social				Area Asistencial Atenciones	Total participantes
						Cursos		Conferencias		Cursos		Conferencias			
						N.º cursos	N.º asistentes	N.º conferencias	N.º asistentes	N.º cursos	N.º asistentes	N.º conferencias	N.º asistentes		
Málaga	2	1	1	—	4	33	2.021	186	9.300	19	1.444	145	1.115	176	13.880
Murcia	1	2	2	—	5	98	3.334	70	2.800	14	690	22	1.214	309	8.038
Navarra	—	1	1	—	2	8	229	5	150	13	410	10	400	29	1.189
Orense	1	—	—	—	1	15	410	6	215	7	210	6	240	18	1.075
Oviedo	1	3	1	1	6	11	360	36	2.420	9	360	9	714	102	3.654
Palencia	1	2	—	—	3	26	1.420	12	720	35	7.056	40	3.109	160	12.305
Las Palmas	1	—	—	—	2	15	714	20	800	10	320	40	1.600	89	3.434
Pontevedra	2	2	1	1	6	268	5.106	113	4.924	25	2.406	17	1.413	130	13.849
S. C. Tenerife	2	1	5	—	8	34	1.300	80	4.061	19	1.314	40	1.608	89	6.283
Santander	—	—	—	1	1	9	270	7	350	4	80	10	500	25	1.200
Segovia	—	2	2	—	4	289	2.578	151	4.287	22	660	20	2.000	111	9.525
Sevilla	1	—	—	—	1	24	467	17	4.614	7	280	28	1.950	200	7.311
Soria	1	—	—	—	1	8	320	10	500	2	120	3	318	60	1.258
Teruel	1	3	—	—	4	96	1.808	36	1.390	16	702	45	2.135	30	6.035
Toledo	—	1	4	1	6	18	467	14	790	25	507	10	1.370	172	3.134
Valladolid	4	—	—	1	5	10	300	20	800	7	280	10	500	27	1.880
Valencia	1	1	6	—	8	55	2.619	46	2.400	315	5.407	189	1.169	821	11.595
Zamora	1	1	—	—	2	80	1.581	32	1.103	13	370	60	2.500	197	5.554
Zaragoza	1	2	—	1	3	25	355	15	385	5	150	10	500	84	1.350
TOTAL	48	62	66	13	189	2.977	127.700	2.805	330.698	2.822	70.309	2.037	169.572	17.631	698.279

— valor 0

Fuente: Instituto de la Juventud y Promoción Comunitaria.

CUADRO N.º 30

II.8.2. Actividades realizadas en centros sociales (por comunidades autónomas)

II.8. JUVENTUD Y PROMOCION COMUNITARIA

Año 1982

	CENTROS				AREA-CULTURAL							AREA-CIVICO			A. SERVICIOS		
	Urbanos	Comarcales	Rurales	Itine-rantes	TOTAL	Cursos		Conferencias		Certámenes y exp.		Cursos		Conferencias		Gabinetes	
						Núm.	Asistentes	Núm.	Asistentes	Núm.	Partici-pantes	Núm.	Asistentes	Núm.	Asistentes	Atenciones	
ANDALUCIA																	
Almería.....	2	—	1	—	3	7	375	—	—	—	—	2	28	—	—	—	—
Cádiz.....	—	2	8	—	10	107	6.492	30	2.075	2	620	19	632	10	529	158	—
Córdoba.....	1	1	6	1	9	20	226	20	735	—	—	7	47	37	711	54	—
Granada.....	1	1	2	1	5	44	936	17	1.303	—	—	7	175	22	883	20	—
Huelva.....	1	1	—	—	2	33	434	7	165	2	158	9	65	1	10	—	—
Jaén.....	1	2	5	—	8	16	457	11	1.091	3	104	3	116	4	166	18	—
Málaga.....	2	1	1	—	4	25	676	17	672	10	630	1	50	6	230	186	—
Sevilla.....	1	—	—	—	1	24	1.206	19	5.614	4	350	7	320	28	2.720	200	—
TOTALES	9	8	23	2	42	276	10.802	121	11.655	21	1.862	55	1.433	108	5.249	636	—
ARAGON																	
Huesca.....	1	3	1	—	5	30	900	33	1.250	—	—	1	300	—	—	—	—
Teruel.....	1	3	—	—	4	109	3.472	52	2.965	13	2.147	7	205	15	1.376	—	—
Zaragoza.....	—	2	—	1	3	13	178	8	193	—	—	3	75	5	250	48	—
TOTALES	2	8	1	1	12	152	4.550	93	4.408	13	2.147	11	580	20	1.626	48	—
ASTURIAS																	
Oviedo.....	1	3	1	1	6	8	142	8	535	7	259	—	—	3	94	—	—
BALEARES																	
Palma de Mallorca.....	—	3	—	—	3	10	4.036	27	9.427	10	6.773	10	3.838	2	2.195	246	—
CANARIAS																	
Las Palmas.....	1	—	—	1	2	8	357	10	400	—	—	5	160	20	800	45	—
Sta. Cruz de Tenerife.....	2	1	4	—	7	9	176	—	—	—	—	10	657	20	804	45	—
TOTALES	3	1	4	1	9	17	533	10	400	—	—	15	817	40	1.604	90	—
CANTABRIA																	
Santander.....	—	—	—	1	1	5	135	4	175	—	—	2	40	5	250	13	—
CASTILLA-LEON																	
Avila.....	—	—	—	1	1	3	90	3	150	—	—	1	40	3	100	30	—
Burgos.....	1	2	—	1	4	53	2.000	55	2.400	—	—	13	350	25	1.000	—	—
León.....	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Palencia.....	1	2	—	—	3	7	200	3	375	—	—	18	3.628	20	1.555	80	—
Segovia.....	—	2	1	—	3	29	1.263	4	225	1	32	2	31	—	—	20	—
Soria.....	1	—	—	1	2	11	506	—	—	—	—	1	50	—	—	—	—
Valladolid.....	3	—	—	1	4	7	179	3	200	—	—	—	—	1	50	—	—
Zamora.....	2	1	—	—	3	110	2.889	13	930	—	—	12	466	3	133	—	—
TOTALES	8	7	1	4	20	220	7.117	81	4.280	1	32	47	4.585	52	2.883	130	—

CUADRO N.º 30

II.8. JUVENTUD Y PROMOCION COMUNITARIA

II.8.2. Actividades realizadas en centros sociales (continuación)

Año 1982

	CENTROS				TOTAL	AREA-CULTURAL			AREA-CIVICO		A SERVICIOS					
	Urbanos	Comarcales	Rurales	Itine-rantes		Cursos		Conferencia	Certámenes y Exp.	Cursos	Conferencias	Gabinets				
						Núm.	Asistentes	Núm. Asistentes	Núm. Participantes	Núm. Asistentes	Núm. Asistentes	Atenciones				
CASTILLA-LA MANCHA																
Albacete.....	1	2	4	1	8	10	432	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Ciudad Real.....	—	3	3	—	6	11	414	15	4.564	13	2.986	2	67	—	—	—
Cuenca.....	1	1	—	—	2	2	50	4	100	—	—	2	50	3	150	—
Guadalajara.....	—	—	1	—	1	2	42	2	92	—	—	—	—	1	150	—
Toledo.....	—	1	4	1	6	17	534	10	615	9	467	4	89	4	917	—
TOTALES.....	2	7	12	2	23	42	1.472	31	5.371	22	3.453	8	206	8	1.217	—
COM. VALENCIANA																
Alicante.....	1	2	1	—	4	42	548	2	51	—	—	12	431	1	51	—
Castellón.....	1	—	—	—	1	6	163	29	1.000	—	—	4	1.064	62	1.563	10
Valencia.....	1	1	6	—	8	13	426	19	1.023	5	153	14	582	3	221	144
TOTALES.....	3	3	7	—	13	61	1.137	50	2.074	5	153	30	2.077	66	1.835	154
EXTREMADURA																
Badajoz.....	1	5	6	—	12	68	2.435	22	3.387	11	824	9	268	3	160	—
Cáceres.....	1	7	2	—	10	88	6.281	60	18.907	19	16.153	22	4.927	13	4.417	695
TOTALES.....	2	12	8	—	22	156	8.716	82	22.294	30	16.977	31	5.195	16	4.577	695
GALICIA																
Coruña (La).....	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Lugo.....	1	2	—	—	3	41	1.472	26	1.791	1	60	4	55	3	335	—
Orense.....	1	—	—	—	1	6	215	9	695	2	300	1	20	2	190	—
Pontevedra.....	2	2	1	1	6	169	3.480	57	2.462	1	31	13	1.203	9	707	65
TOTALES.....	4	4	1	1	10	216	5.167	92	4.948	4	391	18	1.278	14	1.232	65
LA RIOJA																
Logroño.....	1	1	—	1	3	27	895	5	285	1	55	3	80	—	—	—
MADRID																
Madrid.....	10	1	—	—	11	350	46.200	196	35.060	17	26.148	160	23.150	177	27.906	7.890
MURCIA																
Murcia.....	1	2	3	—	6	96	2.672	21	1.362	1	100	7	152	6	174	200
NAVARRA																
Pamplona.....	—	1	1	—	2	2	55	2	200	2	200	2	90	—	—	—
TOTALES.....	46	61	62	14	183	1.638	93.629	823	102.474	134	58.550	399	43.521	477	50.797	10.167

— valor 0

Fuente: Instituto de la Juventud y Promoción Comunitaria.

CUADRO N.º 31

II.9. MUSEOS

II.9.1. Número de visitantes de los Museos del Estado

(Por provincias y Museos)

AÑOS TRIMESTRES/MESES	ALBACE- TE	AVILA	BADAJOS	BALEARES		ÉURGOS	CACERES	CORDOBA	CUENCA	GRANADA				GUADA- LAJARA	HUELVA	HUESCA			
	Provincial	Arqueo- lógico	Romano de Mérida	Mallorca Arqueo- lógico y Bellas Artes	Ibiza Arqueo- lógico	Provin- cial	Provin- cial	Arqueo- lógico	Capital	Segóbr- ga	Bellas Artes	Arqueo- lógico	Hispano Musul- mán	Casa de los Tiros	Provin- cial	Provin- cial	Arqueo- lógico	S. Juan de la Peña	
Año 1979:																			
Primer trimestre	12.164	603	(1)	1.084	1.967	1.576	480	3.646	(1)	4.195	718	7.539	1.458	561	1.107	3.127	2.195	(1)	110
Segundo trimestre	12.227	1.436	(1)	2.734	2.042	10.221	(1)	8.491	(1)	7.635	1.399	11.936	1.863	1.085	2.372	3.605	1.581	347	1.413
Tercer trimestre	8.508	2.514	(1)	5.084	1.711	13.922	(1)	11.148	(1)	9.211	1.610	(1)	1.807	1.272	(1)	3.899	867	(1)	(1)
Cuarto trimestre	6.597	974	(1)	1.955	2.037	1.673	(1)	6.703	(1)	4.981	678	(1)	2.308	2.925	(1)	2.637	2.672	(1)	(1)
TOTAL	39.496	5.527	(1)	10.857	7.757	27.392	480	29.988	(1)	26.022	4.405	19.475	7.436	5.843	3.479	13.268	7.315	347	2.577
Año 1980:																			
Primer trimestre	8.092	1.004	(1)	1.121	4.894	1.850	(1)	4.264	(1)	4.684	934	(1)	1.767	2.086	(1)	2.866	1.533	(1)	(1)
Segundo trimestre	12.829	1.671	(1)	8.554	5.301	7.534	(1)	8.265	2.600	6.037	1.361	(1)	1.245	3.356	1.167	2.363	1.668	(1)	(1)
Tercer trimestre	5.730	2.614	(1)	4.750	1.658	14.520	(1)	13.454	6.908	8.863	1.526	6.480	1.938	4.000	2.110	4.263	860	(1)	(1)
Cuarto trimestre	6.606	765	(1)	1.466	1.765	3.825	(1)	5.822	3.600	5.044	2.477	2.482	836	1.821	2.979	(1)	(1)
TOTAL	32.257	6.054	(1)	15.891	13.618	27.729	(1)	31.806	13.108	24.628	3.821	6.480	7.427	11.924	4.113	11.313	7.040	(1)	(1)
Año 1981:																			
Primer trimestre	7.782	845	(1)	822	1.999	1.089	(1)	4.110	2.100	3.173	..	2.422	2.112	1.306	1.313	..	2.696	(1)	(1)
Segundo trimestre	5.264	1.695	(1)	2.158	3.445	8.957	(1)	7.335	4.000	7.352	..	7.458	1.951	1.754	1.327	1.206	3.379
Tercer trimestre	5.349	2.404	(1)	3.964	1.394	15.097	(1)	11.982	5.262	9.143	..	8.676	1.716	..	1.954	3.221	1.057
Cuarto trimestre	11.552	1.021	(1)	4.692	3.603	4.117	(1)	6.802	2.900	2.900	999	2.544	4.092	879	1.117	2.628	2.689
TOTAL	29.947	5.965	(1)	11.636	10.441	29.260	(1)	30.229	14.262	22.568	999	21.100	9.871	3.939	5.711	7.055	9.821

CUADRO N.º 31

II.9. MUSEOS

II.9.1. Número de visitantes de los Museos del Estado

(Por provincias y Museos) (Continuación)

AÑOS TRIMESTRES/MESES	JAEN		LEON	LOGROÑO		MADRID							MALAGA		
	Provincial	Ubeda	Provincial	Provincial	Museo de América	Arqueo- lógico	Museo del Prado	Nacional Etno- lógico	Español Arte Contem- poráneo	Nacional Artes Decorati- vas	Nacional R. Artís- ticas	Romántico	Sorolla	Cervantes Alcalá de Henares	
Año 1979:															
Primer trimestre	4.341	964	929	795	2.418	36.986	201.745	1.897	11.768	1.986	282	2.708	6.307	2.271	3.638
Segundo trimestre	8.253	1.607	4.923	1.037	2.421	31.344	351.348	1.360	13.988	1.724	246	1.859	(1)	4.140	4.010
Tercer trimestre	4.669	1.498	11.818	2.420	3.447	18.868	343.578	233	10.515	1.872	412	(1)	(1)	2.496	4.374
Cuarto trimestre	7.397	1.240	2.546	1.231	2.923	51.868	204.867	(1)	37.473	2.161	358	(1)	(1)	1.907	1.624
TOTAL	22.660	5.309	20.016	5.483	11.209	139.066	1.101.538	3.490	73.744	7.743	1.298	4.567	6.307	10.814	13.646
Año 1980:															
Primer trimestre	8.239	1.109	1.424	1.038	1.722	42.010	224.149	(1)	15.002	1.773	184	2.327	(1)	1.621	2.702
Segundo trimestre	7.347	1.072	4.358	1.245	2.216	31.139	316.391	(1)	21.645	1.751	335	1.935	5.595	3.042	3.700
Tercer trimestre	5.361	1.123	11.472	1.762	2.445	20.695	338.598	(1)	11.471	2.009	453	414	5.699	2.363	3.286
Cuarto trimestre	8.105	1.827	1.863	1.704	2.435	..	201.701	(1)	16.131	1.920	368	2.705	6.278	2.120	2.813
TOTAL	29.052	4.931	19.117	5.749	8.818	93.844	1.080.839	(1)	64.249	7.453	1.340	7.381	17.572	9.146	12.501
Año 1981:															
Primer trimestre	6.745	1.028	1.339	1.361	727	18.894	197.606	(1)	22.212	357	276	1.743	1.449	2.215	2.661
Segundo trimestre	8.016	961	4.406	1.865	..	37.431	322.365	(1)	21.265	1.935	174	2.222	3.750	3.535	3.792
Tercer trimestre	815	1.255	13.021	3.022	1.997	26.561	328.168	(1)	9.258	2.197	463	950	..	2.556	4.174
Cuarto trimestre	6.627	988	2.180	3.654	4.032	74.505	212.402	(1)	194.728	1.600	1.037	2.103	4.386	2.943	293
TOTAL	22.203	4.232	20.946	9.902	6.756	157.391	1.060.541	(1)	247.463	6.089	1.950	7.018	9.585	11.249	10.920

CUADRO N.º 31

II.9. MUSEOS

II.9.1. Número de visitantes de los Museos del Estado

(Por provincias y Museos) (Continuación)

AÑOS TRIMESTRES/MESES	MURCIA	ORENSE	OVIEDO	PALENCIA	SALA- MANCA	SEVILLA						SORIA			TARRAGONA				
	Arqueo- lógico	Prehis- tórico	Arqueo- lógico	Arqueo- lógico	Arqueo- lógico	Bellas Artes	Arte Contem.	Arq. Itálica	Necróp. Carmona	A. y C. Popul.	Pro- vincial	San Juan del Duero	San Baudi- no	Ruinas de Numan- cia	Arqueo- lógico	Pre- torio	Paleocris- tiano	Conte- lles	
Año 1979:																			
Primer trimestre	2.010	7.239	472	124	1.619	7.588	8.204	—	8.905	1.100	1.615	882	2.500	230	1.336	897	4.198	274	—
Segundo trimestre	2.202	396	1.731	38	3.168	12.118	10.264	—	14.492	2.000	1.404	1.816	5.306	1.032	4.222	2.146	7.527	2.111	—
Tercer trimestre	1.450	—	3.940	(1)	4.749	5.960	6.917	—	11.046	1.700	4.518	3.279	8.476	1.490	7.642	4.246	9.191	2.360	—
Cuarto trimestre	2.287	—	310	(1)	1.854	7.683	—	—	15.615	1.210	6.884	1.275	2.365	293	1.570	1.031	5.884	477	—
TOTAL	7.949	7.635	6.453	162	11.390	33.349	25.385	—	55.058	6.010	14.421	7.252	18.647	3.045	14.770	8.320	26.800	5.222	—
Año 1980:																			
Primer trimestre	1.064	(1)	—	—	2.517	1.380	(1)	—	16.327	990	2.016	931	1.526	238	1.298	916	4.508	59	185
Segundo trimestre	851	(1)	—	—	2.471	7.906	13.505	1.006	14.622	1.784	2.618	1.762	5.641	1.053	4.484	2.379	3.990	—	261
Tercer trimestre	3.906	—	(1)	(1)	3.798	2.902	5.377	301	12.526	1.683	3.982	2.898	14.671	1.204	6.922	6.417	(1)	(1)	230
Cuarto trimestre	1.087	—	(1)	(1)	1.737	3.417	14.949	1.332	5.477	743	2.095	241	1.187	945	(1)	197	153
TOTAL	6.908	—	(1)	(1)	10.523	15.605	33.831	1.307	43.475	5.789	14.093	6.334	23.933	2.736	13.891	10.657	8.498	256	829
Año 1981:																			
Primer trimestre	839	—	(1)	(1)	4.118	1.900	72.023	1.200	6.163	904	2.513	475	754
Segundo trimestre	510	..	(1)	(1)	3.475	7.464	17.730	2.233	5.851	2.234	6.536	1.000	3.704
Tercer trimestre	340	..	(1)	(1)	5.401	3.713	7.555	1.054	3.178	9.074	1.506	5.109
Cuarto trimestre	3.583	..	(1)	(1)	1.715	11.042	11.488	..	12.427	1.376	4.607	997	1.884	635	1.488
TOTAL	5.272	..	(1)	(1)	14.709	24.119	108.796	..	12.427	4.809	17.675	7.313	20.007	3.616	11.055

CUADRO N.º 31

II.9. MUSEOS

II.9.1. Número de visitantes de los Museos del Estado

(Por provincias y Museos) (Continuación)

AÑOS TRIMESTRES/MESES	TOLEDO							VALENCIA				VALLADOLID		ZARAGOZA	TOTALES	
	Santa Cruz	Concilio y C.V.	Casa del Greco	Safardi	Arte Contemporáneo	Palacio de Fuen-salida	Taller del Moro	Casa Dulcinea	Bellas Artes	Nacional de Cerámica	Ruinas de Sagunto	Arqueo-lógico	Nacional de Es-cultura	Casa de Cervantes		Bellas Artes
Año 1979:																
Primer trimestre	10.449	1.867	41.582	12.894	296	3.535	727	1.345	21.403	10.945	7.437	1.012	7.303	53.875	2.694	547.622
Segundo trimestre	24.002	3.534	101.001	42.714	508	6.307	7.927	1.796	6.679	15.662	14.203	1.832	21.669	60.198	2.562	884.214
Tercer trimestre	24.305	3.142	106.856	51.143	899	5.370	4.182	1.574	5.680	21.402	25.936	183	16.490	39.704	39.740	892.441
Cuarto trimestre	12.533	2.192	50.768	24.569	304	3.620	8.384	1.257	5.240	16.117	4.514	2.229	7.826	29.705	29.705	599.436
TOTAL	71.289	10.735	300.207	131.320	1.807	18.832	21.220	5.972	39.002	64.126	52.090	5.256	53.288	183.482	74.665	2.923.713
Año 1980:																
Primer trimestre	10.944	2.096	38.191	16.667	314	3.821	2.910	919	18.147	11.400	5.434	1.123	9.940	2.439	2.467	499.162
Segundo trimestre	23.444	3.696	100.181	35.503	1.083	5.676	5.539	2.288	10.319	5.395	11.282	1.621	19.420	4.606	1.909	762.017
Tercer trimestre	24.625	2.820	107.390	48.165	481	4.082	2.530	1.702	5.882	19.179	22.568	886	77.159	38.360	1.519	850.990
Cuarto trimestre	12.375	1.913	52.046	21.932	156	2.832	2.228	1.041	5.047	8.419	4.771	948	..	13.114	1.664	450.304
TOTAL	71.388	10.525	297.808	122.267	2.034	16.411	13.207	5.950	39.395	44.393	44.055	4.578	46.519	58.519	7.559	2.562.473
Año 1981:																
Primer trimestre	12.753	2.137	26.334	14.263	409	3.454	3.386	1.029	3.906	6.390	2.282	..	3.404	12.352	980	474.350
Segundo trimestre	24.702	2.998	05.442	23.895	333	6.018	5.931	1.438	9.366	..	21.841	..	18.959	33.700	1.088	765.446
Tercer trimestre	26.625	3.063	102.434	34.899	383	5.230	3.546	1.907	11.274	19.057	21.786	..	11.377	32.375	599	777.141
Cuarto trimestre	14.029	2.340	49.878	19.332	314	3.861	3.805	1.090	18.874	4.125	4.469	..	2.925	20.551	35.510	796.358
TOTAL	78.109	10.538	274.088	92.389	1.439	18.563	16.668	5.464	43.420	29.572	50.378	..	36.665	98.978	38.177	2.813.295

.. datos no disponibles

- valor 0.

{1} Museo, cerrado

Fuente: Subdirección General de Museos de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

CUADRO N.º 31

II.9. MUSEOS

II.9.1. Número de visitantes de los Museos del Estado

(Por Comunidades Autónomas)

AÑOS TRIMESTRES/MESES	ANDALUCÍA															TOTALES
	CADIZ		CORDOBA		GRANADA			HUELVA		JAEN		SEVILLA				
	Museo de	Ruinas Baelo Claudia	Arqueol. prov.	Arqueol. prov.	Bellas Artes	Casa de los Tiros	Museo Nal. de Art. Hisp. Musulmán	Museo de	Museo de	Museo de Ubeda	Arqueol. prov.	Arqueol. de Itálica	Artes y costum. popul.	Bellas Artes	Necrópolis romana Carmona	
Año 1982:																
Enero	610	205	900	2.728	989	344	507	800	2.342	271	600	4.254	1.839	7.546	290	24.225
Febrero	1.086	212	800	2.549	300	488	592	648	2.074	258	1.200	5.908	2.818	13.345	240	32.518
Marzo.....	2.212	420	800	1.553	300	523	528	1.089	2.432	445	800	13.184	4.369	6.155	1.488	36.298
Abril	1.679	523	1.600	2.623	1.641	719	780	295	2.644	367	900	13.015	2.184	8.055	740	37.765
Mayo	2.780	377	1.100	759	2.100	563	750	837	3.246	521	700	12.212	2.590	5.972	550	35.057
Junio	1.588	561	800	1.205	1.401	499	650	390	2.236	239	800	5.911	1.798	3.316	366	21.760
Julio	2.978	-	1.200	147	1.531	696	950	386	1.393	230	1.000	366	1.121	3.215	544	15.757
Agosto.....	2.486	2.094	2.700	528	2.008	(1)	1.030	-	1.575	420	1.300	3.332	(1)	3.773	750	21.996
Septiembre.....	1.189	750	1.700	789	900	(1)	870	260	1.782	254	2.300	5.794	1.856	2.449	790	21.683
Octubre	1.049	56	1.400	372	1.016	(1)	-	844	2.059	-	3.413	8.439	2.103	4.785	700	26.236
Noviembre	2.039	100	900	913	925	(1)	600	3.808	2.219	301	700	5.945	2.648	3.351	370	24.819
Diciembre	2.260	162	600	1.059	1.092	(1)	837	1.150	2.373	-	600	5.819	2.653	3.452	390	22.447
TOTAL.....	21.956	5.460	14.500	15.225	14.203	3.832	8.094	10.507	26.375	3.306	14.313	84.179	25.979	65.414	7.218	320.561
Año 1983:																
Enero	1.895	-	1.978	596	1.288	(1)	367	853	3.934	269	4.774	4.953	5.557	4.513	778	31.755
Febrero	1.774	-	2.100	494	1.410	(1)	727	474	5.128	236	5.711	4.596	6.596	5.849	1.026	36.121
Marzo.....	3.399	-	3.221	1.966	2.746	(1)	2.178	-	-	-	8.402	11.222	-	1.868	1.386	36.388
Abril	1.575	-	3.700	1.774	2.696	(1)	2.000	-	-	889	7.073	11.512	-	11.156	2.001	44.376
Mayo	3.422	-	3.600	1.387	2.531	(1)	1.730	-	-	-	7.774	12.967	-	9.835	1.750	44.996
Junio	2.519	-	2.000	731	2.594	(1)	2.230	-	-	-	3.599	8.337	-	5.242	1.177	28.429

.. datos no disponibles.

(1) Museo cerrado.

Fuente: Subdirección General de Museos de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

CUADRO N.º 31

II.9. MUSEOS

II.9.1. Número de visitantes de los Museos del Estado

(Continuación)

AÑOS TRIMESTRES/MESES	CASTILLA-LA MANCHA												TOTALES	
	ALBACETE	CIUDAD REAL	CUENCA	GUADALAJARA			TOLEDO							
	Museo de	Museo de	Museo de	Segóbriga (Saelices)	Museo de	Arte Con- temporáneo	Casa del Greco	Concillios y Cultura Visigoda	Palacio Fuensalida	Santa Cruz	Sefardí	Taller del Moro		Casa de Dulcinea (El Toboso)
Año: 1982														
Enero	2.084	(1)	679	300	933	67	10.627	530	1.178	3.630	5.591	1.180	253	27.052
Febrero.....	2.296	(1)	1.195	200	825	155	12.619	487	871	3.335	5.233	852	192	28.260
Marzo.....	381	2.773	1.214	500	1.166	116	21.627	1.235	1.571	5.534	9.668	1.485	506	47.776
Abril.....	2.266	2.125	2.843	400	1.143	168	33.474	2.181	1.933	9.220	15.948	1.858	811	74.370
Mayo.....	10.570	1.492	..	300	1.233	215	30.584	2.670	1.902	8.704	18.139	1.836	775	78.420
Junio.....	1.921	732	..	700	1.209	53	26.397	904	1.504	6.211	10.908	1.450	288	52.277
Julio.....	914	619	493	300	1.169	107	31.206	1.024	1.801	8.215	11.166	1.211	382	58.607
Agosto.....	1.613	782	3.583	419	1.218	199	42.483	1.484	2.237	10.535	17.649	2.173	524	84.899
Septiembre.....	1.263	882	1.841	478	1.793	98	34.656	1.161	1.385	7.719	13.599	1.349	432	66.656
Octubre.....	3.451	1.126	1.737	300	(1)	68	25.054	860	1.540	6.489	10.938	1.540	594	53.697
Noviembre.....	2.163	1.253	915	166	(1)	162	12.580	675	1.025	3.747	5.208	1.005	362	29.261
Diciembre.....	1.842	794	709	116	(1)	165	11.875	772	726	3.389	5.406	596	111	26.501
TOTAL.....	30.764	12.578	15.209	4.179	10.689	1.573	293.182	13.983	17.673	76.728	129.453	16.535	5.230	627.776
Año 1983:														
Enero.....	2.352	..	869	302	(1)	67	10.368	816	916	3.733	5.234	1.071	156	25.884
Febrero.....	2.363	3.649	1.105	303	(1)	134	12.965	854	990	2.714	6.029	801	106	32.013
Marzo.....	2.637	1.495	2.702	908	1.942	212	31.627	1.291	2.001	7.017	16.653	2.013	750	71.248
Abril.....	1.742	3.780	3.547	744	..	321	35.730	1.852	2.598	8.481	18.304	2.688	615	80.402
Mayo.....	2.019	2.396	3.071	1.323	..	260	38.344	1.564	1.971	9.011	24.928	1.988	766	87.641
Junio.....	1.625	2.908	2.900	499	..	234	35.139	1.169	1.900	7.334	19.078	1.881	442	75.109

.. Datos no disponibles

(1) Museo cerrado

Fuente: Subdirección General de Museos de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

CUADRO N.º 31

II.9. MUSEOS

II.9.1. Número de visitantes de los Museos del Estado

(Continuación)

AÑOS TRIMESTRES/MESES	CASTILLA-LEON									EXTREMADURA			
	AVILA	LEON	SALAMANCA	SEGOVIA	SORIA			VALLADOLID		TOTALES	CACERES	BADAJOS	TOTALES
	Museo de	Arqueo- lógico	Museo de	Museo de	San Baudelio de Berlanga	San Juan de Duero	Ruinas de Numancia	Casa Cervantes	Nacional de Escultura		Museo de	Nacional Arte Ro- mano de Mérida	
Año: 1982													
Enero	196	305	349	59	138	482	259	3.917	1.871	7.576	2.895	462	3.357
Febrero	206	509	324	76	(1)	534	158	(1)	2.137	3.944	2.496	686	3.182
Marzo	301	881	627	96	(1)	1.380	541	740	4.147	8.713	3.535	2.672	6.207
Abril	699	1.643	1.130	61	(1)	2.347	1.517	3.461	17.526	28.384	5.430	2.780	8.210
Mayo	547	2.226	1.410	116	(1)	2.056	778	6.893	14.262	28.288	3.729	2.599	6.328
Junio	570	1.209	1.027	75	(1)	2.254	915	5.928	6.254	18.232	..	814	814
Julio	629	2.174	1.148	148	(1)	3.432	1.952	1.232	16.742	27.457	3.498	1.353	4.851
Agosto	1.179	5.164	2.392	182	402	1.487	3.690	3.220	7.406	25.122	6.320	2.434	8.754
Septiembre	315	2.273	995	..	220	808	1.239	6.199	11.367	23.416	3.578	1.254	4.832
Octubre	1.258	816	80	110	1.969	811	7.649	9.334	22.027	3.898	1.202	5.100
Noviembre	2.677	722	499	..	34	442	242	5.642	2.229	12.487	2.776	756	3.532
Diciembre	(1)	410	364	..	(1)	402	180	6.438	1.851	9.645	2.290	1.162	3.452
TOTAL	7.319	18.774	11.081	893	904	17.593	12.282	51.319	95.126	215.291	40.445	18.174	58.619
Año 1983:													
Enero	(1)	(1)	634	(1)	43	490	224	2.724	8.227	12.342	2.221	832	3.053
Febrero	(1)	(1)	472	(1)	52	299	117	3.586	1.190	5.716	2.119	482	2.601
Marzo	(1)	(1)	1.053	(1)	253	1.624	612	8.341	9.385	21.268	4.374	..	4.374
Abril	(1)	-	2.237	(1)	263	1.939	791	11.553	11.413	28.196	4.377	3.225	7.602
Mayo	(1)	-	1.313	(1)	295	1.844	656	8.233	9.034	21.375	6.614	3.300	9.914
Junio	(1)	-	1.432	(1)	351	2.186	1.235	9.180	6.460	20.844	-	1.816	1.816

.. Datos no disponibles

(1) Museo cerrado

Fuente: Subdirección General de Museos de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

CUADRO N.º 31
II.9. MUSEOS

II.9.1. Número de visitantes de los Museos del Estado
(Continuación)

AÑOS TRIMESTRES/MESES	MADRID									TOTALES
	Arqueológico Nacional	Español Arte Contemporá- neo	Nacional Artes Decorativas	Nacional de Etnología	Nacional del Prado	Nacional de Reproducciones Artísticas	Romántico	Sorolla	Cervantes (Alcalá de Henares)	
Año 1982:										
Enero	17.837	8.049	698	571	57.380	120	659	1.777	1.335	88.426
Febrero.....	21.141	15.725	526	941	65.309	197	1.010	1.562	1.201	107.612
Marzo.....	29.851	13.193	696	1.255	89.513	223	1.025	1.854	1.743	139.353
Abril.....	22.599	5.645	732	1.152	162.083	144	947	1.684	1.746	196.732
Mayo.....	19.584	4.168	568	1.266	146.506	186	1.145	1.317	2.314	177.054
Junio.....	9.182	10.451	412	732	95.985	223	576	1.835	1.264	120.660
Julio.....	7.039	6.138	609	693	106.825	176	504	1.511	1.486	124.981
Agosto.....	7.517	5.185	824	550	119.068	..	(1)	(1)	1.092	134.236
Septiembre.....	9.447	9.335	753	823	99.763	117	(1)	1.679	1.107	123.024
Octubre.....	20.135	17.404	902	1.068	104.610	257	(1)	1.592	1.428	147.396
Noviembre.....	27.703	16.551	673	979	96.612	251	(1)	1.140	1.072	144.981
Diciembre.....	26.318	12.019	2.021	1.122	79.788	199	(1)	1.515	1.631	124.613
TOTAL.....	218.353	123.863	9.414	11.152	1.223.442	2.093	5.866	17.466	17.419	1.629.068
Año 1983:										
Enero.....	21.552	17.959	827	1.589	100.532	441	(1)	2.284	1.473	146.657
Febrero.....	26.101	29.111	1.772	1.782	133.252	364	(1)	2.533	1.060	195.975
Marzo.....	29.516	9.764	1.676	2.074	170.118	307	(1)	3.010	..	216.465
Abril.....	17.986	98.403	1.688	1.607	214.513	304	(1)	3.219	..	337.720
Mayo.....	18.390	177.197	1.188	1.360	244.580	421	449	2.721	-	446.306
Junio.....	13.870	8.570	700	-	169.471	399	549	2.223	-	195.782

.. datos no disponibles

(1) Museo cerrado

Fuente: Subdirección General de Museos de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

CUADRO N.º 31

II.9. MUSEOS

II.9.1. Número de visitantes de los Museos del Estado

(Continuación)

AÑOS Trimestres/meses	ARAGON			BALEARES			MURCIA	LA RIOJA	VALENCIANA —Comunidad—			TOTAL NACIONAL		
	HUESCA	ZARAGOZA	TOTALES	IBIZA	MALLORCA	TOTALES	Museo de	Museo de	Bellas Artes	VALENCIA	TOTALES			
	San Juan de la Peña (Botaya)	Bellas Artes		Museo de	Puig des Molins Necrópolis	Museo de	Museo de	Museo de	Nacional Cerámica y de las Artes Suntuarias	Ruinas de Sagunto				
Año 1982:														
Enero	3.484	3.484	297	374	1.219	1.980	716	1.298	2.150	3.679	2.278	8.107	166.131
Febrero.....	..	5.875	5.875	314	289	1.207	1.810	1.021	321	3.104	3.561	1.824	8.489	193.032
Marzo.....	..	4.943	4.943	685	445	1.430	2.560	2.157	378	3.754	5.647	5.652	15.053	263.438
Abril.....	284	5.646	5.930	1.626	877	1.185	3.688	1.291	3.735	2.942	6.199	6.180	15.321	375.426
Mayo.....	146	5.739	5.885	2.411	1.030	967	4.408	2.135	517	5.034	5.360	9.635	20.029	358.121
Junio.....	130	1.527	1.657	2.118	440	935	3.493	1.383	301	2.061	4.372	5.403	11.836	232.413
Julio.....	368	1.831	2.199	2.869	935	445	4.249	333	590	2.087	4.923	4.085	11.095	250.119
Agosto.....	795	1.488	2.283	2.679	924	748	4.351	419	1.311	2.454	9.209	7.406	19.069	302.440
Septiembre.....	152	2.370	2.522	2.854	760	474	4.088	338	642	2.488	4.884	4.115	11.487	258.688
Octubre.....	..	3.151	3.151	2.115	895	1.094	4.104	365	412	3.298	4.453	2.147	9.898	272.386
Noviembre.....	..	3.656	3.656	349	148	..	497	482	4.042	3.153	3.143	934	7.230	230.987
Diciembre.....	..	1.851	1.851	199	131	1.848	2.178	2.633	313	3.172	2.378	2.037	7.587	201.220
TOTAL.....	1.875	41.651	43.436	18.516	7.248	11.552	37.316	13.273	13.860	35.697	57.808	51.696	145.201	3.104.401
Año 1983:														
Enero.....	(1)	3.593	3.593	481	212	637	1.330	1.636	1.756	3.834	2.902	2.796	9.532	237.538
Febrero.....	(1)	6.132	6.132	393	458	998	1.849	1.696	3.350	6.236	4.676	2.848	13.760	299.213
Marzo.....	(1)	11.316	11.316	678	893	1.916	3.487	2.586	1.910	5.524	6.775	4.739	17.038	386.080
Abril.....	-	5.684	5.684	1.443	812	2.738	4.993	2.726	1.156	4.560	7.251	6.526	18.337	531.192
Mayo.....	-	5.261	5.261	2.357	705	1.564	4.626	3.315	1.746	5.293	4.896	10.706	20.895	646.075
Junio.....	-	2.485	785	940	4.210	1.400	503	3.019	5.432	8.669	17.120	345.213

.. datos no disponibles.

(1) Museos cerrados.

Fuente: Subdirección General de Museos de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

CUADRO N.º 32

II.10. PATRIMONIO HISTORICO ARTISTICO

II.10.1. Gasto realizado para conservación y restauración del Patrimonio Histórico Artístico

Años 1979-1980-1981

PROVINCIAS	1979	1980	1981	TOTAL
Alava	5,2	3,6	14,2	55,4
Albacete	42,7	19,5	15,7	77,9
Alicante	23,3	24,1	51	98,4
Almería	35,9	27,8	26,6	90,3
Avila	44,4	54,6	99,1	198,1
Badajoz	43,3	251	75,2	369,5
Baleares	60,7	53,5	41	155,2
Barcelona	45,2	26,3	1	72,5
Burgos	64,2	103,6	115,7	283,5
Cáceres	66,9	44,7	51,1	162,7
Cádiz	36	64,7	24,6	125,3
Castellón	13,6	38,7	30,6	82,9
Ciudad Real	33,3	24,2	61	118,5
Córdoba	49,6	34,6	39,4	123,6
Coruña, La	45,6	52,6	51,2	149,4
Cuenca	29,2	29,7	22,1	81
Gerona	37,2	32,7	18,3	88,2
Granada	42,2	37,8	72,5	152,5
Guadalajara	81,3	15,3	57,4	154
Guipúzcoa	37	28,5	—	65,5
Huelva	38,4	31,6	26,9	96,9
Huesca	37,1	19,4	48,4	104,9
Jaén	73,5	78,6	6	158,1
León	66,7	39,9	52,2	158,8
Lérida	44,1	16,8	—	57,9
Logroño	39,1	13,7	46	98,8
Lugo	46,3	44,3	48	138,6
Madrid	76	171,3	149	396,3
Málaga	42,9	41,7	34,9	119,5
Murcia	54,2	31,8	60,3	146,3
Navarra	4,7	—	17,5	22,2
Orense	41,5	47,6	20,3	109,4
Oviedo	23,3	5	44,6	72,9
Palencia	67,6	116,9	87,2	271,7
Palmas, Las	25,1	40,3	70,2	135,6
Pontevedra	42,7	43,9	51,4	138
Salamanca	59,6	42,8	86,2	188,6
Sta. Cruz de Tenerife	—	58,2	55,2	113,4
Santander	30,7	42,9	26,7	100,3
Segovia	44,1	35,2	17	296,3
Sevilla	133,4	79,7	58,5	271,6
Soria	37,5	53	38,5	129
Tarragona	2,2	30,2	1	63,4
Teruel	36,7	14,2	59	109,9
Toledo	53	83,8	72,1	208,9
Valencia	19,2	28,5	11,1	58,8
Valladolid	58	54,6	9,9	122,5
Vizcaya	10,3	29	—	39,3
Zamora	32,7	53,9	13	99,6
Zaragoza	51,6	40,9	50,7	143,2

— valor 0

Fuente: Subdirección General de Restauración de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

CUADRO N.º 32

II.10. PATRIMONIO HISTORICO ARTISTICO

II.10.1. Gasto realizado para conservación y restauración del Patrimonio Histórico Artístico

Comunidades Autónomas. Distribución Provincial

Año 1982

	Millares Pesetas		Millares Pesetas		Millares Pesetas
Andalucía:		Castilla-La Mancha:		Extremadura:	
Almería.....	44	Albacete.....	64,1	Badajoz.....	217,9
Cádiz.....	89,5	Ciudad Real.....	83,6	Cáceres.....	58,8
Córdoba.....	93,3	Cuenca.....	17,8		
Granada.....	93,7	Guadalajara.....	62,4	TOTAL.....	276,7
Huelva.....	98,7	Toledo.....	78		
Jaén.....	69,4			Galicia:	
Málaga.....	35,9	TOTAL.....	305,9	Coruña, La.....	83
Sevilla.....	139,4			Lugo.....	57,3
TOTAL.....	613,9	Castilla-León:		Orense.....	12
Aragón:		Avila.....	143	Pontevedra.....	11,2
Huesca.....	56,5	Burgos.....	92		
Teruel.....	33,5	León.....	112,8	TOTAL.....	163,5
Zaragoza.....	45,3	Palencia.....	79,6		
TOTAL.....	135,3	Salamanca.....	91,9	Madrid.....	228,7
		Segovia.....	53,7		
Asturias, Principado de	23,9	Soria.....	32,1	Murcia.....	76,7
		Valladolid.....	36		
Baleares:	106,5	Zamora.....	100,3	Navarra.....	14,1
		TOTAL.....	741,4		
Canarias:		Cataluña:		País Vasco:	
Palmas, Las.....	64,7	Barcelona.....	4	Alava.....	1,7
S. Cruz Tenerife.....	11,2	Gerona.....	16	Rioja, La:	30,9
TOTAL.....	75,9	Lérida.....	1		
		Tarragona.....	1,9	Valenciana (Comunidad):	
Cantabria:	17,9	TOTAL.....	22,9	Alicante.....	44,2
				Castellón.....	22,3
				Valencia.....	88,4
				TOTAL.....	154,9

CUADRO N.º 33

II.10. PATRIMONIO HISTORICO ARTISTICO

II.10.2. Monumentos y Conjuntos Histórico-Artísticos Declarados

Años 1979-1980-1981-1982

Comunidades Autónomas	Año 1979				Año 1980				Año 1981				Año 1982			
	Nacio- nales	Provin- ciales	Loca- les	C. His- tórico Artís- tico	Nacio- nales	Provin- ciales	Loca- les	C. His- tórico Artís- tico	Nacio- nales	Provin- ciales	Loca- les	C. His- tórico Artís- tico	Nacio- nales	Provin- ciales	Loca- les	C. His- tórico Artís- tico
Andalucía:																
Almería	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Cádiz.....	—	—	—	—	—	—	—	—	2	1	—	1	2	—	—	1
Córdoba.....	3	—	—	—	3	—	—	—	7	—	1	—	16	—	1	—
Granada.....	3	—	—	—	6	—	—	—	2	—	1	—	6	—	—	4
Huelva	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	4
Jaén	1	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	3	—	—	—
Málaga.....	3	—	—	—	2	—	—	—	1	—	—	1	1	—	—	—
Sevilla.....	2	—	—	1	2	—	—	—	1	—	—	—	3	—	—	—
Aragón:																
Huesca.....	2	—	—	—	2	—	1	—	1	—	—	—	4	—	—	1
Teruel.....	1	—	—	—	1	—	1	1	—	—	—	1	5	—	1	1
Zaragoza	2	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	5	3	—	1
Asturias, Principado de	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—
Baleares	2	—	1	—	—	—	—	—	2	—	—	1	—	—	1	1
Canarias:																
Palmas, Las.....	1	2	—	2	—	1	—	—	2	1	1	4	—	—	1	1
Cantabria	2	—	—	1	1	—	—	—	2	—	1	1	11	—	1	—
Castilla-La Mancha:																
Albacete	—	1	—	—	2	—	—	—	2	—	—	—	6	—	1	1
Ciudad Real	—	—	—	—	1	—	—	—	3	—	—	—	5	2	2	1
Cuenca.....	—	—	—	—	1	—	—	—	1	—	—	1	6	—	1	1
Guadalajara.....	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—
Toledo	1	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	3	1	—	—

CUADRO N.º 33
II.10. PATRIMONIO HISTORICO-ARTISTICO
II.10.2. Monumentos y Conjuntos Históricos-Artísticos Declarados
Años 1979 - 1980 - 1981 - 1982
(Continuación)

COMUNIDADES AUTONOMAS DISTRIBUCION PROVINCIAL	Año 1979				Año 1980				Año 1981				Año 1982			
	Nacio- nales	Provin- ciales	Locales	C. His- tórico Artís- tico	Nacio- nales	Provin- ciales	Locales	C. His- tórico Artís- tico	Nacio- nales	Provin- ciales	Locales	C. His- tórico Artís- tico	Nacio- nales	Provin- ciales	Locales	C. His- tórico Artís- tico
Castilla-León:																
Avila.....	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	8	—	—	—
Burgos.....	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	7	—	—	1
León.....	1	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	7	—	—	—
Palencia.....	1	—	—	—	1	—	—	—	1	—	—	—	5	1	—	—
Salamanca.....	1	—	—	—	1	—	—	—	2	—	—	—	1	—	—	2
Segovia.....	—	—	—	—	1	—	—	—	1	—	—	—	3	—	—	—
Soria.....	1	—	—	—	2	—	—	—	3	—	—	1	2	—	—	—
Valladolid.....	3	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	2	3	—	1	—
Zamora.....	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	6	—	—	—
Cataluña:																
Barcelona.....	—	1	1	—	—	1	1	—	1	1	1	—	—	—	—	—
Gerona.....	1	2	—	—	—	—	—	—	1	—	1	—	—	—	—	—
Lérida.....	1	—	—	—	2	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—
Tarragona:	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—
Extremadura:																
Badajoz.....	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Cáceres.....	—	—	—	—	1	1	—	1	2	—	—	—	1	—	1	—
Galicia:																
Coruña, La.....	2	—	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	2	—	—	—
Lugo.....	2	—	—	—	3	—	—	—	1	—	—	—	3	—	—	1
Orense.....	—	—	—	—	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—
Pontevedra.....	—	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—
Madrid.....	4	1	—	—	3	—	—	—	5	3	—	—	7	1	—	—
Murcia.....	1	—	—	—	3	—	—	—	5	—	—	1	18	—	4	3
Navarra.....	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1
País Vasco:																
Guipúzcoa.....	—	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Vizcaya.....	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	6	—	—	—
Rioja, La.....	1	—	—	—	2	—	—	—	4	—	—	—	12	—	—	—
Valenciana (Comunidad):																
Alicante.....	—	—	1	—	—	—	1	—	1	—	2	—	—	—	1	—
Castellón.....	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1	1	—
Valencia.....	—	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—	1	5	—	1	1

CUADRO N.º 34

II.11.1. ACCION PROVINCIAL CULTURAL DE LA JUNTA COORDINADORA DE ACTIVIDADES Y ESTABLECIMIENTOS CULTURALES (J.C.A.E.C.)

PROVINCIAS	En colaboración con Corporaciones locales, entidades sin fines de lucro y personas naturales (Pesetas)		Actividades directamente organizadas por la J.C.A.E.C. (Pesetas) Años 1981-82	
Alava	—	—	—	—
Albacete	850.000	900.000	350.000	100.000
Alicante	850.000	900.000	250.000	250.000
Almería	865.000	900.000	250.000	250.000
Avila	1.250.000	1.175.000	250.000	100.000
Badajoz	1.050.000	900.000	515.000	100.000
Baleares	885.673	900.000	300.000	100.000
Barcelona	—	—	—	600.000
Burgos	1.515.000	1.300.000	355.000	100.000
Cáceres	1.050.000	900.000	250.000	250.000
Cádiz	1.750.000	1.500.000	500.000	100.000
Castellón	850.000	900.000	250.000	100.000
Ceuta	500.000	600.000	265.000	1.000.000
Ciudad Real	850.000	865.000	450.000	850.000
Córdoba	850.000	900.000	250.000	100.000
Coruña, La	850.000	900.000	600.000	550.000
Cuenca	850.000	900.000	375.000	100.000
Gerona	—	—	—	150.000
Granada	795.000	900.000	325.000	550.000
Guadalajara	850.000	900.000	250.000	475.000
Guipúzcoa	—	—	—	450.000
Huelva	850.000	900.000	300.000	100.000
Huesca	925.000	900.000	520.000	550.000
Jaén	857.700	900.000	475.000	550.000
León	850.000	900.000	244.000	1.150.000
Lérida	—	—	—	150.000
Logroño	850.000	900.000	250.000	100.000
Lugo	1.050.000	1.350.000	250.000	250.000
Madrid	3.320.000	900.000	300.000	900.000
Málaga	1.660.000	850.000	250.000	250.000
Melilla	850.000	600.000	275.000	—
Murcia	1.125.000	900.000	394.000	250.000
Navarra	1.050.000	900.000	305.000	400.000
Orense	850.000	900.000	235.000	550.000
Oviedo	900.000	900.000	265.000	550.000
Palencia	850.000	900.000	300.000	400.000
Palmas, Las	515.000	925.000	500.000	850.000
Pontevedra	850.000	900.000	200.000	400.000
Salamanca	1.250.000	900.000	500.000	325.000
Santa Cruz de Tenerife	850.000	900.000	250.000	1.600.000
Santander	850.000	980.000	250.000	700.000
Segovia	850.000	900.000	250.000	550.000
Sevilla	1.100.000	1.100.000	250.000	400.000
Soria	925.000	900.000	247.000	700.000
Tarragona	—	—	—	150.000
Teruel	850.000	900.000	350.000	100.000
Toledo	950.000	900.000	236.000	700.000
Valencia	840.000	900.000	280.000	850.000
Valladolid	1.050.000	900.000	350.000	250.000
Vizcaya	—	—	—	150.000
Zamora	850.000	900.000	120.000	700.000
Zaragoza	940.000	900.000	269.000	400.000
TOTAL	45.118.373	41.845.000	14.200.000	21.250.000

— valor 0

Fuente: Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales (J.C.A.E.C.).

**III. RESUMEN DE LOS TEMAS MONOGRAFICOS
TRATADOS EN NUMEROS ANTERIORES**

RESUMEN DE LOS TEMAS MONOGRAFICOS TRATADOS EN NUMEROS ANTERIORES

1. Cultura, Comunicación e Investigación.

- 1.1. Cultura y medios de comunicación: una aproximación teórica y metódica. Francisco Sanabria Martín.
- 1.2. El Fenómeno Cultural y su medida. Juan Maestre Alfonso.

2. El Niño y la Cultura.

- 2.1. El niño y el teatro. Julia Arroyo.
- 2.2. El eterno problema del cine infantil. Diego Galán.
- 2.3. La marginación del niño en la familia. Miguel Bordeje y Margarita Menéndez.
- 2.4. La edición infantil en España. Rafael Martínez Alés.
- 2.5. Grandeza y miseria de la literatura infantil. Marta Mata y Garriga.

3. La Radiodifusión en la actualidad.

- 3.1. Funciones de los medios de comunicación de masas. Prensa, Radio y Televisión. Luis Núñez Ladevéze.
- 3.2. La onda corta y sus posibilidades de acción cultural en la emigración española. Pedro Gómez Fernández.
- 3.3. Notas sobre el papel cultural de la radio en el ámbito rural. Mariano Cebrián Herreros.
- 3.4. La Radio del futuro. Oscar Núñez Mayo.

4. El Gasto Cultural.

- 4.1. Inversiones públicas de carácter cultural: Análisis del período 1968/1975. Victoriano Sierra Ludwing.
- 4.2. Objetivos de política cultural en los programas de inversiones públicas del II y III Plan de Desarrollo. Miguel Muñoz Castillejo.
- 4.3. Distribución provincial de las inversiones públicas en actividades de carácter cultural, en el período 1969-1975. Ramón Rodríguez Somonte.
- 4.4. Sector Público y Cultura. Aproximación a las recientes inversiones públicas y a una distribución provincial de indicadores culturales. E.D.E.S.E. (Equipo de Estudios Sectoriales). Coordinador: Victoriano Sierra Ludwing.

5. El libro como vehículo cultural.

- 5.1. La edición de libros en España: Estado y perspectivas. Juan Salvat.

- 5.2. La exportación, componente estructural del mercado del libro español. Raúl Rispa Márquez.
 - 5.3. Panorama Bibliotecario Español. Diagnóstico de urgencia. Manuel Carrión Gutiez.
 - 5.4. Los componentes menores del libro. Traducción, ilustración, autor. Esther Benítez, Miguel Angel Pacheco y Rafael Martínez Alés.
 - 5.5. El futuro del libro. Libertad y cultura. Isaac Montero.
- 6. Informática y Cultura.**
- 6.1. Arte e Informática. F. Briones.
 - 6.2. Los Sistemas de Información y la Informática. Rafael Portaencasa Baeza.
 - 6.3. Aspectos jurídicos de la incidencia cultural de la telemática. Manuel Heredero Higuera.
 - 6.4. La Informática en casa: Sistemas Videotex. Manuel Montero del Pino.
 - 6.5. Telecomunicación e Informática. Luis Cáceres Guimerá.
- 7. Deporte y Cultura:**
- 7.1. Política y Administración deportiva. El C.S.D. Jesús Hermida Cebreiro.
 - 7.2. Olimpia y la idea olímpica: Historia presente y futuro. Conrado Durantez Corral.
 - 7.3. Baden-Baden, Undécimo Congreso Olímpico. Juan Antonio Samaranch.
 - 7.4. Educación del hombre corporal. José María Cagigal.
 - 7.5. Aproximación a un estudio sobre el personal técnico en Educación Física y Deportes en España. Carlos Gutiérrez Salgado, José Luis Hernández Vázquez y Ricardo Vargas Rodríguez.
- 8. Teatro**
- 8.1. El niño, futuro espectador de teatro. Miguel A. Almodóvar.
 - 8.2. La ayuda estatal en Europa. Rafael Pérez Sierra.
 - 8.3. Descentralización y teatros estables. José María Rodríguez Buzón.
 - 8.4. Teatro y Sociedad. La experiencia escandinava. Antonio Zapatero Vicente.
- 9. Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural.**
- 9.1. La protección jurídica del Patrimonio Arquitectónico español. Luis Jiménez-Clavería.
 - 9.2. Los inventarios del Patrimonio Histórico-Artístico español. Araceli Pereda Alonso.
 - 9.3. La protección del Patrimonio Arqueológico español. Antonio Beltrán Martínez.
 - 9.4. Conservación y restauración del Patrimonio Arquitectónico. Dionisio Hernández Gil.
 - 9.5. Arte Sacro y Patrimonio Artístico de la Iglesia en España. José María Fernández Catón.
- 10. El Humor y su influencia en la Cultura.**
- 10.1. La comunicación por la caricatura. Mingote.
 - 10.2. La difusión de la cultura a través del humor. Antonio Fraguas de Pablo.(Forges).
 - 10.3. La exportación del humor español. Evaristo Acevedo.
 - 10.4. Tres notas (y pico) sobre el humor. Máximo.
 - 10.5. Cuarenta años de humor gráfico. Chumy Chúmez.
 - 10.6. Conjunto de palabras en torno al humor. Julio Cebrián Villagómez.
- 11. La mujer y su influencia en la Cultura.**
- 11.1. El papel de la mujer en la estructura demográfica y económica del Antiguo Régimen hasta el Renacimiento. María Angeles Durán.
 - 11.2. "Rol" de la mujer en la familia. Juana María Román Piñana.
 - 11.3. La mujer en la Universidad Española. Pilar Folguera.
 - 11.4. Evolución de la mujer española a través de la literatura: en la poesía. Carmen Conde.
 - 11.5. Evolución de la mujer española en el campo jurídico. María Telo.
 - 11.6. En busca de una nueva imagen de la mujer. Carmen Cullen y María Jiménez Bermejo.

12. El cine. Análisis de un fenómeno socio-cultural.

- 12.1. La producción de películas, su problemática y su influencia en la cultura. Antonio Cuevas Puente.
- 12.2. Algo tan difícil como un guión. Jaime de Armiñan.
- 12.3. Variaciones sobre el problema del actor de cine en España. Fernando Fernán Gómez.
- 12.4. Problemática de la música en la obra cinematográfica y su influencia en la cultura. Gregorio García Segura.
- 12.5. Montaje, cine y consecuencia. José Antonio Rojo Paredes.
- 12.6. Cinematografía y literatura española. Aproximación histórica en lo artístico, estético y narrativo. Rafael Utrera Macías.
- 12.7. Protección y ayudas al cine en el Derecho español. José Fernández Alvarez.

13. La Tercera Edad y su problemática sociocultural.

- 13.1. La Tercera Edad, como nuevo fenómeno sociocultural. Rogelio Duocastella.
- 13.2. Ocio y vejez. ¿A la búsqueda del tiempo perdido? José Antonio Aguirre Elustondo.
- 13.3. Cultura y Tercera Edad. Gonzalo Berzosa.
- 13.4. Aportaciones al mundo de la cultura por la Tercera Edad. F. Jesús Cabrerizo Plaza.
- 13.5. Tercera Edad: Literatura, Sociología y Ecología Humana. Cristóbal Sarrias Mosso, Gerardo Hernández Rodríguez y José de las Heras Gayo.
- 13.6. Experiencias y perspectivas culturales para los «Mayores». Miguel Bordejé.
- 13.7. Análisis de datos y encuestas culturales. Margarita Menéndez de Luarca.

14. Las Bibliotecas como factor fundamental de promoción cultural.

- 14.1. La organización bibliotecaria española en el Estado de las Autonomías. Alicia Girón García.
- 14.2. Funciones de la Biblioteca como medio de comunicación en una sociedad democrática. Luis Núñez Ladeveze.
- 14.3. La Biblioteca en las Universidades españolas. Algunas consideraciones sobre su situación actual. Isabel Belmonte.
- 14.4. Características generales de la Biblioteca universitaria. Soledad Varela Ortega, María Sintés y María Angeles Martínez Frias.
- 14.5. Sistema de préstamo automatizado. María del Carmen Lacambra Montero.
- 14.6. De la Biblioteca a la Mediateca. El rol de las Bibliotecas en una sociedad en cambio. Raúl Rispa Márquez.

15. Gasto Público Cultural.

- 15.1. La Política de Gasto Público Cultural. Análisis del período 1978-1982. Victoriano Sierra Ludwig.
- 15.2. Distribución regional de las Inversiones Públicas en actividades culturales, en el cuatrienio 1978-1981. Juan Manzanedo López y Concepción Rey Conde.
- 15.3. Políticas y Cuentas Culturales: Referencias internacionales. Ramón Rodríguez Somonte y Victoriano Sierra Ludwig.
- 15.4. Las programaciones de la Unesco. Concepción Rey Conde.