

Año LXXXIII. urtea

284 - 2022

Septiembre-diciembre

Iraila-abendua



Príncipe de Viana

SEPARATA

Encuentros de Pamplona 1972: preludio, fuga y *allegro*

Marcos ANDRÉS VIERGE

Sumario / Aurkibidea

Príncipe de Viana

Año LXXXIII · n.º 284 · septiembre-diciembre de 2022
LXXXIII. urtea · 284. zk. · 2022ko iraila-abendua

HISTORIA DEL ARTE / ARTEAREN HISTORIA

Garralda, los retablos desaparecidos (1704-1858): proyectos y artífices
María Jesús García Camón, Jose Etxegoien Juanarena 531

Encuentros de Pamplona 1972: preludio, fuga y *allegro*
Marcos Andrés Vierge 573

HISTORIA

Más falsas citas sobre la historia de Navarra
Miguel José Izu Belloso 601

El castillo de Lekunberri: hipótesis sobre su posible ubicación
Inma Etxarri Sucunza, Belén Balenciaga Erro 623

El escudo de armas de Santesteban de Lerín
M.ª Isabel Ostolaza Elizondo 639

Memoria familiar compartida y violencia en retaguardia. Los Baroja
y los hechos represivos en el entorno inmediato (Bera, julio y agosto de 1936)
Fernando Mikelarena Peña 667

Políticas públicas en Navarra sobre víctimas de la rebelión militar de 1936
Gotzon Garmendia Amutxastegi 697

La ideología foral de Oroz Zabaleta. Autonomía municipal, jerarquía provincial
y reintegración
Juan Cruz Alli Aranguren 725

Sumario / Aurkibidea

SOCIOLINGÜÍSTICA / SOZIOLINGUISTIKA

Diálogo con la población castellanohablante navarra sobre el fomento
de la lengua vasca

Xabier Erize

761

Currículums

789

Analytic Summary

793

Normas para la presentación de originales / Idazlanak aurkezteko arauak /
Rules for the submission of originals

797

Encuentros de Pamplona 1972: preludio, fuga y *allegro*

1972ko Iruñeko Topaketak: preludioa, fuga eta allegro

Encuentros de Pamplona 1972: prelude, fugue and *allegro*

Marcos Andrés Vierge
Universidad Pública de Navarra (UPNA)
marcos.andres@unavarra.es

DOI: <https://doi.org/10.35462/pv.284.2>

Recepción de original: 16/08/2022. Aceptación provisional: 22/09/2022. Aceptación definitiva: 12/12/2022.

RESUMEN

El artículo muestra una serie de acontecimientos, principalmente musicales, que tuvieron lugar desde finales de los años cincuenta en Pamplona. A través de la investigación bibliográfica y documental se relacionan diversos artistas, especialmente músicos, españoles y extranjeros, algunos de los cuales participaron en los Encuentros de Pamplona 1972 (en adelante: Encuentros). Las conclusiones indican que fue determinante la intervención de la familia Huarte, como mecenas de los Encuentros y que Pamplona tuvo desde finales de los años cincuenta una actividad musical vinculada a las nuevas tendencias que a través de los Encuentros situaron a España en la «postmodernidad».

Palabras clave: Encuentros de Pamplona; Félix Huarte; Luis de Pablo; Grupo Alea; Fernando Remacha.

LABURPENA

Artikuluak hizpide hartzen ditu joan den mendeko 50eko hamarkadaren bukaeraz geroztik Iruñean izan ziren hainbat gertakari, batez ere musika arlokoak. Ikerketa bibliografiko eta dokumentala baliatzen da hainbat artista espainiar eta atzerritar erlazionatzeko: musikariak dira gehienak eta haietako batzuek 1972ko Iruñeko Topaketetan parte hartu zuten (aurrerantzean: Topaketak. Ondorioek erakusten dute Huarte familiaren esku-hartzea erabakigarria izan zela, Topaketen mezenasak izan ziren aldetik, Iruñean joan den mendeko 50eko hamarkadaren bukaeraz geroztik bazela joera berriei lotutako jarduera musikal bat eta Topaketek «postmodernitatean» kokatu zutela Espainia.

Gako hitzak: Iruñeko Topaketak; Félix Huarte; Luis de Pablo; Grupo Alea; Fernando Remacha.

ABSTRACT

The article shows a series of events, mainly musical, that took place since the late fifties in Pamplona. Through research, bibliography and documentary, various artists are related, especially musicians, Spanish and foreign, some of whom participated in the Encuentros de Pamplona 1972 (hereinafter: Encuentros). The conclusions indicate that the intervention of the Huarte family was decisive, as a patron of the Encuentros and that Pamplona had since the late fifties a musical activity linked to the new trends that through the Encuentros placed Spain in the «postmodernity».

Keywords: Encuentros de Pamplona; Félix Huarte; Luis de Pablo; Grupo Alea; Fernando Remacha.

1. INTRODUCCIÓN. 2. PRELUDIO. 3. FUGA. 4. *ALLEGRO*. 5. CODA. 6. LISTA DE REFERENCIAS.

1. INTRODUCCIÓN

Pamplona, como escenario singular para la celebración de un evento de tal dimensión como los Encuentros, constituye el preludio necesario para comprender unos eventos de carácter multidisciplinar y multicultural, contrapuntos estéticos y artísticos que de algún modo fueron imitados por parte de una población carente de formación, pero abierta a la libertad creativa, entendida como símbolo de la libertad política que estaba por llegar.

El principal objetivo de este trabajo consiste en mostrar una serie de acontecimientos, principalmente musicales, que tuvieron lugar en Pamplona desde finales de los años cincuenta y que culminaron con los Encuentros¹. No consideramos que los factores detallados en este texto fueran directamente determinantes de los Encuentros. Por el contrario, se trata de mostrar una serie de conexiones entre diversos artistas alrededor de la familia Huarte y de Pamplona, lo que visto con perspectiva ayuda a entender un desenlace final como el de los Encuentros. Como objetivo secundario, el artículo incide en algunos aspectos significativos de lo que fueron los Encuentros, interpretando en algunos casos las palabras de algunos protagonistas de los mismos.

Para nuestro propósito, nos servimos de la investigación bibliográfica, fuentes documentales (memorias de actividades de conciertos del Museo de Navarra y documentación epistolar), prensa histórica y un testimonio autoetnográfico.

1 Aunque para el propósito del estudio nos centramos en lo sucedido en Pamplona, existen acontecimientos narrados fuera de la capital de Navarra que se relacionan con el tema tratado.

El texto se estructura con unos apartados cuyos términos son musicales, colocados con intencionalidad de forma y contenido. En primer lugar, el término «Preludio» se utiliza de manera metafórica y el propósito es mostrar conexiones entre artistas y eventos que la literatura sobre el tema ha tratado en parte de manera individual y que en todo caso reflejan algunos aspectos culturales que sitúan a una ciudad como Pamplona en la punta de las «vanguardias». En segundo lugar, con el término «Fuga» queremos simbolizar con un concepto musical la gran diversidad de propuestas que tuvieron lugar en los Encuentros². En tercer lugar, el término musical «*Allegro*» se refiere al tempo musical y al carácter. Su inclusión como encabezamiento de la tercera sección del cuerpo central del artículo alude tanto a la estructura del artículo como a lo expuesto en su contenido³. Como aportación se presenta un testimonio autoetnográfico relacionado con lo expuesto en los apartados «Fuga» y «*Allegro*». Por último, el término musical Coda supone la conclusión de una obra, un final que en muchas ocasiones contiene alguna idea de superación respecto a las principales ideas expuestas previamente. Las conclusiones del trabajo aportan en este sentido una reflexión sobre la institucionalización del arte de «nueva creación».

Aunque este artículo no tiene como objetivo realizar un estado de la cuestión de los Encuentros, principalmente porque lo que aporta es un relato construido de diferente manera a lo ya investigado, sin embargo, consideramos pertinente citar algunos estudios de referencia⁴. En su tesis doctoral, Silvia Sádaba (2013) estudió el contexto histórico de los Encuentros y el mecenazgo que hizo posible dicho evento. Otros trabajos suyos profundizan en la gestación de los Encuentros (Sádaba, 2017), así como en una retrospectiva que aborda más de quince entrevistas a sus principales protagonistas y otros tantos ensayos realizados por especialistas (Carbó et al., 2017).

Por su parte, la tesis doctoral de Iván López (2016) presenta un estudio sobre los Encuentros desde un enfoque más político. López aporta un listado de veintiséis referencias bibliográficas, si bien siete de ellas pertenecen a él mismo. De todas ellas, destacamos el libro de la exposición celebrada en el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) con motivo de su 25 aniversario (Frances & Huici, 1997). Algunas de sus aportaciones, como las de José Luis Alexanco (1942-2021), Llorenç Barber (1948), Fernando Huici (1952), Javier Maderuelo (1950) o Pedro Manterola (1936-2016), constituyen una síntesis de los Encuentros desde enfoques diferentes⁵.

Sin duda, tanto el trabajo de Sádaba como el de López son referencias indiscutibles para comprender lo sucedido en los Encuentros. No obstante, por el carácter del relato

2 No pretendemos abordar en profundidad este asunto. Sin embargo, la diversidad de propuestas que se dieron en los Encuentros, subraya la importancia de que ello sucediera en Pamplona, conectando así este tema con el anterior apartado.

3 Una de las estructuras típicas de la música barroca consta precisamente de preludio, fuga y *allegro*. Así, son estas tres secciones las que constituyen el cuerpo central del presente artículo.

4 Otros trabajos se citarán posteriormente en los otros apartados.

5 Más adelante, destacaremos ciertas ideas expresadas por algunos de estos autores. Damos más relevancia a este catálogo por estar cronológicamente más próximo a los Encuentros y tratarse de una primera reflexión histórica sobre dicho evento.

del presente estudio, así como por su estructura, nos limitamos a señalar algunas de las principales conclusiones de la investigación de López.

En primer lugar, destacamos una consideración sobre el público asistente a los Encuentros⁶:

No era tanto un público que pedía propuestas específicas relacionadas con el arte conceptual o la música electrónica, como una población necesitada de conexiones con el exterior, de acontecimientos donde ejercer la opinión, el gesto, el aplauso o la condena más radical sin recibir a cambio el peso de la ley (López, 2016, p. 390).

De lo que se deduce, en segundo lugar, la interpretación en clave política que tuvieron los Encuentros, en su visión más radical: «el franquismo y su respuesta» (p. 392); desde un posicionamiento diferente, su conexión con el «mayo del 68», en cuestiones que sin duda alguna tienen que ver con la «conquista» del espacio público por parte de artistas y público, en ocasiones confundidos entre ellos (p. 394).

En tercer lugar, desde un punto de vista estético, López destaca la gran variedad de propuestas presentadas y cita a Isidoro Valcárcel (1937), señalando que «después no se ha hecho nada que le llegara a la suela de los zapatos, aun teniendo democracia y progreso económico con el subsiguiente apoyo estatal» (p. 398).

En cuarto lugar, se subraya la idea de que los Encuentros supusieron de algún modo la entrada en España de la «Modernidad» y con ello, el cambio estético de algunos artistas del momento, aunque ello supusiera un hecho del algún modo ahistórico (pp. 398-399).

Finalmente, la investigación de López destaca el hecho de que en los Encuentros el arte fue utilizado como una herramienta para poder expresar lo que no se podía en otros lugares, como, por ejemplo, en las universidades; y concluye con una visión que supone en definitiva una reflexión histórica a dichos eventos:

Y como todo mito, se construyó a base de falsedades, inexactitudes y medias verdades. Se narrativizó para convertir entonces lo político y lo artístico; lo privado y lo público; la ficción y la realidad; lo colectivo y lo personal; lo estético y lo económico; en un mismo texto, susceptible de ser leído de maneras diferentes, incluso contrapuestas (p. 405).

2. PRELUDIO

La pregunta fundamental que hace necesario este apartado es la siguiente: ¿cuáles fueron los factores que determinaron la posibilidad de que en Pamplona tuvieran lugar los Encuentros? Algunas cuestiones han sido ya tratadas por otros autores, prin-

6 Ello se relaciona con el testimonio autoetnográfico que aportaremos en el tercer apartado.

principalmente la presencia en Pamplona de la constructora «Huarte y Cía», cuyo fundador fue Félix Huarte Goñi (1896-1971)⁷. Zubiaur (2004, p. 254) expone algunas circunstancias del clima cultural de Pamplona desde 1952 que ayudan a entender el contexto cultural de una ciudad española, capital de provincias, en los años sesenta. En todo caso, nada de lo expuesto es comparable con el contexto cultural entonces de ciudades como Venecia o Darmstadt, poblaciones donde se celebraban eventos semejantes. Como expone Zubiaur (p. 255), el factor determinante para que tuvieran lugar los Encuentros en la capital de Navarra radicó en la presencia en Pamplona de la familia Huarte, principalmente el empresario Félix Huarte Goñi y la especial sensibilidad de su hijo Juan Huarte Beaumont (1925-2018) hacia el arte y la música. Ambas disciplinas se juntaron en dicho proyecto de la mano Luis de Pablo (1930-2021) y José Luis Alexanco (1942-2021). Aunque los vínculos que se establecen a continuación se refieren especialmente a músicos, sin embargo, existen igualmente relaciones interesantes entre personalidades tan relevantes como Jorge Oteiza (1908-2003) y Fernando Remacha (1898-1984).

Uno de los hechos fundamentales para comprender la educación musical y también la vida musical de Pamplona a finales de los años cincuenta tiene que ver con la puesta en marcha del Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona en 1957. El patrocinio de Félix Huarte y la recuperación de su «exilio tudelano» del compositor tudelano Fernando Remacha fueron claves en el inicio y desarrollo del centro musical pamplonés (Andrés, 1998, pp. 213-220). Al año siguiente, en 1958, se creó la «Cátedra Félix Huarte», con el objetivo de realizar una serie de cursos que pudiéramos considerar de «extensión», alcanzando algunos de ellos, como es el caso de las Semanas Gregorianas, una duración en el tiempo y éxito de estudiantes de toda España muy estimable (Flamarique, 2011).

La inauguración de dicha cátedra mostraba claramente que se trataba de una iniciativa con amplios objetivos y de manera especial, con el empeño de recuperar un tiempo perdido en la enseñanza musical. Las palabras del crítico musical Enrique Franco (1920-2009) recogidas en el diario *Arriba España* (Huarte, 3 de septiembre, 1958), reflejan la relevancia que para una de las figuras más representativas de la crítica musical española de aquellos años tenía la recién inaugurada «Cátedra Félix Huarte»: «la primera que se da en España y que debe servir de ejemplo y avanzada que se adopte en otras latitudes españolas». Con motivo de la inauguración de la cátedra, se organizó un curso en varios días con la participación del pianista Franz Peter Goebels (1920-1988), Enrique Franco, el compositor Oscar Esplá (1886-1976), la pianista Pilar Bayona (1897-1979) y el guitarrista Narciso Yepes (1927-1997). Para el propósito de nuestro estudio son más relevantes las conferencias del pianista alemán y del crítico musical, pues abordaron temas y compositores de la música del siglo XX, como son Igor Stravinsky (1882-1971), Paul Hindemith (1895-1963), Béla Bartók (1881-1945)

7 Dejamos en este texto los asuntos políticos vinculados a la familia Huarte, así como la política cultural de la dictadura. Para una visión biográfica de Félix Huarte (1896-1971) recomendamos el trabajo de Paredes (1997).

o Anton Webern (1883-1945)⁸. Todo ello aparece narrado en las crónicas firmadas por Huarte (*sic*) (1958) en *Arriba España*, en diferentes días. En la última conferencia, Enrique Franco introdujo a los espectadores en los orígenes de la música concreta y electrónica, aunque sin tratar las tendencias y compositores más actuales del momento.

Por tanto, los autores tratados reflejan la elipsis que ocasionó la guerra civil española, la ruptura entre generaciones y la autarquía cultural. Efectivamente, se trata de compositores cuyos postulados emergieron en la primera mitad del siglo XX y por lo tanto, no de compositores de «nueva creación» en la década de los cincuenta, cuyas tendencias tenían que ver con la música concreta, electrónica, etc⁹.

El mecenazgo de Huarte con el conservatorio se gestionó siempre a partir del filtro de Remacha. El compositor navarro encontró en el empresario navarro un total receptor a sus solicitudes. Cabe destacar en este sentido, todo lo referido a la creación de un nuevo local para el conservatorio (Andrés, 1998, pp. 233-235). En la inauguración del mismo, en 1963, se otorgó la medalla Alfonso X el Sabio a Félix Huarte, que precisamente en ese mismo año se jubiló, entrando a participar en la política de Navarra como Vicepresidente de la Diputación Foral de Navarra.

Desde 1959, Remacha era miembro de la junta de Juventudes Musicales. El compositor tudelano colaboró junto a Miguel Troncoso Sagredo (1903-1987), quien desde 1953 a 1967 perteneció a la Institución Príncipe de Viana, en la organización de una serie de seminarios y conciertos musicales realizados en el Museo de Navarra en el que se impartían conferencias y se ofrecían conciertos¹⁰. Incorporamos ahora un fragmento de una carta escrita por Troncoso el 28 de febrero de 1959 y dirigida al compositor

8 Es significativo que Paul Hindemith fue un referente en la pedagogía de la armonía para Remacha y que Igor Stravinsky fue su compositor referencial desde el punto de vista de la composición.

9 Nos sumamos aquí al pensamiento de Tomás Marco (2007) cuando se refiere a que los términos de «vanguardia», «trasvanguardia», «modernidad» y «postmodernidad», de algún modo hoy en día no significan algo totalmente preciso y son ya históricos. El siguiente párrafo explica esta idea referida en concreto al concepto de «música contemporánea» y «vanguardia» (pp. 21-22): «No es que mucha música contemporánea no se siga refiriendo a la vanguardia, sino que el concepto lineal, rupturista y progresivo que significaba la vanguardia histórica hace mucho que saltó en mil pedazos. Desde luego que la mayoría de los creadores musicales siguen intentando hacer algo nuevo, pero lo nuevo y la vanguardia ya no son conceptos coincidentes».

10 Puede consultarse en el archivo del Museo de Navarra las memorias de actividades realizadas en la década de los sesenta y también setenta. No obstante, estos documentos son muy breves y apenas se concretan los datos. Además, no hay memoria de todos los años. Existe documentación de los años 1962, 1963, 1969, 1970 y 1971. En concreto la memoria del año 1962 hace referencia a una serie de conciertos organizados por el Conservatorio Pablo Sarasate; la memoria de 1963, tan solo a la realización de conferencias y conciertos; la memoria de 1969 a la celebración en el mes de abril de una serie de conferencias y conciertos a cargo de las «Juventudes Musicales de Barcelona», de música estereofónica, «audiciones que se vieron muy concurridas»; la memoria de 1970, a una audición de música estereofónica a cargo de la empresa Llorach Audio, S. A. de Barcelona, audición a la que asistió numeroso público; por último, la memoria de 1971, se refiere tan solo a un concierto de música sacra. Por otra parte, aunque no existe documentación sobre 1972, año de los Encuentros, en el entorno del Museo de Navarra tuvo lugar un concierto de txalaparta dentro de los actos de dichos Encuentros. Agradecemos a Mercedes Jover, jefa de la Sección del Museo de Navarra, la información sobre esta documentación.

tudelano que refleja el interés de los dos por hacer algo comparable a lo que se estaba haciendo en Madrid¹¹:

Los estatutos son para nosotros, aunque está en estudio su modificación en el sentido de que desaparezcan los socios de número. Y que solamente haya dos clases de socios, y que la elección de cargos en la Junta Nacional se haga por delegaciones y no por socios. Como los estatutos se hicieron cuando existía solamente la delegación de Madrid, se han quedado un poco anticuados.

En ese mismo año, 1959, tal y como relata Andrés (1998, pp. 218-220), Fernando Remacha obtuvo una beca, esta vez, de la Fundación Juan March para visitar cuatro conservatorios europeos, con el fin de actualizar en la medida de lo posible el conservatorio de Pamplona. Para nuestro estudio, resulta interesante que Remacha visitó el estudio electrónico de la RAI en Milán para conocer al compositor Bruno Maderna (1920-1973) e invitarlo a venir a Pamplona para dar una conferencia sobre música electrónica. Probablemente Remacha tenía ya noticias de la figura de Bruno Maderna, quien, en 1957, en el Festival de Darmstadt presentó su obra instrumental *Ukanga*, aplicando recursos de la música electrónica. Remacha compartió con Jorge Oteiza (1908-2003) el proyecto de traer a Maderna, pues ambos artistas estaban en contacto y en este caso interesados en conocer las nuevas tendencias de la música electrónica (Andrés, 2010, p. 80). Como señala Andrés,

El proyecto con Maderna no prosperó, pero en cambio, en noviembre de 1961, acudió por primera vez a España, en concreto a Pamplona, dentro de una serie de conciertos organizados en el Museo de Navarra y coordinados por Fernando Remacha uno de los mayores representantes de la música electrónica del siglo XX: Karlheinz Stockhausen (1928-2007), que ya en 1957 había escrito una obra referencial de la música de la modernidad: *Gruppen* (p. 76).

El crítico musical del *Diario de Navarra*, Fernando Pérez Ollo (1998, p. 101), se hacía eco de este acontecimiento (y otro previo), en un artículo publicado con motivo del centenario del nacimiento de Fernando Remacha:

Aquellas Juventudes Musicales nos dieron una tarde memorable. El 16 y 17 de febrero de 1962 vinieron Luis de Pablo y el pianista Pedro Espinosa, con obras de Berg, Schoenberg, Webern, Boulez, Stockhausen, Frando Evangelisti, Mestres-Quadreny y el mismísimo Luis de Pablo. Pero la sesión que quedará para la historia fue la conferencia concierto de Stockhausen, Karlheinz Stockhausen, en Pamplona, en el salón de actos del Museo de Navarra. Sucedió el sábado 25 de noviembre de 1961 [...] Stockhausen tenía 33 años y en aquellos momentos era para los enemigos de la música

11 Incorporamos un fragmento de esta carta en el anexo 1. Este documento me lo entregó la hija del compositor tudelano, Margarita Remacha, recuperado al vaciar la casa de sus padres en la calle Olite de Pamplona, y fue entregado al archivo del Conservatorio Superior de Música de Navarra, incorporado a otra documentación como Carpeta Z/B-10. Con posterioridad, el conservatorio navarro legó en 2020 su documentación de archivo al Archivo de la Música y las Artes Escénicas de Navarra (AMAEN).

serial el músico más vulnerable. Remacha acompañó todo el día a Stockhausen por la ciudad. Según le oí contar divertido más tarde, anduvieron a la búsqueda de una campanita afinada necesaria para una de las obras en cinta magnética que oímos.

Ángel Medina relata que Stockhausen inauguró el curso 61-62 del Aula de Música del Ateneo de Madrid, dirigida por Fernando Ruiz Coca, con una conferencia titulada «Invención y descubrimiento». Tal y como señala Medina, Stockhausen ya había pasado por Pamplona, llamado por Fernando Remacha (Medina, 1987, p. 378). Este dato ofrece una mejor perspectiva de lo que estaba sucediendo en Pamplona en aquellos momentos. Hay que tener en cuenta que la música electrónica existía tan solo desde 1953, cuando Hans Hartmann, director artístico de la Westdeust Rundfunk de Colonia fundó el estudio para la música electrónica dirigido por Herbert Eimert (1897-1972). Por lo tanto, había una inquietud por parte de artistas como Oteiza y Remacha, así como de compositores de la generación del 51, como Agustín González Acilu (1929), por alcanzar las últimas propuestas estéticas que sucedían en Europa. En este último caso, el compositor de Alsasua fue beneficiado por una beca de la Institución Príncipe de Viana para acudir a estudiar a Italia (Andrés, 2015, pp. 206-209). En este hecho, las figuras de Remacha y Huarte fueron nuevamente claves. Como igualmente claves lo fueron para la ayuda que recibió el pianista Antonio Baciero de Félix Huarte. El fragmento siguiente muestra una parte de una carta de Fernando Remacha dirigida al empresario navarro el 6 de noviembre de 1962, dando cuenta del viaje a Viena y subrayando la importancia de mantener la ayuda económica de Baciero¹²:

Yo me limito en esta carta a darle breve cuenta de mi viaje a Viena rogándole que, en su próximo viaje a Pamplona me permita ampliarle mis impresiones recogidas de los profesores de Baciero. Entre-tanto (*sic*) le agradecería, Don Félix, que me adelante su opinión sobre lo que le escribo para podérsela hacer llegar a Baciero que está muy impaciente, como Vd. puede suponer, por conocerla.

Terminamos este apartado mostrando sucesos y relaciones entre artistas a través del tiempo, aunque sin utilizar un criterio cronológico¹³. La familia Huarte subvencionó la creación del primer laboratorio de música electrónica de España, dirigido por Luis de Pablo con su grupo Alea, creado en 1965¹⁴. A su vez, Luis de Pablo fue presidente de Juventudes Musicales durante los años 1960-1963. En 1962, el compositor vasco acudió a Pamplona, al Museo de Navarra, para un seminario musical organizado por Fernando Remacha. Desde 1959, Fernando Remacha inició la organización de una serie de conciertos que se programaban en el Museo de Navarra, algunos de ellos, con el objeto de imitar lo que se estaba haciendo en Madrid a través de Juventudes Musicales. Al mismo

12 En los anexos 2 y 3 presentamos dos cartas que al igual que la presentada en el anexo 1 nos entregó la hija del compositor tudelano. Posteriormente fueron entregadas al «Archivo» del Conservatorio Pablo Sarasate (carpeta 4/A4) y (carpeta 4/B-3). Finalmente, en 2020 el conservatorio legó esta documentación al AMAEN.

13 Ello permite comprender mejor las conexiones entre los diferentes hechos y artistas. No obstante, aportamos en el anexo 4 una línea de tiempo que resume dichos acontecimientos que sobrepasan los Encuentros.

14 Para una mayor información sobre estos y otros acontecimientos vinculados a Luis de Pablo, véase: Maire (2018).

tiempo, Remacha supo encontrar ayuda económica del empresario navarro Félix Huarte. Juan Huarte, su hijo, era ya mecenas protector de un artista de gran potencial, Jorge Oteiza (1908-2003). Un año antes, en 1961, el artista de Orío y el compositor tudelano, estuvieron implicados en la llegada a Pamplona del principal representante de la música electrónica del momento, Karlheinz Stockhausen, quien colaboró posteriormente en el proyecto Alea, creado por Luis de Pablo, a la postre, organizador de los Encuentros. La ausencia de Jorge Oteiza en los Encuentros la explica López (p. 340) por la invitación a los mismos que recibió Eduardo Chillida (1924-2002), artista con el que estaba profundamente enemistado. Por otra parte, una carta de Fernando Remacha dirigida a Jorge Oteiza el uno de enero de 1961, revela que el compositor navarro estaba en contacto con el artista vasco para hacer la banda sonora del documental *Operación H*, una película sobre las empresas de la familia Huarte, cuyo rodaje comenzó en junio de 1963. Sin embargo, la música del film, la compuso Luis de Pablo, siendo interpretada por el pianista canario Pedro Espinosa (1934-2007), de gran proyección entonces en Alemania, muy sensible con la música «contemporánea» y traído al conservatorio de Pamplona por Remacha¹⁵; también participaron en la interpretación de la banda sonora el compositor de la generación del 51, Carmelo Bernaola (1929-2002), Miguel Ángel Coria (1937-2016) y el propio Luis de Pablo (Andrés, 2010, p. 79). Según releva Ángel Medina (1987, p. 395), fue precisamente este proyecto el que puso en contacto al compositor de Bilbao con Juan Huarte, relación de la que saldrían después nuevos trabajos. Por otra parte, Miguel Ángel Coria, considerado como uno de los compositores precursores de la música electroacústica en España, fue participe en 1966 de la creación de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), aunque como señala Medina (2009, p. 17) el principal artífice de este proyecto fue Ramón Barce (1928-2008), figura clave para entender la composición musical en España en la segunda mitad del siglo XX. Barce no estuvo en los Encuentros, pero como indica Medina (2009, p. 13) «fue Ramón Barce (y a veces se olvida) quien dio apoyo a Juan Hidalgo (1927-2018) y Walter Marchetti (1931-2015) para poner en marcha el grupo Zaj en 1964, bautizado así (y a veces también se olvida) por el propio Barce»¹⁶. Otros compositores que formaron parte de ACSE fueron Claudio Prieto (1934-2015), Jesús Villa Rojo (1940-), Francisco Cano (1939-2014), Carlos Cruz de Castro (1941) o el navarro Agustín González Acilu (1929). Tanto Ramón Barce, como el compositor de Alsasua fueron dos personalidades musicales fundamentales para comprender el desarrollo de la composición en Pamplona durante los años ochenta (Andrés, 2009, pp. 18-19). De los cursos de composición que impartieron en el conservatorio navarro germinó el grupo Iruñeako Taldea, siendo una de sus principales artífices la compositora navarra Teresa Catalán (Andrés, 1999, p. 487).

Cuando murió Fernando Remacha, en 1984, Ramón Barce escribió un sentido epitafio en la revista *Ritmo* (1984, p. 54). Por su parte, González Acilu escribió con motivo de la inauguración del aula magna de la Universidad Pública de Navarra, «Fernando Remacha», su obra *Limites II para piano* (2009, pp. 49-56).

15 Como señala Ángel Medina (1987, p. 378), Pedro Espinosa fue uno de los primeros músicos españoles en acudir a Darmstadt.

16 El grupo Zaj sí estuvo en los Encuentros, teniendo además un impacto relevante.

Podemos concluir por tanto que, desde los años cincuenta, la familia Huarte se mostró predispuesta a actuar como mecenas de proyectos artísticos y de educación artístico-musical. Esta actividad se concretó en ayudas a diferentes artistas, becas para estudiar en el extranjero, proyectos de educación, semanas musicales, presidencia de la Junta Directiva de la Sociedad de Conciertos Santa Cecilia, Orfeón Pamplonés, creación del primer laboratorio de música electrónica de España, etc. Todo este proceso llegó a su punto culminante y final desde el punto de vista del mecenazgo cuando la familia Huarte encargó a Luis de Pablo y José Luis Alexanco unas jornadas artísticas que finalmente derivaron en los llamados Encuentros de Pamplona en 1972. Ambos, el compositor y el artista plástico fallecieron en el mismo año, al igual que compartieron la organización de un evento tan difícilmente ideado en aquellos momentos, como irrepetible.

El artículo de Martínez (2010, pp. 4-18) tiene importancia desde nuestro enfoque puesto que para tratar el tema de los Encuentros aborda la importancia del Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona y las Juventudes Musicales de Navarra. En todo caso y en base a la literatura sobre el tema y a las fuentes existentes, consideramos que ni el desarrollo tan relevante del conservatorio de Pamplona, ni la programación realizada por Juventudes Musicales de Navarra fueron factores directamente relacionados con la gestación de los Encuentros. Coincidimos plenamente con Martínez en la importancia que tuvo la familia Huarte para el desarrollo de la vida musical en Navarra, fundamentalmente con relación al conservatorio de música (aunque esta institución nunca fue un centro puntero de la música «contemporánea»), el Orfeón Pamplonés¹⁷ y la Orquesta Santa Cecilia (ambas sociedades procedían del asociacionismo musical decimonónico). Además, a través de los vínculos establecidos entre artistas navarros, españoles y extranjeros, vertebrados todos ellos en torno a Pamplona y la familia Huarte, podemos concluir que tuvieron lugar una serie de acontecimientos que a nivel minoritario situaron a la capital navarra en una situación privilegiada respecto a otras capitales de provincia de España.

3. FUGA

Ya hemos adelantado en las páginas anteriores que, en Navarra, como en toda España, la Guerra Civil ocasionó una ruptura que impidió un normal relevo generacional de artistas. De tal modo, la historiografía sobre la música española realiza un salto importante entre músicos de la generación del 27 y la generación del 51, donde se ubica Luis de Pablo. Como el compositor de Bilbao, Tomás Marco (1942) sitúa al compositor de Alsasua Agustín González Acilu en la misma generación que Luis de Pablo (Marco, 1989, pp. 211-224) y también el propio Marco, quien participó en los Encuentros (López, 2016, pp. 267-269), aunque este autor se considera a sí mismo como «intergeneracional» (Marco, 1989, pp. 269-272). El compositor tudelano Fernando Remacha, ya citado antes, pertenece a la generación del 27 y su biografía refleja bien

¹⁷ En este caso, es cierto la relación estrecha que esta institución tuvo con una de las figuras claves de la Generación del 51: Cristóbal Hallfter. Véase: Martínez (2010, p. 9).

la elipsis cultural, en este caso, musical, que supuso la guerra (Andrés, 1998, pp. 120-126). Su ausencia total en los Encuentros contrasta con el hecho de haber sido el único compositor que obtuvo el Premio Tormo de Oro, Tomás Luis de Victoria en 1963 en las Semanas de Música Religiosa de Cuenca, sorprendiendo a la crítica con su obra *Jesucristo en la Cruz* (1963). En todo caso, existen dos testimonios relatados en Andrés (1997), que esbozan la visión de Remacha sobre los Encuentros. En primer lugar, Pedro Zazpe, compositor que estudió con Remacha y que a propósito de un concierto en el que se estrenaba en los Encuentros una obra de John Cage con piano preparado, Remacha señaló lo siguiente: «Estos señores necesitan un minuto para pensar y un mes para justificar». Como señala Andrés (1997, p. 197), Zazpe recordaba que, en cualquier caso, Remacha no se encontraba a disgusto en dicho concierto, sino todo lo contrario, porque le gustaba observar que el público se sentía libre. En segundo lugar, el que fuera crítico musical de *Diario de Navarra*, Fernando Pérez Ollo se refería a ese mismo concierto señalando que una vez terminado, estuvo con Remacha y este le dijo: «Muchos de estos que se dedican a estas cosas es porque no saben modular» (Andrés, 1997, p. 198). Más allá de que una interpretación de estas palabras requeriría unas matizaciones que escapan a nuestro propósito, dicha afirmación revela que Remacha, compositor de la «vanguardia» antes de la guerra, estaba en buena medida fuera de las corrientes actuales en 1972. No decimos totalmente porque su resiliencia ante las adversidades de la posguerra le permitió estar al corriente del devenir musical fuera de España. Su proyecto de sala destinada a un laboratorio electroacústico en el conservatorio de Pamplona, en el local de la calle Aoiz, es tan solo un ejemplo que revela una personalidad abierta y empática hacia cualquier tipo de pensamiento artístico, a pesar de que debido a otros factores, la enseñanza musical durante sus años como director del conservatorio pamplonés, no fuera más allá en términos compositivos de la «armonía wagneriana».

Por otro lado, el hecho de que los Encuentros tuvieran lugar en Pamplona ha sido interpretado de diversas maneras (López, 2016, pp. 113-129). Nosotros queremos subrayar que la familia Huarte, asentada en la capital de Navarra, había prosperado empresarialmente durante la posguerra. Según López, la única condición que pusieron los Huarte para la celebración de los Encuentros fue que hubiera una «cierta presencia del Arte Vasco», lo que interpreta este autor como un acto de intentar «reconciliarse» de alguna manera con la historia, continuando la tradición del arte vasco con la vanguardia, siguiendo las propuestas que ya habían hecho principalmente Jorge Oteiza o Francisco Sáenz de Oiza (1918-2000), artistas bajo su mecenazgo (p. 118)¹⁸. Si a esos dos factores unimos la importancia que la dictadura otorgó a la cultura, especialmente a partir de los años sesenta, como símbolo de la modernidad de un país que había estado en una total autarquía durante años, podemos proyectar en Pamplona un escaparate internacional como fueron los Encuentros. Sea como fuere, de algún modo, Navarra ofrecía una diversidad geográfica, lingüística y también política que se correspondía con la variedad de artistas, eventos y debates que tuvieron lugar en

18 Al igual que Remacha, Sáenz de Oiza era de Cáseda y también fue becado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1947.

los Encuentros (p. 127). En modo alguno queremos decir que dicha situación fue un factor a tener en cuenta por la organización, del mismo modo que tampoco lo fue el «espíritu cívico» de los pamploneses, como así lo expresaba Pedro Manterola (1997, pp. 39-40):

Pamplona era por fin y acaso principalmente la ciudad de la familia Huarte a cuyo cargo corría la financiación completa de los *Encuentros*. La organización aportó sin embargo un dato insospechado: «Pamplona –repetían– es una ciudad de larga tradición cívica», alegando para justificar la posesión de tan excelente y rara virtud pública, nada menos que el «carácter popular de las fiestas de San Fermín», misterios de la hagiografía.

Cuando Luis de Pablo (2018, p. 29) se refería a los Encuentros señalaba lo siguiente: «Lo que hicimos no tiene nada que ver con lo que suele decirse habitualmente. Yo me río por no llorar, la verdad, porque me enfada bastante que, sobre *los Encuentros*, se haya hecho una especie de gran pompa de jabón que cada uno pinta del color que le viene bien para presentar su teoría, casi siempre de tipo estético».

De las palabras del compositor de Bilbao podemos interpretar que en los Encuentros hubo tal cantidad y diversidad de propuestas que difícilmente pueden ser teorizadas de manera homogénea. El propio Luis de Pablo (2018, p. 29) señalaba lo siguiente:

Yo tengo en mi haber una única experiencia con los Encuentros de Pamplona. No hubo allí lo que se puede llamar música intelectualizada, hubo más bien música de cuño vitalista; estoy pensando en John Cage y en Luc Ferrari. Si hablo de acuerdo con mi opinión y basándome en el testimonio de Pamplona, tendría que concluir que la música moderna es eminentemente popular, porque Cage tuvo a seis mil personas y Luc Ferrari tuvo una multitud enloquecida de gente que quería participar de todas las formas a su alcance: tocando los instrumentos, etc.

Es evidente que en estas palabras se encuentra una ambigüedad en torno al término de música «moderna», como lo es también que no es lo mismo hablar de «modernidad» que de «música moderna». Por otro lado, tampoco podemos considerar que los dos compositores citados se encuentren entre los más populares de aquel momento, aunque sí que sus posturas irreverentes en algunos casos motivaran una mayor recepción.

Cuando John Cage (1912-1992) acudió a los Encuentros coincidió con su sesenta cumpleaños y era ya un músico de proyección internacional que representaba la corriente de la «Indeterminación» frente al «Serialismo Integral». Su concepto de obras abiertas, más filosófico que musical, unido al «Arte sónico», prescindiendo de la manipulación del sonido, pero en cambio, utilizando el montaje como artificio artístico, se proyecta curiosamente en la estética del francés Luc Ferrari (1929-2005), pionero de la música francesa concreta y productor de obras electroacústicas y teatrales con destino preferentemente radiofónico. La diferencia de años entre estos dos compositores refleja, por un lado, la estética de un maestro irreverente, pero a fin de cuentas partícipe de la

«modernidad», por otro, la propuesta de un artista inmerso, al menos cronológicamente, en la «postmodernidad»¹⁹.

En todo caso, la presencia de Cage en los Encuentros tuvo un impacto enorme. Su vinculación al grupo Zaj, presente también en los Encuentros, se remonta al concierto inaugural de esta formación el 21 de noviembre de 1964 en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo con un programa que comenzaba precisamente con la obra de Cage, 4'33" acompañada entre otras de obras de Juan Hidalgo y Walter Marchetti, igualmente presentes en los Encuentros (Medina, 1987, p. 387).

El siguiente párrafo escrito por López (2016, p. 13) ayuda a entender las palabras de Luis de Pablo ya citadas:

El 2 de julio de 1972 John Cage corría desfallecido a través de la Sala de Armas de la Ciudadela de Pamplona para llegar a un micrófono y soltar un alarido. Días antes, Shusaku Arakawa y Madeleine Gins, con la ayuda de Carlos Alcolea, lanzaban al aire unas octavillas donde podía leerse «Rafonc debería ser Opiscas, también Opiscas debería ser Rafonc» («Franco debería ser Picasso, también Picasso debería ser Franco»); en medio de un paseo ocupado por unas estructuras tubulares de Isidoro Valcárcel Medina, que la población destruía imperturbable. Mientras, unos corredores de marcha ataviados con estampados coloridos y una flor en la mano, entre los que se encontraba su «creador» Robert Llimós, eran detenidos por escándalo público e inmediatamente puestos en libertad por tratarse de una expresión artística. Frente a ellos, una larga cola de espectadores esperaba impacientes para entrar en una cabina de teléfonos que Lugán había conectado con un prostíbulo. A la vez, y bajo las inmensas cúpulas neumáticas realizadas para la ocasión por José Miguel de Prada Poole, se presentaban unos vídeos grabados en el tejado de la casa de Dennis Oppenheim; Eduardo Chillida se llevaba una escultura de varias toneladas por «problemas de espíritu»; los Zaj encendían una vela al son de las distorsiones de Radio Internacional; el Kathakali de Kerala se maquillaba; un computador imprimía cuadros en la sala de convenciones del Hotel Tres Reyes; Steve Reich y Laura Dean danzaban durante horas; y se proyectaba *Charlotte y Veronique o Todos los chicos se llaman Patrick* (1959) de Jean-Luc Godard, entre sesiones dedicadas a Dziga Vertov, Luis Buñuel y Man Ray. Todo en la misma ciudad.

Destacamos las palabras y expresiones siguientes por reflejar de algún modo una estética menos trascendente y más irreverente: «desfallecido», «alarido», «octavillas», «paseo ocupado», «la población destruía imperturbable», «detenidos», «escándalo público», «prostíbulo», «problemas de espíritu», «distorsiones», «un computador imprimía cuadros»; «todo en la misma ciudad». Al mismo tiempo, de las palabras de López cabe deducir una organización muy subjetiva que asumía un compromiso con la «vanguardia» de entonces, algo que ya implicaba un posicionamiento en favor de la multiculturalidad y de la importancia del público como actor. Aunque algunos artistas

19 Para ver la diferencia entre estos dos conceptos véase: Marco (2007).

que participaron en los Encuentros tenían ya una trayectoria implicada con la «modernidad», ese subjetivismo en la organización, así como una cierta improvisación, una total libertad en la presentación de propuestas y la «toma» de una ciudad pequeña como Pamplona, introduce de pleno los Encuentros en una postmodernidad nunca superada en la capital de Navarra.

4. ALLEGRO

El tamaño idóneo de Pamplona, del desarrollo al aire libre, en zonas principales de cuantos actos lo permitieran y la acumulación en pocos días y reducido espacio de un gran número de actividades, muchas espectaculares y todas sorprendentes, debía facilitar que la ciudad entera se viera integrada en el acontecimiento, de tal modo que cada ciudadano se sintiera directa e inmediatamente comprometido con aquella fiesta insólita (Manterola, 1997, p. 39).

Subrayamos de las palabras de Pedro Manterola el sustantivo «fiesta» y el adjetivo «insólita». Efectivamente, los Encuentros se vivieron como una fiesta del arte actual en un contexto en el que paradójicamente no existía una relación artística de la ciudad, en el sentido más amplio del término con las «vanguardias». Es esta situación la que precisamente explica para Manterola la repercusión que tuvieron los Encuentros en la población pamplonesa dado que efectivamente se produjo el efecto escándalo de muchas actuaciones programadas, pero todo ello con un talante de libertad incuestionable, tanto desde el punto de vista de los artistas como del público.

Dos testimonios distintos, pero centrados en el público y en el mismo espectáculo revelan aspectos significativos desde este punto de vista. En primer lugar, el compositor Llorenç Barber (1997, pp. 14-15), señalaba lo siguiente:

Pero el acto que más impacto causó en mi ánimo de músico en ciernes no sería la electroacústica de Luc Ferrari, ni el sensual (a veces con equis) acercarse al hecho sonoro del italiano Bussotti, ni tan siquiera la «paper music» omnisensorial del alemán Riedl (años más tarde mi taller de música mundana visitaría Berlín con toda una ópera de papel), sino el gran fresco repetitivo de Steve Reich (culmen de su mejor minimalismo) «drumming», que comenzó a bailar Laura Dean y que pronto contagió a un público con ganas de poner el cuerpo en sintonía de gradual movimiento insistente (Palacio de Deportes Anaitasuna).

Por su parte, Fernando Huici decía literalmente las siguientes palabras:

En Pamplona hubo, en rigor, dos tipos de público, de perfil e inclinación, en principio muy dispares. Uno, mayoritariamente foráneo, había acudido precisamente en función de su particular interés y complicidad hacia el tipo de oferta que los Encuentros brindaban; el otro, el de la propia ciudad, y salvo excepciones, asistía en principio perplejo ante las descabelladas propuestas que habían invadido su espacio cotidiano. Y, sin embargo, –y ello fue probablemente, uno de los rasgos más emo-

cionantes de la experiencia de los Encuentros— ambos públicos, de entrada tan distintos, confluyeron en más de una ocasión en una extraña reacción común. Así fue, por ejemplo, en el hermoso y largo concierto de Steve Reich con el grupo de danza de la Laura Dean. Desconcertado inicialmente por la música repetitiva de Reich, un sector sustancial del público, en su mayor parte local, imagino, reaccionó al principio con manifiesta irritación y airadas protestas. Algunos abandonaron el recinto; pero la mayoría de los detractores permanecieron allí y, paulatinamente, fueron acallando sus gritos y fundiéndose en un mismo silencio con el resto del público para, al final, estallar en un jubiloso clamor unánime (1997, pp. 31-32).

De los dos testimonios se deduce la idea de que, en ningún caso, los espectáculos de los Encuentros tuvieron una respuesta esperada, diríase de protocolo o conformidad con lo ofrecido, debido en parte a la incomprensión y perplejidad que causaban algunas propuestas. Por el contrario, el público, entendido o no, participó «a voces», protestando o aplaudiendo, pero algo más importante, participó de manera colectiva. Además, las condiciones político-sociales a las que nos hemos referido al principio de este artículo, motivaron que mucha gente viviera este acontecimiento con una alegría y actitud de formar parte de algo que nunca se le había ofrecido.

En este momento presento un testimonio autoetnográfico, pues yo mismo tuve ocasión de acudir a uno de los espectáculos de los Encuentros, concretamente al que ofreció John Cage en la Ciudadela de Pamplona. Siendo muy pequeño, mi padre, con apenas muy poca cultura musical, me llevó a dicho espectáculo y siempre retuve en mi memoria, por un lado, la imagen de un señor barbudo y melencólico que corría y gritaba por la Sala de Armas de la Ciudadela, por otro, los gritos que emitía cuando se acercaba al micrófono. Siempre quedó en mi retina esa imagen. Años más tarde estudié la obra de Cage, pero en la vorágine de los estudios universitarios no asocié al compositor norteamericano con aquella imagen de mi infancia. Sólo cuando llegó a mis manos el libro de la exposición que conmemoraba los 25 años de los Encuentros pude concordar una fotografía de Cage de dicho libro con mi recuerdo (Francés & Huici, 1997, p. 37). Por otro lado, siempre quedó en mi memoria la siguiente frase de mi padre: «Escucha con atención, pues esta es la música del futuro». Nada más lejos de la realidad, pero ejemplo totalmente sincero de lo que en buena parte supusieron los Encuentros. Mi padre, nació en Pamplona en 1933 y en 1972 su realidad era muy limitada y cerrada. Los Encuentros posibilitaron, al menos, de manera simbólica, que el sentimiento de terminar con una época fuera más intenso²⁰.

5. CODA

De lo expuesto en las páginas anteriores podemos concluir los siguientes aspectos. Los Encuentros fueron un acontecimiento único e irrepetible. Además, tuvieron proyección internacional con una diversidad de propuestas estéticas del arte más actual

20 A continuación, indico los datos de mi padre: José Miguel Andrés Landa, nacido en Pamplona en 1933, con residencia en la calle Mañueta de Pamplona, fallecido en Zizur Mayor el 19 de septiembre de 2021. Su única formación musical consistió en aprender y tocar la guitarra con la rondalla de Pamplona Los Amigos del Arte.

de aquellos momentos. El principal factor de su realización en Pamplona estriba en la presencia en la capital navarra de la familia Huarte.

Aunque no podemos considerar que en los años sesenta tuviera lugar en la capital de Navarra algún evento artístico que de algún modo augurase los Encuentros, hemos trazado una serie de conexiones que tienen lugar desde finales de los años cincuenta, vinculando a artistas y entidades, todas ellas en torno a la familia Huarte, hasta llegar a 1972 con la celebración de los Encuentros. Para ello, además de la construcción de una nueva narrativa a partir de la literatura sobre el tema específico de los Encuentros y de la vida musical de aquellos años, aportamos fuentes de hemeroteca, tres documentos epistolares y la información recogida en las memorias de actividades del Museo de Navarra durante los años sesenta.

Del apartado «Preludio», añadimos además las siguientes conclusiones: la relación de Félix Huarte con Fernando Remacha establece una sinergia y mecenazgo que permite colocar al Conservatorio Pablo Sarasate como uno de los centros de educación musical referentes de España. Por otra parte, la revisión bibliográfica y la documentación aportada verifica que desde Pamplona, Remacha siguió los pasos de lo que ocurría en ciudades de más población, como Madrid. Junto a Miguel Troncoso, ambos comenzaron a programar una serie de conferencias conciertos que pretendían mostrar las tendencias musicales, no conocidas por causa de la posguerra o por ser nuevas. La documentación del Museo de Navarra revela la programación, desde los años sesenta, de algunos conciertos de música «estereofónica» [*sic*]. Además, la bibliografía señalaba por separado la presencia en Pamplona y en Madrid de Stockhausen en el mismo año. En el presente texto hemos establecido el hilo narrativo que determinó la presencia del compositor alemán en Pamplona y los vínculos entre un artista bajo el mecenazgo de Huarte, Jorge Oteiza, y un compositor que buscó a Bruno Maderna, en un momento en el que estaba becado por la Fundación Juan March. Ambos artistas se unieron en un mismo proyecto y los dos estuvieron protegidos por dos mecenazgos de la posguerra franquista. Además, en este apartado surgen otras relaciones narradas antes con relación a otros contextos, como por ejemplo, el proyecto *Operación H*, documental que de algún modo vinculó a Remacha y Luis de Pablo o a este último con Juan Beaumont Huarte, nexos que posibilitó posteriormente la creación del primer laboratorio de música electroacústica en España, así como de la participación de Stockhausen en el mismo.

Respecto al apartado «Fuga», aportamos la idea de que a pesar de la diversidad de propuestas que se dieron en los Encuentros, en dicho evento no hubo espacio para corrientes musicales españolas anteriores a la guerra. Aunque Remacha tuvo una intensa relación con Félix Huarte, sin embargo, no hay ninguna documentación que revele su interés de participar en dicho evento, ni tampoco algún testimonio suyo relevante sobre el mismo. En cambio, hemos aportado dos testimonios del compositor navarro que reflejan su posición en los Encuentros como público, crítico en un sentido estético y en otro social, dos perspectivas absolutamente relevantes para comprender los Encuentros.

En el apartado «*Allegro*» incluimos un testimonio autoetnográfico que sintoniza con lo expuesto en la literatura sobre el tema, en el sentido de que el público pamplonés par-

ticipó libre y sin complejos en las diversas propuestas que se ofrecieron. Refleja además (igualmente en sintonía con la literatura sobre el tema) que Pamplona no estaba culturalmente a la altura de un evento de las características de los Encuentros, comparable a lo que sucedía en otras ciudades europeas.

Las siguientes palabras de Manterola (1997, pp. 42-43) muestran el recuerdo de los Encuentros, pero quizás más importante, lo que podemos considerar un postludio:

Creo que con todas sus contradicciones y conflictos los *Encuentros* fueron un acontecimiento memorable [...]. La impetuosa idea de progreso –perfeccionamiento, a la postre– que las vanguardias representaban, según la cual, la responsabilidad en aquel proceso nos corresponde por entero, y que, por encima de cualquier otra cosa, es el resultado de una visión optimista de la naturaleza humana, se encuentra hoy en estado de ruina. La modernidad ya no significa nada. En su lugar nos queda una adicción compulsiva al cambio institucionalizado. Un cambio simulado. La tortura de la in-novación.

Manterola lo escribió hace 25 años. Realmente conceptos como «Modernidad», «Postmodernidad» o «Transvanguardia» son ya históricos. Manterola percibió la importancia que ya hace años adquirió la institucionalización del «Arte Nuevo» y la simulación de programas que lejos de presentar nuevas ideas, han mostrado en muchas ocasiones lo que ya sucedió en otro momento. Además, la participación activa del público o en el caso de la música, su comprensión y aceptación, no es precisamente lo que la ha caracterizado en los últimos años. La política cultural actual se debate entre las ayudas a entidades artísticas «sin ánimo de lucro» y las leyes de mecenazgo, por un lado, y el fomento de la creación de las «industrias creativas y culturales», por otro²¹. No es este el sitio para abordar este tema, pero el estudio de programaciones artísticas subvencionadas o no bajo determinadas políticas culturales seguramente revelaría datos muy interesantes al relacionarlos con un evento tan extraño en la historia de Pamplona como los Encuentros.

Ahora, a modo de un postludio evocador de aquel evento, nos limitamos a señalar que el arte de nueva creación siempre debe ser libre y verdaderamente creativo. Libres fueron las decisiones que los organizadores de los Encuentros tomaron para llevar a cabo un acontecimiento cultural que ha pasado a la historia del arte español del siglo pasado.

6. LISTA DE REFERENCIAS

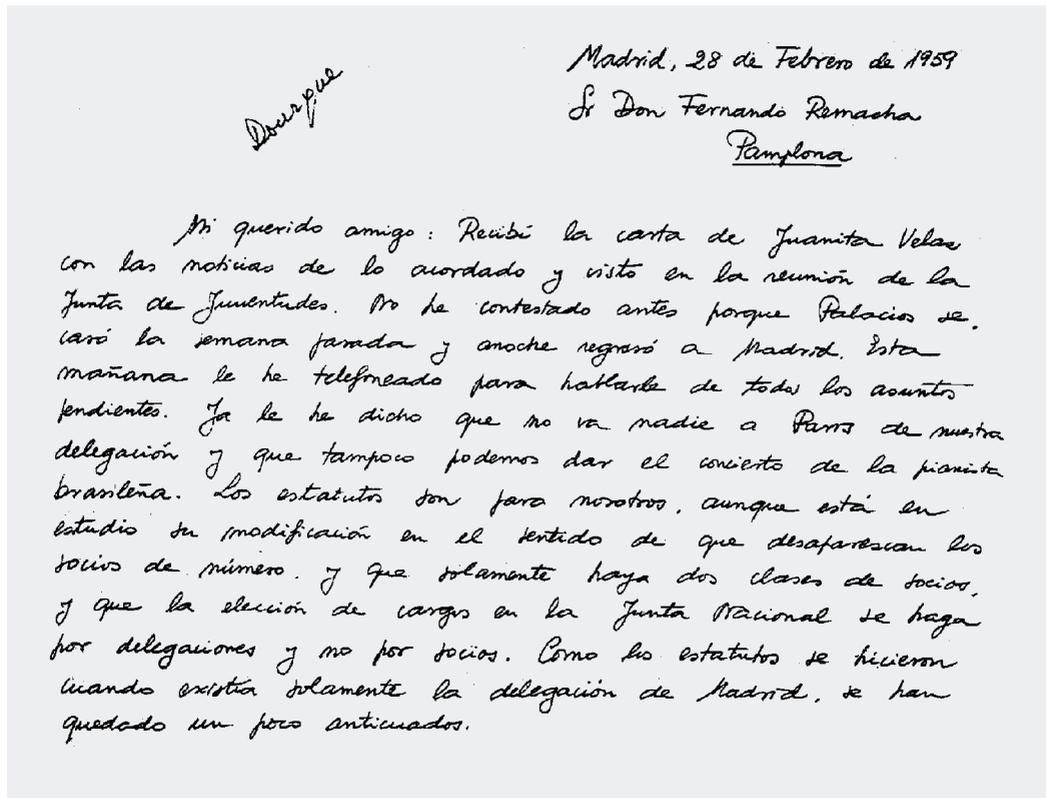
Acilu, A. (2009). Límites II para piano. En M. Andrés (ed.), *Nueva creación musical en memoria de Fernando Remacha Villar (1898-1984)* (pp. 49-56). Universidad Pública de Navarra.

21 Puede verse un monográfico sobre este tema en: Barcenilla (2018).

- Andrés, M. (1997). *Vida y obra de Fernando Remacha Villar (1898-1984)* [tesis doctoral]. Universidad de Valladolid.
- Andrés, M. (1998). *Fernando Remacha. El compositor y su obra*. (Música hispana. Textos. Biografías, 10). ICCMU.
- Andrés, M. (1999). Iruñeako Taldea [Grupo de Pamplona]. En E. Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. T. 6 (p. 487). Sociedad General de Autores y Editores.
- Andrés, M. (2009). Fernando Remacha Villar (1898-1984), *in memoriam*. En Andrés, M. (ed.), *Nueva creación musical en memoria de Fernando Remacha Villar (1898-1984)* (pp. 18-19). Universidad Pública de Navarra.
- Andrés, M. (2010). Cuatro cartas de Fernando Remacha a Jorge Oteiza. *Príncipe de Viana*, 71, 75-85.
- Andrés, M. (2015). Nueva documentación contextualizada sobre Fernando Remacha (1898-1984). *Anuario Musical*, 70, 206-209.
- Barber, Ll. (1997). El jugo de unos Encuentros. En F. Francés & F. Huici (comisarios), *Los Encuentros de Pamplona 25 años después* (pp. 13-15). MNCARS.
- Barce, R. (1984). En la muerte de Fernando Remacha. *Ritmo*, 545, p. 54.
- Barcenilla, M.^a C. (coord.). (2018). *Industrias creativas y culturales en Navarra / Kultur eta sormen indrustriak Nafarroan*. *Príncipe de Viana*, 270.
- Carbó, M, Sádaba, S., Torre, L. & Zozaya, M. (eds.); Llano, R. (coord.). (2017). *Los encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Universidad de Navarra.
- Flamarique, M. (2011). *Semanas Gregorianas de Pamplona: un proyecto en dos actos* [trabajo fin de máster inédito]. Universidad Pública de Navarra.
- Frances, F., & Huici, F. (comisarios). (1997). *Los Encuentros de Pamplona 25 años después*. MNCARS.
- Huarte. (3 de septiembre de 1958). Música. Conservatorio de música Pablo Sarasate. *Arriba España*, p. 2.
- Huarte. (5 de septiembre de 1958). Música. Conservatorio de música Pablo Sarasate. *Arriba España*, p. 8.
- Huarte. (7 de septiembre de 1958). Música. *Arriba España*, p. 2.
- Huarte. (10 de septiembre de 1958). Conservatorio de música Pablo Sarasate. Cátedra «Félix Huarte». *Arriba España*, p. 8.
- Huici, F. (1997). Memoria de los Encuentros. En F. Francés & F. Huici (comisarios). *Los Encuentros de Pamplona 25 años después* (pp. 17-33). MNCARS.
- López, I. (2016). *Los Encuentros de Pamplona (1972), como laboratorio de la democracia* [tesis doctoral inédita]. Universidad Complutense de Madrid.
- Maire, J. (ed.). (2018). *Luis de Pablo al habla. Textos, escuchas y memorias a través de sus entrevistas*. Fundación Juan March.
- Manterola, P. (1997). Encuentros y desencuentros. En F. Francés & F. Huici (comisarios). *Los Encuentros de Pamplona 25 años después* (pp. 38-45). MNCARS.
- Marco, T. (1989). *Historia de la música española*, 6. Siglo XX. Alianza Música.
- Marco, T. (2007). *La creación musical en el siglo XXI*. Universidad Pública de Navarra.
- Martínez Soto, P. (2010). Encuentros de Pamplona 1972: la cultura de las vanguardias. *Antzina*, 10, 4-18.

- Medina, A. (1987). Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid. En J. López-Calo, I. Fernández de la Cuesta & E. Casares Rodicio (coords.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985. Año Europeo de la Música* (vol. 2, pp. 369-397). Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Medina, A., (2009). Inventario de la lucidez: Ramón Barce (1928-2008). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 17, 7-22.
- Paredes, J. (1997). *Félix Huarte, 1896-1971. Un luchador enamorado de Navarra*. Ariel.
- Pérez Ollo, F. (1998). Fernando Remacha en la vida cultural y musical de Navarra. *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela, Extra 8*, 93-104.
- Sádaba, S. (2013). *Los Encuentros de Pamplona (1972): un festival clave en la línea patrocinadora de los Huarte* [tesis doctoral]. Universidad de Navarra.
- Sádaba, S. (2017a). Los Huarte en Pamplona y la gestación de los encuentros: cronología. En M. Carbó, S. Sádaba, L. Torre & M. Zozaya (coords.); Llano, R. (dir.). (2017). *Los encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Universidad de Navarra.
- Zubiaur, F. (2004). Los encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento. *Anales de Historia del Arte*, 14, 251-267.

7. ANEXOS

Anexo 1. Fragmento de una carta de Miguel Troncoso a Fernando Remacha,
28 de febrero de 1959

Anexo 2. Carta de Fernando Remacha a Félix Huarte, 6 de noviembre de 1962

Pamplona 6 de Noviembre de 1.962

Sr. Don Félix Huarte

M a d r i d . -

Querido Don Félix: he realizado el viaje a Viena y el día 1 estuve de 3 a 5 de la tarde con Badura y la profesora Thern que son los que han preparado a Baciero, la segunda desde que fué y el primero últimamente.

La opinión actual de ambos es la de que Baciero tiene que completar la preparación de un amplio repertorio pero ya con la responsabilidad que se contrae enfrentándose con el público, o sea que un mayor perfeccionamiento técnico no puede ya lograrse (realmente sus ejecuciones son ya de la mayor clase) si no es a través de una experiencia en los escenarios y superándose según la reacción del público y de la crítica que son, en definitiva, las que un artista tiene que tener en cuenta para lograr éxito en su carrera.

Ambos profesores creen (y yo comparto su opinión) que la ayuda que Vd. le presta es ahora mas necesaria que nunca, pues podía malograrse un porvenir que se ofrece indudablemente de lo mas prometedor si se completa, en el sentido que proponen los profesores, la actividad como pianista de Baciero.

Los planes de este último de que le ayude Vd. a título de préstamo no son, teniendo en cuenta como toca, quiméricos. Creo que merecen considerarse como factibles dentro de unos límites razonables. Ciertamente es que los primeros pasos de una carrera artística son las mas difíciles pues el camino está sembrado de obstáculos, pero hay un hecho indudable: Baciero se ha hecho con la técnica de un gran pianista y todo lo que Vd. le ha ayudado ha dado su fruto. Es de presumir que no encontrará Vd. muchas ocasiones como ésta de apoyar una vocación artística tan clara y de tanta altura y bien vale la pena de que limite Vd. su ayuda en otras ocasiones que puedan presentarse, y que no sean para vocaciones tan inequívocas, hasta tanto haya Vd. conseguido que una de sus empresas generosas se haya logrado plenamente.

Baciero está preparándose ahora para dar a mediados de mes su concierto de Viena, donde asistirá la crítica, y ejecutará las 6 partituras de Bach. Badura mismo le ha ofrecido un concierto en una localidad de Austria para que toque 4 Partitas y también está haciendo gestiones para dar otro concierto en Enero en Madrid con la ayuda de Sopeña.

Yo me limito en esta carta a darle breve cuenta de mi viaje a Viena rogándole que, en su próximo viaje a Pamplona me permita ampliarle mis impresiones recogidas de los profesores de Baciero. Entretanto le agradecería, Don Félix, que me adelante su opinión sobre lo que le escribo para poderla hacer llegar a Baciero que está muy impaciente, como Vd. puede suponer, por conocerla.

Reciba Vd. un saludo afectuoso de su buen amigo,

Anexo 3. Carta de Félix Huarte a Fernando Remacha, 26 de noviembre de 1962

HUARTE Y CIA S. A.

MADRID: AVDA. DEL GENERALISIMO, N.º 6
PAMPLONA: PLAZA DEL CASTILLO, N.º 21
Madrid, 28 noviembre 1962.

, FELIX HUARTE

Sr. D. Fernando Remacha.
Conservatorio Navarro de Música "PABLO SARASATE".
PAMPLONA

Querido Remacha:

Fué en mi poder su grata de 6 del cte., y aunque posteriormente estuve en Pamplona, no me fué posible dedicarle un rato para charlar con V., por las múltiples y urgentes ocupaciones que me absorbieron.

No obstante, quedé conforme con mi Administrador D. Pedro Lasheras, para que la ayuda a Baciéro continuáse, y en este sentido, puesto que V. se me ofrece, le agradeceré, querido Remacha, se lo haga saber así a Antonio.

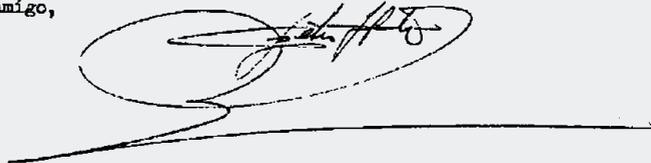
Sentí mucho no poder aceptar la invitación de asistir al Concierto que, - entre otros, Visú dió el día 22. Leí en Madrid los elogios de la Prensa local, a pesar de que Ricardo se encontraba acatarrado.

Este verano tuvo la atención de regalarme tres pequeños discos, donde pude apreciar su magnífica voz y los progresos realizados, y debo confesarle que tengo gran esperanza en que irá muy lejos. La única pega que le pongo, es que para su voz de tenor, normalmente, ha empezado un poco tarde.

Mi felicitación más sincera por la inauguración del Conservatorio, y en mi próximo viaje, le haré un espacio para que charlemos.

Le agradeceré me devuelva la carta de Baciéro, que le facilité, pues quiero contestarle.

Nada más en este momento, y como siempre, un fuerte abrazo de su incondicional y buen amigo,



Anexo 4. Línea de tiempo del apartado «Preludio»

