



¿Qué percepción tienen los agentes del patrimonio sobre la política cultural del Estado en la recuperación y difusión del patrimonio musical?

Juan Arturo Rubio Arostegui

Profesor titular, Universidad Antonio de Nebrija

<https://orcid.org/0000-0002-7236-2866>

jrubioa@nebrija.es

Artículo recibido: 28/08/2024. Revisado: 03/09/2024. Aceptado: 20/09/2024

Resumen: En el siglo XXI, en España, tiene lugar la creación de un mercado de la música antigua en directo. Se analizan las percepciones de las distintas profesiones vinculadas al mundo de la música antigua para evaluar la política cultural de fomento con una orientación democratizadora por parte de las administraciones públicas. Los datos cuantitativos y cualitativos muestran, por un lado, un desconocimiento de los propios profesionales de la música de la política cultural democratizadora y una distancia entre las percepciones y conocimiento según sus perfiles profesionales, por otro, destacando que en todo el ciclo de valor no se percibe como prioritario el desarrollo de las audiencias de la música como algo clave para la sostenibilidad del mercado y la consecuente difusión del patrimonio musical antiguo.

Palabras clave: política cultural; patrimonio musical; profesionales de la música; música antigua; intermediarios de la cultura.

What are heritage agents' perceptions of cultural policy in the recovery and promotion of musical heritage?

Abstract: In the 21st century, in Spain, the emergence of a live early music market is taking place. Perceptions of the different professions linked to the world of early music are analyzed in order to evaluate the cultural policy of promotion with a democratizing orientation on the part of the government. The quantitative and qualitative data show, on the one hand, a lack of knowledge of the music professionals themselves of the democratizing cultural policy and a distance between the perceptions and knowledge according to their professional profiles on the other, highlighting that throughout the value cycle the development of music audiences is not perceived as a priority as something key for the sustainability of the market and the consequent dissemination of the early music heritage.

Keywords: cultural policy; musical heritage; music professions; early music; culture intermediaries.



1. Introducción

Una de las orientaciones principales de la génesis de las políticas culturales surgidas en Europa a mediados del siglo XX es la protección y valorización del patrimonio cultural. Si bien desde la Ilustración los estados ya expresaron su interés por el patrimonio histórico-artístico, es a través de la institucionalización de los primeros museos nacionales, la publicación de ordenamientos legales y la creación y regulación de profesiones con experticia en la conservación del arte y de una parte de la academia (historiadores del arte), es en la segunda mitad del siglo XX cuando se dan las bases para el establecimiento de una política cultural que valora y difunde el patrimonio artístico. En el caso de los países del sur de Europa que constituyen un modelo propio de política cultural (Rubio Arostegui, Rius-Ulldemolins, 2019, 2018; Rius-Ulldemolins, Pizzi, Rubio Arostegui, 2019), el gasto de las administraciones públicas en el patrimonio cultural es una de las dimensiones más características, concretamente sobre su sostenibilidad y extensión. Ya en las sociedades postmodernas, la patrimonialización de la cultura ha alcanzado a la sociedad civil y a un

conjunto de actores que reinterpretan y redefinen la propia noción de patrimonio, que van más allá de los expertos, los académicos y las propias instituciones públicas de la cultura. Por ello, algunas políticas culturales nacionales sobre el patrimonio artístico, como el caso canadiense, han sido rediseñadas a partir de la consulta en forma de encuesta al conjunto de la ciudadanía. Tal como señala Ariño (2009), el patrimonio cultural ha pasado de una definición de uniformidad que se da en la modernidad (con una lógica *top-down*) a la heterogeneidad de definiciones y usos en las sociedades complejas de hoy, sobre todo en sus dimensiones pragmática (sobre los usos y sujetos) y su sostenibilidad financiera.

Si bien el objeto de este trabajo tiene una finalidad empírica, sobre la percepción de los actores del patrimonio musical español de la política cultural multinivel en el caso de la música antigua en España, hay que subrayar ciertas características que hacen de esta política pública y del sector surgido en el siglo XXI en torno a ese tipo de música que se recupera a través de la investigación musicológica.

Existe un debate académico internacional acerca de los discursos autorizados y no autorizados en el caso del pa-

trimonio cultural inmaterial. En este sentido, Smith (2006) acuña esta dicotomía y analiza los usos del discurso del patrimonio, categorizando entre un discurso autorizado sobre el patrimonio, en el que el estado-nación instrumentaliza una visión eurocéntrica del patrimonio y un discurso no autorizado que se genera entre otros actores y comunidades que pueden tener visiones y discursos distintas al discurso del patrimonio inmaterial autorizado, que proviene de los organismos internacionales (UNESCO) y de los propios estados-nación, como principales factorías de producción de los discursos autorizados sobre el patrimonio. La música antigua, la música clásica, conforman uno de los principales contenidos del discurso autorizado de las políticas culturales sobre la protección y divulgación del patrimonio inmaterial, como el resto de la cultura culta.

2. El sonido de la música antigua como mundo de arte y metodología: la operacionalización del *habitus*

La configuración de la música antigua como nuevo mundo de arte en España se da en el siglo XXI, un fenómeno que se sitúa cronológicamente más tardío que en otros países de la Europa Occidental (en el caso de Francia, François, 2000, 2004).

El sonido de la música antigua está adquiriendo en el siglo XXI unas dimensiones y dinámicas que suponen un cambio en el campo musical. Este cambio se sedimenta a las propias de la transición a lo digital de esta industria cultural, entre otras. Es en este siglo, en España, cuando en torno a la recuperación de un patrimonio musical vinculado a la música escrita se aprecian algunas de las características de un nuevo mundo del arte como consecuencia de la aparición de formas de mercado en la música en directo, el mercado de subvenciones, la aparición de premios referidos a este tipo de música y la producción y venta en sellos discográficos.

Diversos factores institucionales, que algunos de ellos tienen que ver con la concepción musicológica del patrimonio musical, hacen que la música antigua vinculada a la recuperación del patrimonio musical español haya tenido un desarrollo muy significativo tanto en la oferta como en la demanda. En el proyecto de investigación MADMUSIC se ha investigado únicamente las dinámicas que se dan en el mercado de la música en directo de la música antigua en España, dejando a un lado otros mercados de la música susceptibles de ser analizados como el mercado de subvenciones y el mercado de los sellos discográficos. Al ser un mercado

dependiente financieramente de la política de fomento multinivel del estado autonómico español, focalizaremos el análisis en cómo interpretan y conocen la política de fomento los distintos actores, su grado de conocimiento y la eficacia y eficiencia de los resultados de dicha política entre otras cuestiones principales o lo que es la misma definición de *habitus* de Bourdieu:

“Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*’, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin, sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente organizadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (Bourdieu, 1991, 92)

El patrimonio musical como objeto de investigación social presenta una serie de características y dinámicas que requieren, por un lado, el acomodamiento de aquellos conceptos que tengan poder explicativo, surgidos de las teorías comúnmente utilizadas la sociología del arte y, por otro, la cuestión del poliédrico concepto del patrimonio artístico que presenta facetas ideológicas, políticas, identitarias y de otra naturaleza tanto a nivel general como si lo centramos en el campo musical. Siendo ésta una cuestión previa a dilucidar, aquí será meramente enunciada como premisa sin que sea desarrollada, ya que el objetivo de esta ponencia es el de presentar una operacionalización empírica del concepto de *habitus* vinculándolo al grado de conocimiento, percepción y actitudes de los agentes del patrimonio musical en torno al Estado autonómico español y su política cultural específica en la conservación y difusión del patrimonio musical.

Si bien el concepto bourdésiano de campo tiene un difícil encaje por varias razones, pero una de las más relevantes es la heteronomía del propio campo y la indefinida *illusio* en tanto que no es compartida por el conjunto de actores, al tratarse de un espacio social en el que se cruzan las lógicas (y los recursos

de cualquier naturaleza) del campo artístico con otras que no son puramente artísticas, pues proceden del campo académico (los musicólogos en el campo académico, los docentes de la enseñanza musical profesional). Ello hace inviable teórica y metodológicamente la definición de campo y su potencia y utilidad para el análisis del patrimonio musical. Sin embargo, otros conceptos Bourdesianos como el de *habitus*,

“nos obliga a una reflexión total sobre el objeto de investigación, obligando tanto a la integración de la metodología cuantitativa y cualitativa como a enfocar el problema desde los distintos puntos de vista de los agentes implicados, así como su relación con el resto de problemas sociales. Esta disciplina puede ser compatible con diversos planteamientos teóricos; la ventaja de la propuesta de Bourdieu es que obliga a ella. (Martínez García, 2017: 12).

Es, por lo tanto, el concepto de *habitus* de grupo o de clase es el que nos permite plantear el análisis del objeto de este trabajo y, a su vez, justificar el análisis estadístico en tanto en su dimensión objetiva como el análisis del discurso que trata de captar el sentido (dimensión subjetiva) de las prácticas sociales en torno al patrimonio musical. Esta dimensión objetiva del *habitus* viene determinada, entre otras variables, por el grado de conocimiento que los agentes tienen de los recursos que se aglutan en las políticas de fomento por parte del Estado autonómico y del conocimiento de las buenas prácticas del fomento en el ámbito europeo.

Para ello se han utilizado el *software*, Le Sphynx para el análisis cualitativo de las entrevistas semiestructuradas realizadas durante todo el año 2021 y SPSS para el análisis estadístico descriptivo durante todo el año 2022 en el que se incluye el seminario de investigación que tuvo lugar en la Universidad Antonio de Nebrija al finalizar la fase del trabajo de campo.

3. El déficit del conocimiento de las políticas de fomento del patrimonio musical

En este epígrafe desarrollamos, desde las herramientas de la estadística descriptiva, la operacionalización subjetiva de los *habitus de grupo* que se concitan en el mundo de la música antigua. La primera cuestión que analizamos referencia al grado de conocimiento e identificación de la política cultural, pues la forma en la que las políticas culturales de corte democratizador europeas se han apoyado en la oferta (Menger, 1999, 2011, 2016), intentando proveer un entorno propicio para que las condiciones de mercado se desarrolle a través de dicha financiación pública directa a los artistas. Por lo tanto, en este mercado de subvenciones paralelo dirigido a los oferentes y no a los destinatarios de la acción pública (la sociedad civil en sus públicos y audiencias) y que se desarrolla desde las subvenciones públicas desde los distintos niveles de gobierno es donde constatamos una ineficiencia de comunicación ya que los propios *stakeholders* de la política de fomento muestran un desconocimiento tal como reflejan los datos de la tabla 1.

			Programador-a en festivales de música	Programador-a en auditorios y teatros	Musicólogo-a / Investigador-a / Editor-a	Gestor-a / Distribuidor-a musical / Representante / Agente	Archivero-a / Documentalista	Docente	En paro	Otro
TOTAL	Intérprete	Creador-a								
Si	22,1%	9,5%	0,0%	27,3%	13,8%	9,5%	27,3%	100,0%	22,2%	0,0%
No	77,9%	90,5%	100,0%	72,7%	86,2%	90,5%	72,7%	0,0%	77,8%	100,0%
BASE	371	84	8	11	29	42	22	1	18	2

Tabla 1. Identificación de las políticas, planes, proyectos del patrimonio musical de las distintas administraciones públicas.

Fuente: Elaboración propia.

Es significativo el porcentaje de los encuestados en el mundo del sector de la música antigua que no identifican las políticas de fomento de las distintas administraciones públicas que llega a casi un 80 por ciento del total. El peso, sin embargo, dada la composición de las submuestras en las que como hemos referido anteriormente, es mayor en el caso de los intérpretes que junto con los musicólogos presentan porcentajes inferiores al 10 %. Por otro lado, los mayores porcentajes los tienen aquellas profesiones intermediarias como son los representantes/distribuidores y los directores de festivales de música con porcentajes que superan el 25 %.

Dado que el mercado de la música antigua presenta una dependencia de las ayudas públicas (tanto a la producción/investigación del repertorio como por el pago de los cachés de las actuaciones provenientes de la programación musical), resulta difícil explicar el bajo conocimiento de los intérpretes que componen los grupos en gran medida de pequeño formato que componen mayoritariamente la interpretación en vivo de la música antigua, sobre todo si tenemos en cuenta que son los destinatarios directos de la política cultural y la dependencia del mercado y las estrategias comerciales o simbólicas para tener éxito a lo largo del ciclo de valor de la producción que tengan como oferentes en el mercado. Estamos ante un ejemplo polar o tipo ideal de una política cultural democratizadora en el que los destinatarios son los propios agentes musicales que interaccionan entre sí con el objetivo de ofrecer la música en directo a los ciudadanos a través de la música en directo (Menger, op cit.). Con un porcentaje de desconocimiento similar figuran los musicólogos, si bien este perfil profesional se sitúa en el sector de la educación bien bajo el paraguas de la educación superior musical bien universitaria y, por tanto, su desconocimiento no tiene el mismo valor pues si bien modulan o participan la oferta, no son los oferentes (los ejecutantes) del mercado en sentido estricto.

Por otro lado, son los intermediarios en el mercado de la música antigua los que presentan un mayor conocimiento de las políticas de fomento del patrimonio musical, siendo aún bajo. Tanto los directores de festivales de música con un porcentaje, un 27,3 %, como los distribuidores y representantes, refieren que saben identificar las distintas acciones públicas sobre el mercado de la música antigua, si bien en general las cifras son muy bajas en el conjunto de los encuestados. Los programadores de espacios escénicos no especiali-

zados en la música o generalistas presentan porcentajes aún menores que los anteriores (13,8 %) como consecuencia de su menor socialización con el sonido de la música antigua y su bajo interés en difundir el patrimonio musical.

Si profundizamos en aquellas acciones que los agentes identifican, que tiene que ver con el conocimiento de las acciones de fomento, observamos que el carácter nacional de dicha política de fomento es superior al del resto de los niveles de gobierno. Si sumamos las respuestas del CNDM que parece ser la institución más conocida (no tanto reconocida aunque esto no se aborda en este trabajo) de las acciones y sus efectos en el mercado de la música antigua y otras de carácter nacional que no se adscriben al Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura (INAEM), el porcentaje se situaría en el 48,2. En un nivel inferior se situaría el nivel autonómico, que llegaría al 34,5 % al sumar el ICCMU con otras acciones procedentes de los gobiernos autonómicos. Los gobiernos locales se quedarían con un porcentaje mucho menor, con un 13,7 %, sumando tanto las acciones de las provincias como de los municipios.

En segundo lugar, otra entidad que se identifica es el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). En esta tabla aparecen agrupadas las respuestas abiertas sobre esta pregunta, en la primera respuesta, que consideramos que es la más significativa, pues había la posibilidad de dar tres respuestas.

(Ver Tabla 2 en página siguiente).

Estos datos conforman una visión diametralmente opuesta a la realidad de la financiación de la cultura en España que se ha ido conformando históricamente desde la recuperación de la democracia en España desde las últimas dos décadas del siglo XX. Los últimos datos, cuya fuente es CulturaBase del Ministerio de Cultura, de 2021, muestran que el porcentaje de financiación de las entidades locales es de un 59%, siendo superior aún dicho porcentaje en años precedentes tomando la referencia desde el año 2015. En el caso de las Comunidades Autónomas, el porcentaje en 2021 es del 26 %, manteniéndose estable o algo superior en los años precedentes. Y, finalmente, la Administración General del Es-

De la siguiente lista indique qué labor identificaría como su labor principal que desarrolle actualmente dentro del sector musical							
	TOTAL	Intérprete	Programador/a en festivales de música	Programador/a en auditorios y teatros	Musicólogo/a Investigador/a Editor/a	Gestor/a Distribuidor/a musical Representante/ Agente	Docente
Políticas, planes y proyectos nacionales distintos al CNDM	37,9%	71,4%	33,3%	25,0%	25,0%	25,0%	33,3%
Políticas, planes y proyectos autonómicos	27,6%	14,3%	33,3%	75,0%	0,0%	25,0%	0,0%
Políticas, planes y proyectos provinciales	10,3%	14,3%	33,3%	0,0%	0,0%	25,0%	0,0%
Políticas, planes y proyectos locales	3,4%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	33,3%
Políticas, planes y proyectos llevados a cabo por el ICCMU	6,9%	0,0%	0,0%	0,0%	25,0%	0,0%	0,0%
Políticas, planes y proyectos llevados a cabo por el CNDM	10,3%	0,0%	0,0%	0,0%	50,0%	0,0%	33,3%
Otro	3,4%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	25,0%	0,0%
Base	29	7	3	4	4	4	3

Tabla 2. Identificación de la política de fomento del patrimonio según niveles de gobierno y principales actores públicos en la música antigua (Ver Tabla 2 en página siguiente).

Fuente: elaboración propia.

tado, que en 2021 financia un 15% del total, con un porcentaje similar o algún punto porcentual menor si tomamos la referencia desde el año 2015.

Esta contradicción entre la dimensión objetiva de la financiación de la cultura en España, y la percepción del subsector de la música antigua la contrastamos comparando el capítulo IV de transferencias en el gasto liquidado del sector musical del conjunto de las CCAA y la Administración General del Estado, que es el indicador más preciso que contamos para evaluar cualquier política pública de fomento. Así, no parece haber una consonancia entre los datos de gasto liquidado en ayudas a la música en la que el conjunto de las CCAA que multiplica por cuatro el gasto de la AGE (que además incluye el gasto de transferencias al sector de la danza en la música) por un lado y la percepción que tiene el subsector musical de la música antigua, por otro, tal como muestra el gráfico siguiente. El gasto liquidado en el caso de las entidades locales no presenta la diferenciación del sector musical, ya que incluye un gasto genérico en promoción cultural, por lo que no es posible compararlo con el resto del conjunto de las administraciones públicas.

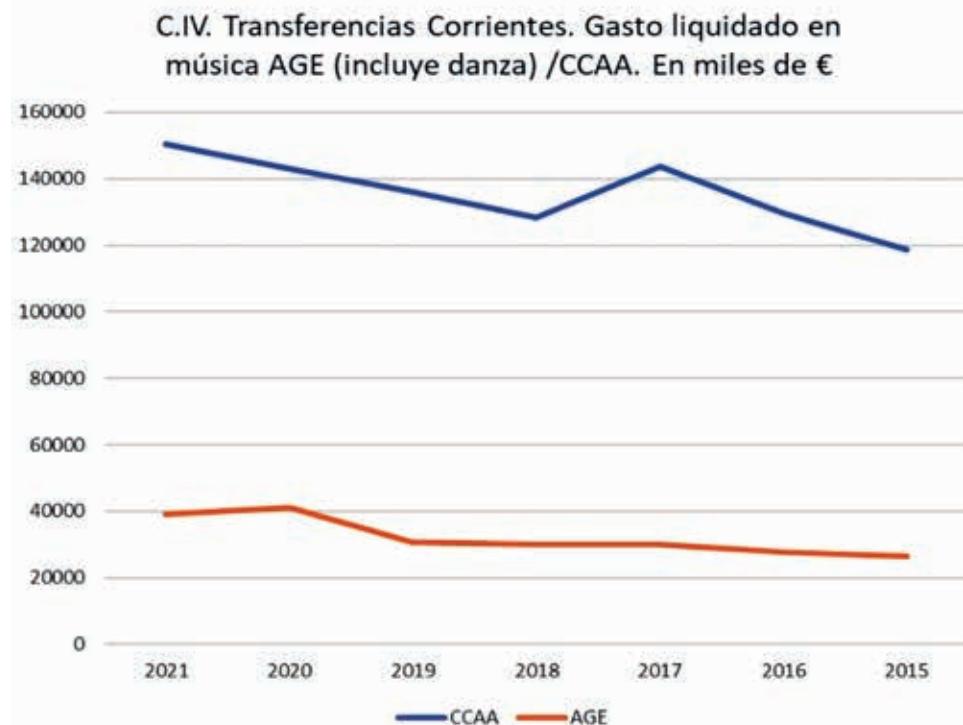


Gráfico 1. Evolución del gasto en Transferencias Corrientes Comunidades Autónomas y la Administración General del Estado en el periodo 2015-2021.

Elaboración propia a partir de datos de CulturaBase (Ministerio de Cultura).

4. ¿Qué es lo más prioritario en la política de fomento del patrimonio en la música antigua? El *habitus de clase y el consumo como paradoja*

Ahondando en la percepción y el conocimiento de la política de fomento, uno de los objetivos de este trabajo consiste en conocer qué preferencias dentro de las áreas del ciclo de valor del patrimonio de la música

antigua son las más importantes o las que deben prevalecer sobre el resto dado el contexto estructural de recursos financieros escasos. Para ello solicitamos a los sujetos encuestados que expresaran en sus respuestas en una escala Lickert 1-5, lo más prioritario, aquello que necesita más apoyo, dentro del ciclo de valor en la recuperación y difusión de la música antigua, en siete áreas previamente identificadas. En la tabla 3 reflejamos las respuestas que han sido señaladas como más prioritarias (valor 5).

	Total	Intérprete	Creador	Programador festivales	Programador teatros	Musicólogo/a Investigador/a Editor/a	Gestor/a Distribuidor/a musical Representante/ Agente	Docente
En la investigación	45,2	45,9	62,5	25	24,14	70	36,36	38,89
En la producción musical	45,7	57,5	50	30	19,2	52,5	40	43,8
En la distribución	36,9	43,8	50	20	19,2	35	33,3	37,5
En la difusión/ grabación	53,3	68,8	33,3	20	19,2	52,5	38,1	80
En el consumo	34,2	40	16,7	20	34,6	30	38,1	25
En la conservación (arch)	51,2	52	33,3	50	33,3	53,6	46,7	68,8
En la edición	39,6	45,1	33,3	16,7	11,1	51,9	40	57,1

Tabla 3. Área de actividad más prioritaria en el ciclo de valor del patrimonio, según las profesiones o *habitus* de clase en el subcampo de la música antigua.

Fuente: elaboración propia. Respuestas de los valores máximos (5) de la escala Lickert 1-5. En porcentajes.

Tal como podemos observar en los datos de la tabla, lo más prioritario en la política de fomento de la música antigua depende del *habitus* de los profesionales. Dado que la submuestra de los intérpretes es mayor con respecto del resto de profesiones (en el conjunto de estas preguntas sobre una base de 250-235 respuestas, 80 se corresponden con los intérpretes), hay una afinidad estadística-distributiva entre las preferencias de este colectivo con el total porcentual. El colectivo de los intérpretes cree que son más prioritarias las ayudas en la grabación de música y su difusión y las ayudas a la producción. Sin embargo, ven menos prioritario algo que se evidencia en la estructura de mercado de la música en directo que es el consumo. Hay que subrayar asimismo que, de este colectivo, solo un 40 % entiende como lo más prioritario el fomento del consumo de este tipo de música en directo cuando precisamente es un tema recurrente en las entrevistas en profundidad que se han desarrollado con anterioridad a la encuesta, sobre todo con respecto a las dinámicas poco innovadoras de la programación escénica. (Rubio Arostegui, 2022).

Estos datos contrastan con el debate académico en torno a la creación y el desarrollo de audiencias, que es un reto no sólo específico de la música antigua sino del conjunto del sector musical y escénico. A su vez, desde hace años se ha conformado en la agenda de la Comisión Europea como uno de los retos principales de la política



cultural europea (Rius-Ulldemolins y Rubio Arostegui, 2020, European Commission Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, 2017).

Este contraste acerca del consumo y las audiencias se torna paradójico con respecto a los datos cualitativos, ya que existe un discurso por parte de los programadores de música, tanto especializados en música antigua como lo que no, en el que el conocimiento basado en datos de sus audiencias vertebría la programación musical; diversificar, ampliar y profundizar la relación con los públicos de la música:

“Claro, eso es lo que te decía que es muy aleatorio, que no hay un listado donde digas pues hemos conseguido estos objetivos, pero, pero nuestro objetivo es conseguirlo eh. Yo incluso llevo como un par de años diciendo que deberíamos ser mucho más matemáticos a la hora de, de medir los objetivos que nos planteamos” (programador 1)

Asimismo, este discurso tiene formulaciones más exhaustivas acerca de la modulación de las audiencias con un sentido más profundo:

“Y, eh, luego hay otra parte que es más interna del departamento que tiene que ver con la sensibilización

hacia, eh, hacia los públicos, nuevos y no nuevos públicos, es decir, no se trata de siempre este desarrollo de ampliar las audiencias, no, a veces simplemente es profundizar en las audiencias que ya tenemos, no para, no para fidelizarlas al abono, sino para fidelizarlas a la cultura” (programador 2)

Asimismo, tratándose de una política esencialmente democratizadora con una lógica de arriba-abajo, la participación de la ciudadanía es esencialmente el objetivo de su formulación. Es pertinente, por tanto, plantear cómo los resultados de la encuesta (que no se confirman tanto en los datos de las entrevistas realizadas como en el seminario en donde el sector debatió los principales resultados de dicha encuesta) no se alinean con el valor esencial de la orientación de la política cultural democratizadora ni con el debate en la Unión Europa en torno al papel central del desarrollo de audiencias en las instituciones culturales.

En el conjunto de los encuestados, tal como podemos también observar en la tabla 4, el consumo aparece en el último lugar de prioridad, teniendo como referencia el valor máximo de las repuestas en dicha área de actividad del ciclo de valor de la música antigua. Desde una perspectiva nominal y no distributiva, jerarquizamos las respuestas de mayor valor para, a su vez, mitigar el sesgo de la submuestra del grupo de los intérpretes.

Posición	Total	Los intérpretes	Los creadores	Programadores festivales música	Programadores de teatros	Musicólogos/as Investigador/a Editor/a	Gestores/as Distribuidores/as musical Representantes/ Agentes	Docentes
1	En la difusión/grabación	En la difusión/grabación	En la Investigación	En la conservación (arch)	En el consumo	En la Investigación	En la conservación (arch)	En la difusión/grabación
2	En la conservación (arch)	En la Producción musical	En la Producción musical	En la Producción musical	En la conservación (arch)	En la conservación (arch)	En la edición	En la Conservación
3	En la Producción musical	En la conservación (arch)	En la distribución	En la Investigación	En la Investigación	En la difusión/grabación	En la Producción musical	En la edición
4	En la Investigación	En la Investigación	En la edición	En la distribución	En la Producción musical	En la Producción musical	En el consumo	En la Producción musical
5	En la edición	En la edición	En la conservación (arch)	En la difusión/grabación	En la distribución	En la edición	En la difusión/grabación	En la Investigación
6	En la distribución	En la distribución	En la difusión/grabación	En el consumo	En la difusión/grabación	En la distribución	En la Investigación	En la distribución
7	En el consumo	En el consumo	En el consumo	En la edición	En la edición	En el consumo	En la distribución	En el consumo

Tabla 4. Jerarquización del área de actividad más prioritaria en el ciclo de valor del patrimonio, según las profesiones en el subcampo de la música antigua.

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a las profesiones intermedias, solo los programadores generalistas no especializados en la música dan el valor principal al consumo, algo que no se corresponde con los directores de festivales de música que presentan rasgos, por su propia formación musical, de no diferenciarse de las percepciones y marcos cognitivos de las profesiones creativas o investigadoras. Esta diferenciación en esta y otras dimensiones constituirán una nueva aproximación de análisis en futuras publicaciones. Asimismo, los gestores culturales-distribuidores y representantes de grupos y artistas tampoco ponderan el consumo como lo más prioritario. Quizá la causa esté en que los contratos de la música antigua en directo se cierran en torno a un caché con los programadores de titularidad pública y las audiencias pasan a tener un segundo plano, una vez asegurado el contrato firmado. En el resto de profesiones artísticas (intérpretes y creadores) e investigadoras el consumo es lo menos prioritario algo que también paradójicamente no se correlaciona con los discursos de los intérpretes en las entrevistas en profundidad. En futuros trabajos abordaremos con más profundidad estas



paradojas en torno al consumo dado el límite de espacio asignado a esta publicación.

5. Conclusiones

En este trabajo se abordan algunas de las dinámicas de las interacciones que se producen en el subcampo de la música antigua en torno a la política cultural de fomento multinivel en España en el patrimonio musical. Se trata, sin duda, de un ejemplo paradigmático de la orientación de la política democratizadora en España con una clarísima lógica *top-down*. El análisis del mercado de la música en directo de este tipo de música se ha sustentado conceptualmente desde las teorías fundamentales de la sociología de la música para poder operacionalizar el *habitus* de clase y profesión de los distintos colectivos de la cadena valor de este tipo de música. Del análisis de los discursos y de la estadística descriptiva evidenciamos paradojas en torno al valor que le dan al consumo y el desarrollo de audiencias tanto las profesiones creativas como los intermediarios en la política cultural de fomento y en las discrepancias incluso en el propio *habitus* de clase en la triangulación del análisis cuantitativo con respecto del cualitativo. Es extraño que siendo un mercado muy precarizado y dependiente de los presupuestos públicos no haya una cierta unanimidad entre las profesiones tanto artísticas como intermediarias de confluir con el debate europeo y la prioridad de la Comisión Europea en torno al desarrollo de audiencias como eje central de las políticas culturales. Asimismo, subrayamos también como paradójico el déficit de conocimiento de las políticas de fomento del patrimonio multinivel (sobre todo de los gobiernos autonómicos y las entidades locales) tanto nacional como europea en el marco cognitivo del *habitus* de clase, pues son ellos los *stakeholders* de este tipo de política cultural. Los datos y la evolución de los últimos años del gasto liquidado de la financiación pública en el sector de la música confirman y contrastan esta inadecuación entre la realidad objetiva de la política de fomento nacional y la percepción del sector de la música antigua.

Notas

1.- Este trabajo se enmarca en uno de los objetivos de investigación del proyecto de investigación de I+D financiado por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo MadMu-

sic-CM para el periodo 2020-2023 (Ref. H2019/HUM-5731), siendo beneficiarios el ICCMU, la Universidad Complutense y la Universidad Antonio de Nebrija.

Referencias

- Ariño, A. (2009). “La patrimonialización de la cultura y sus paradojas”. En: *Tecnología, cultura experta e identidad en la sociedad del conocimiento*. Casal de Rey, G., Martínez de Albéniz Ezpeleta, I., Tejerina Montaña, B. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 131-156
- European Commission Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture (2017). *Final Report Study on Audience Development - How to place audiences at the centre of cultural organisations*. Brussels: European Commission Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture.
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Madrid: Anagrama.
- François, P. (2004). La maladie des coûts est-elle contagieuse ? Le cas des ensembles demusique ancienne, *Sociologie du travail*, Vol. 46 (4) pp. 477-495.
- François, P. (2000). En: *Le renouveau de la musique ancienne : dynamique socioéconomique d'une innovation esthétique*. Paris: Thèse de l'EHESS.
- François, P. (2002). “Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne”, *Sociologie du travail*, 44(1) DOI: <https://doi.org/10.4000/sdt.32702>
- Martínez García, J. S. (2017). El *habitus*. Una revisión analítica. *Revista Internacional De Sociología*, 75(3), e067. <https://doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115>
- Menger, P. (2016) “Art, politització i acció pública”. *Debats* 130(2), pp.73-98
- Menger, P. (1999) “Artistic labor markets and careers”. *Annual Review of Sociology* 25, pp. 541-574.
- Menger, P. (2009). *Le travail créateur: S'accomplir dans l'inconnu*. París: Gallimard
- Rius-Ulldemolins, J., Rubio Arostegui, J.A. (2020). “Política cultural y consumo cultural en Europa. De la utopía de la igualdad ante la cultura al consumo cultural como instrumento”. En: *Estudios sociales sobre el consumo*. Luis Enri-

que Alonso, L., Fernández Rodríguez, C.J., Ibáñez Rojo, R. (Eds.). Madrid: Centro de investigaciones sociológicas (CIS).

Rius-Ulldemolins, J., Pizzi, A., Rubio Arostegui, J.A. (2019). European models of cultural policy: towards European convergence in public spending and cultural participation?. *Journal of European Integration*, 41:8, pp. 1045-1067, DOI: 10.1080/07036337.2019.1645844

Rubio Arostegui, J.A. (2022). *La configuración de la música antigua como un campo artístico en España hoy: las dinámicas en torno a la investigación, interpretación y difusión del patrimonio musical*.

XIV Congreso Federación Española de Sociología. Murcia 29jun-02jul/2022.

Rubio Arostegui, J. A., y Rius-Ulldemolins, J. (2020). *Cultural policies in the south of europe after the global economic crisis: Is there a southern model within the framework of european convergence? International Journal of Cultural Policy*, 26 (1), pp. 16-30, DOI: 10.1080/10286632.2018.1429421 Smith, L., (2006). *Uses of heritage*. Abingdon: Routledge.