

2 SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES

Tomás Luis de Victoria (1548-1611), por Alfonso de Vicente

8 CICLO «MONTAIGNEY SU MUNDO»

Conferencias de Peter Burke, Carlos García Gual, María José Vega y Rafael Argullol en torno al escritor francés

12 UNA DIRECCIÓN UNIFICADA PARA LAS BIBLIOTECAS DE LA FUNDACIÓN

Su directora explica los nuevos objetivos y líneas de trabajo

15 LA INTEGRAL DE QUINTETOS DE CUERDA DE MOZART

18 LA OBRA PARA TECLA DE HAYDN EN LOS LUNES TEMÁTICOS

Prosigue el repaso a la música para tecla del compositor austriaco

20 CONCIERTOS DEL SÁBADO: «Románticos y abstractos» y «Los secretos del piano»

Recitales para Jóvenes.- «Conciertos de Mediodía»

24 EXPOSICIÓN «LA ILUSTRACIÓN TOTAL»

Moscú, 1960-1990: El arte en un contexto desconocido

29 AMALIA BAUTISTA EN «POÉTICA Y POESÍA»

Conferencia de la escritora y lectura comentada de sus poemas

31 LUIS FERNANDO MEDINA, PROFESOR VISITANTE EN EL CEACS

Dio un Seminario sobre «La economía política de la participación electoral»

ACTIVIDADES EN DICIEMBRE





TOMÁS LUIS DE VICTORIA

1548-1611

Alfonso de Vicente

Profesor del Conservatorio Amaniell de Madrid

Casi una tercera parte del voluminoso libro del musicólogo americano Robert Stevenson *La música en las catedrales españolas del siglo de oro* (obra de referencia sobre la música española del siglo XVI desde hace más de 40 años) está dedicada a Tomás Luis de Victoria. Es algo que no deja de sorprender por cuanto que Victoria apenas tuvo relación con las catedrales españolas: probablemente fue niño de coro en la de su ciudad natal y poco más, pues la recomendación para ser maestro de capilla de la de Palencia llegó tarde, y el magisterio de Zaragoza lo rechazó él mismo. Esto hace de Victoria un polifonista atípico en el contexto de los reinos hispanos, que hubo de solucionar su vida por caminos menos trillados que el curriculum de un maestro de capilla de catedral y tuvo que componer sin pensar en un destinatario directo. Una decisión del cabildo de la catedral de Ávila es ilustrativa: en 1600 devuelven a su autor los libros que había enviado porque el maestro de capilla, Sebastián Vivanco, dice «que no son a propósito para esta santa iglesia». Es difícil conocer en sus pormenores el trasfondo de esta negativa: ¿intereses personales? ¿hubo amistad o envidia entre Victoria y Vivanco, pues tal vez ambos coincidieron de niños en Ávila? ¿cómo fue y cómo evolucionó la

En «Semblanzas de compositores españoles» un especialista en musicología expone el perfil biográfico y artístico de un autor relevante en la historia de la música en España y analiza el contexto musical, social y cultural en el que desarrolló su obra. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es)

relación de Victoria con la catedral en la que se educó y en la que tenía familiares influyentes? Lo que está claro es que las lujosas ediciones de sus obras no garantizaban su difusión: podían ser rechazadas, pero aunque fueran recibidas no implicaba su incorporación al repertorio de una capilla. En la catedral de Sevilla, por ejemplo, el maestro abulense debió de tener muchas dificultades para introducir alguna de sus obras en el repertorio habitual, sobre todo en los géneros más frecuentados, cuyas necesidades ya se había encargado de satisfacer su amigo Guerrero, el gran maestro de la catedral hispalense. Quizás en Ávila ocurriera lo mismo, pues gran parte de la producción publicada por Vivanco en Salamanca una década después debía de estar escrita, al menos en una primitiva versión, para la institución abulense. Y esto podría explicar otra de las ausencias clamorosas: su nombre nunca aparece en las cuentas de los copistas de música para la Real Capilla de la época de Felipe II, a pesar de vivir Victoria a pocas manzanas del Alcázar madrileño, y de haber dedicado un libro al monarca. Tampoco Lope de Vega lo nombrará cuando enumere los músicos vivos más famosos (1603), pero sí Cairasco de Figueroa en la primera referencia al canon de la música española (1602): «Y del tiempo moderno / aquel hispano terno / de Morales, Guerrero y de Victoria».

Victoria, una
generación más joven
que Palestrina, está
inmerso en la
vanguardia romana de
la década de 1580

Así se nos va perfilando la personalidad escurridiza de Victoria, casi más en negativo y por notorios silencios, que por un ordenado discurrir burocrático. Lo que sí ofrece una relación cronológica ordenada es su producción musical: quince ediciones repartidas con una cadencia bastante regular entre 1572 y 1605. Esta selecta obra es la que el reformismo de la música religiosa del siglo XIX encumbró al punto más alto de la música católica española y universal, al lado de la gran cima de Palestrina. Los primeros estudiosos modernos de Victoria (los alemanes Proske y Haberl, el español Pedrell, el italiano Casimiri) estuvieron ligados a movimientos e instituciones derivados del cecilianismo y del *Motu proprio* de 1903. Si su biografía presentaba múltiples lagunas, su época y su ambiente sirvieron para rellenar esos vacíos: la proximidad a personajes como Santa Teresa de Jesús, San Felipe Neri o Felipe II, moldearon una imagen a menudo desenfocada.

Su música va dejando la tradición flamenca a favor de los usos italianos

cada. Los documentos hoy considerados más directos y más valiosos (aparte de las propias composiciones) son los emanados del mismo autor: los prólogos en latín a sus obras y las cartas firmadas de su puño y letra, textos llenos de formulismos que hay que leer y releer entre líneas y al trasluz.

De su época abulense casi nada seguro se sabe. Algunos estudiosos (sobre todo Henri Collet), emborronando totalmente el paisaje, imaginaron un Victoria próximo a los místicos castellanos, sin tener en cuenta ni el decisivo salto generacional entre Santa Teresa y él (más de treinta años y ¡qué treinta años para el catolicismo español!) ni la estética que se deriva de los escritores carmelitas, más interesados por el silencio y el canto popular que por la polifonía.

No un místico, pero sí un hombre de vida piadosa fue Victoria; y no ligado a Santa Teresa o San Juan de la Cruz sino a unas instituciones en cierto modo más modernas: la Compañía de Jesús y la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. Ello nos conduce a Roma, a la etapa más activa y mejor documentada del compositor. Allí escribió más de la mitad de su obra y editó ocho de sus libros. Era la época del esplendor de Giovanni Perluigi da Palestrina, que cultivó un estilo con sello propio y a la vez internacional, caracterizado por la perfección técnica de una estética clásica. Y surgen los interrogantes: ¿es Victoria un compositor de la escuela romana, quizás el único capaz de hacer sombra al mismísimo Palestrina?; ¿hasta qué punto está influido por el compositor romano o incluso fue un mero imitador suyo, como sostenía a comienzos del siglo XIX Giuseppe Baini, el biógrafo y panegirista de Palestrina?; o, a pesar de todo, ¿sigue siendo Victoria un compositor castellano? Hay que decir que la historiografía de las escuelas nacionales, tan utilizada para explicar este período, quizás no sea la más útil ni la más adecuada. Roma no era una ciudad como las demás, por sus dimensiones, por ser capital del mundo católico, por ser meta de peregrinaciones religiosas y artísticas. Allí destacaban las fastuosas fiestas promovidas por los españoles, divididos en castellanos y aragoneses con sus respectivas iglesias en las que trabajó Victoria pero también otros compositores italianos. Ser español en Roma era una de las maneras de ser romano, de suerte que Victoria no fue un simple subalterno por el hecho de no formar



La fama de Victoria (tanto en su época como en la nuestra) se debe a las cuidadas ediciones de sus obras realizadas en Italia, Alemania y España. Gracias a ellas se divulgó la música de un compositor que había trabajado en instituciones un tanto marginales. El manuscrito 130 de la Biblioteca Nazionale de Roma presenta un documento insólito: una copia preparada para la imprenta romana con tachaduras y correcciones autógrafas del propio músico. Se trata de unos sencillos salmos que quedaron sin imprimir hasta el siglo XXI (foto derecha). Mejor suerte corrieron las obras recogidas en la edición madrileña dedicada a Felipe III que muestran otra faceta de su estilo: majestuosas composiciones a varios coros con órgano y ministriles.

parte de las capillas vaticanas. Gracias a ello el compositor español pudo diferenciarse en su estilo, a veces más sencillo por no contar con los medios técnicos de la Sixtina, a veces más espectacular, con ocasión de las solemnes procesiones en la calle. Victoria, una generación más joven que Palestrina, está inmerso en la vanguardia romana de la década de 1580, cuando empieza a ser habitual la escritura a tres coros: en 1583 se publica en Roma por vez primera una obra a tres coros, y es precisamente su motete *Lae-tatus sum*.

Junto a esta técnica policoral, Victoria utiliza timbres instrumentales, en consonancia

[Nota biográfica]

La fecha de su nacimiento en Ávila es desconocida; sus padres se casaron en 1540 y es el séptimo de los hijos, por lo que se supone la de 1548. Pasó la mitad de su vida activa en Roma (hacia 1565-1586) y la otra en Madrid, donde murió el 27 de agosto de 1611, siendo organista del convento de las Descalzas Reales. En Roma ocupó diversos puestos en las iglesias de Santa Maria di Montserrat, San Girolamo della Carità y San Giacomo degli Spagnoli, en el Collegium Germanicum y en el Seminario Romano. Es el último de los grandes polifonistas del Renacimiento y uno de los iniciadores de la estética barroca, en una época marcada por el espíritu del Concilio de Trento.

con la tradición del empleo de ministriles en las catedrales españolas, algo también ajeno a los modos palestrinianos, pero no a la estética veneciana de Gabrieli. En relación con éste se ha intentado explicar una obra tan singular como la misa *Pro victoria*, a nueve voces y órgano, que imita los sonidos bélicos y parece reclamar la interpretación instrumental. Aunque se desconoce la ocasión y la fecha de composición, esta misa fue publicada en 1600, cuando Victoria ya estaba en Madrid, y acentúa las tendencias protobarrocas ya iniciadas en Roma.

La segunda etapa del músico se desarrolló en Madrid, donde vivió sus últimos 24 años y se convirtió en el más importante compositor de la historia de la ciudad (sólo equiparable a Scarlatti). Desde ahí se ocupa de la edición y distribución de casi la mitad de sus publicaciones; recomienda a otros músicos a diversas instituciones; hace informes sobre nuevos órganos o tasaciones de bibliotecas musicales. De nuevo Victoria parece ocupar un puesto secundario –capellán de la emperatriz María de Austria, organista del convento de las Descalzas Reales– y, sin embargo, otra vez encabeza la vanguardia de la música: no mira tanto hacia Felipe II sino hacia otros miembros de la familia austriaca y sobre todo a Felipe III; y su música va dejando la tradición ílamenca a favor de los usos italianos. Las obras editadas en 1592 son presentadas por su autor como «misas brebes de punto por letra como se cantan en la capilla de Su Santidad». Un modelo de austeridad trentina que busca ante todo la inteligibilidad de los textos. Pero no tiene por qué significar pobreza: la publicación de 1600 muestra la otra cara de la moneda. Según el

propio Victoria allí iban «misa, magnificat y motete para voces, órgano y ministriles a tres coros». Solemnidad y gravedad caracterizaban el estilo que Victoria había contribuido a crear en Roma y que llegaba ahora a Madrid plenamente desarrollado y dispuesto a vivificar la música religiosa española durante más de un siglo. ♦

[Biblio-discografía]



El estudio de conjunto más completo es el de **Robert Stevenson**, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro* (Madrid, 1992, traducción revisada de la edición original en inglés, California, 1961). El otro trabajo de base es la introducción de **Samuel Rubio** al *Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria* (Cuenca, 1977), con una amplia biografía y un análisis estilístico de una de las obras cumbres del compositor. Un análisis más reciente puede verse en **Eugene Casjen Cramer**, *Studies in the Music of Tomás Luis de Victoria* (Aldershot, 2001) junto a la aportación biográfica de **Noel O'Reagan**: «Tomás Luis de Victoria's roman churches revisited», *Early Music*, 28:3 (2000). Una bibliografía completa se encuentra en **Eugen Casjen Cramer**, *Tomás Luis de Victoria. A guide to research* (New York, 1998). La síntesis más reciente puede verse en **Daniele V. Filippi**: *Tomás Luis de Victoria*, Palermo, 2008. Un estado de la cuestión de la etapa española del compositor puede verse en **Tomás Luis de Victoria**, *Cartas (1582-1606)*, ed. de **Alfonso de Vicente** (Madrid, 2008).

En espera de la anunciada edición de toda la obra en el *Corpus Mensurabilis Musicae*, la única edición completa es la *Opera Omnia*, publicada por **Felipe Pedrell** (Leipzig, 1902-1911).

Entre las grabaciones discográficas destacan las de diversos coros ingleses, tales como: **Westminster Cathedral Choir**, dirigido por **David Hill** y **James O'Donnell** (Hyperion), sobre todo el *Requiem*, con niños para las voces agudas; **The Tallis Scholars**, dirigido por **Peter Philips** (Gimell), con un único cantante por voz, sobre todo los *Tenebrae responsories*; y **The Sixteen**, con **Harry Christophers** (Virgin Classics, Collins Classics, Coro). Como grabación de un libro completo, destaca la del *Officium Hebdomadae Sanctae* por **La Colombina** y **Schola Antiqua**, bajo dirección de **Josep Cabré** (Glossa). Original y de extraordinaria musicalidad resulta la versión de *Et Jesum*, a cargo de **Carlos Mena** (contratenor) y **Juan Carlos Rivera** (vihuela y laúd) (Harmonía Mundi).



MONTAIGNE Y SU MUNDO

Peter Burke, Carlos García Gual, María José Vega y Rafael Argullol

Un especialista británico en el mundo cultural del Renacimiento, Peter Burke, y tres profesores universitarios españoles, Carlos García Gual, María José Vega y Rafael Argullol, van a ocuparse del francés Michel de Montaigne quien si no *inventó*, en el siglo XVI, el género ensayístico sí le dio, con sus monumentales *Essais*, carta de naturaleza, tal como desde entonces se conoce el ensayo. Y lo hacen en este ciclo, *Montaigne y su mundo*, que ha programado la Fundación Juan March entre el 2 y el 11 de diciembre.

• Martes, 2

Peter Burke

Montaigne y la idea del ensayo (En inglés, con traducción simultánea)

• Jueves, 4

Carlos García Gual

Precursores del ensayo y originalidad de Montaigne

• Martes, 9

María José Vega

El ratón y la trampa: Idea de

la escritura en Montaigne

• Jueves, 11

Rafael Argullol

Montaigne: Una meditación contra las verdades absolutas

❖ **Salón de actos, 19,30 h. Entrada libre**

Como adelanto del ciclo se incluyen a continuación los resúmenes de los cuatro conferenciantes.



Peter Burke

UN NUEVO GÉNERO LITERARIO

Centraré mi conferencia en la invención por Montaigne de un nuevo género literario: el ensayo.

Discutiré las razones por las que, a juicio de Montaigne, era necesario inventarlo.

Sin embargo, Montaigne no creó este nuevo género de la nada (*ex nihilo*). La primera parte de la conferencia –el ensayo antes de los *Ensayos*– describirá otros géneros próximos al ensayo con los que Montaigne estaba familiarizado y en los cuales se inspiraría para escribir su libro. En la segunda parte de la charla –el ensayo después de los *Ensayos*– me ocuparé especialmente de cómo Montaigne fue recibido, del concepto de ensayo (incluyendo el

término ensayo en varios idiomas), y prestaré especial atención a la tradición en la escritura de ensayos en Inglaterra y en España.



Carlos García Gual
EL YO EN PRIMER PLANO

Montaigne no inventó el género ensayístico, aunque sí le dio un nombre propio, el de «ensayo», y potenció como nadie antes su aspecto personal, retratándose a sí mismo con una singular lucidez, presentando su «yo» en un primer plano, y marcando así el género con un sello propio como nadie antes. No se trata, pues, de regatearle originalidad cuando se señala que algunos claros precedentes de sus «ensayos», breves textos reflexivos y con acento personal sobre temas diversos, trufados de citas y anécdotas, se encuentran ya en autores antiguos, clásicos latinos y griegos, muy frecuentados por él. Es el caso de Plutarco y de Séneca (y en menor medida Cicerón y Luciano), no en vano, como se sabe, sus autores predilectos y más citados. Los temas tratados por Séneca y Plutarco coinciden a veces con los que ensaya Montaigne, que acude una y otra vez a sus libros y multiplica sus citas. A veces el formato se diferencia poco (en griego esos breves textos en prosa tomaban el título general de «charlas», «diálogos», o «cartas» –*homilíai*, o *diatribaí*, *epístolai*, *diálogoi*–) y adquieren cierto tono declamatorio. Montaigne cita a menudo a esos autores clásicos, y otras veces los usa sin mencionar-

los. No lo hace por un prurito de erudición, sino porque se apoya en ellos para sus propias reflexiones y disquisiciones. Toma de ellos lo que le gusta y conviene, es un gran lector «hedónico», como diría Borges. Y también los autores citados hacían algo semejante. Plutarco se esmeraba en recordar anécdotas históricas (no sólo en sus *Vidas*, sino también y ante todo en sus misceláneos *Moralia*) y buscar con ellos una cierta *sagesse*, mientras que Séneca era más sentencioso y moralista, pero con un estilo mucho más personal, y liberal, ya que con manga ancha citaba a Epicuro tanto o más que a sus maestros estoicos. En el Renacimiento el género vuelve a cobrar nuevos bríos, en parte debido a esas mismas influencias (Erasmus aprecia sobre todo a esos mismos maestros: Séneca y Plutarco, y sus abundantes cartas muestran un estilo coloquial y una singular apertura de espíritu de enorme influjo). El ensayista intenta conectar con sus lectores en una conversación fingida, con cierto tono familiar, y gusta de algunas alusiones a otros textos, siempre al margen de los sermones y los tonos perfunctivos o técnicos, en una prosa ágil y moderna. En la literatura española del XVI hay un curioso precursor de esos ensayos, aunque por su estilo plateresco y retórico, de predicador cortesano, se distancie notablemente de la libre sinceridad y del estilo claro y preciso de Montaigne. Fray Antonio de Guevara (sobre todo con su *Marco Aurelio* y sus *Epístolas familiares*, obras de gran éxito en Europa y bien conocidas de Montaigne) merece también ser considerado en ese contexto, por su «voluntad de estilo» (co-

mo señaló ya Juan Marichal) y por la relación con sus lectores. No para mengua de la obra de Montaigne, sino para apreciar mejor la singular originalidad y la agudeza de sus *Essays*.



María José Vega
**ESCRITURA
AUTORREFLEXIVA**

Los *Essais* de Montaigne versan sobre asuntos variadísimos, desde la amistad y la vejez a la ambición, el arrepentimiento, los caníbales, los versos de Virgilio, el amor paterno, la moralidad del joven Catón o la estrategia de guerra de Julio César. En esta miscelánea, hay, sin embargo, un tema capital y recurrente al que no se dedica ningún epígrafe particular, pero que, en cierto modo, los vertebra a todos: el de la propia escritura, o, si se prefiere, el de la textualidad misma de los ensayos. La singularidad de la obra de Montaigne quizá no resida tanto en su estructura inorgánica y digresiva, que comparte con otras misceláneas quinientistas y que cuenta con precedentes antiguos, cuanto en las formas de la escritura autorreflexiva, que se describe continuamente a sí misma. Pocos libros hablan tanto, y de tantos modos, sobre el proceso de su composición: Montaigne se refiere a su texto, por ejemplo, como un *mouvement perpetuel*, como una glosa continua, como una reescritura, como una extensa digresión, sin fin ni principio, como un dis-

curso marginal, inorgánico y carente de intención moral, como un laberinto, como un autorretrato, como un miembro de su propio cuerpo, como un espejo de sí mismo, como un doble, como el tonel de las Danaides, como una ratonera o, también, como un banquete cuyo éxito no dependiera de la magnificencia del anfitrión, sino, ante todo, de la disposición hacia el placer con la que acude a él cada uno de los comensales. Los *Essais*, pues, se representan continuamente a sí mismos y a su autor, a veces de forma indisoluble, como si libro y hombre fueran uno. Montaigne, de hecho, habla de su obra como de un *livre consubstantiel à son auteur*, en un contexto histórico en el que la consubstancialidad es un término fuerte, que se utilizaba unívocamente para describir la relación de Cristo con Dios Padre. Pero también se refiere a los *Essais* como a un proceso de construcción del sujeto, ya que la escritura modela la conciencia y la conciencia conforma a su vez la escritura: *Je n'ay plus fait mon livre que mon livre m'a fait*. Los *Essais* crean de este modo una ilusión autobiográfica poderosísima, e inducen estratégicamente en el lector una ilusión de intimidad con el autor del texto. Montaigne utilizó en los *Essais* una analogía muy significativa para referirse, precisamente, a las relaciones del lector con los textos, a las dificultades de la interpretación y el comentario, a los escollos que los hombres encuentran en cada uno de los muchos itinerarios de lectura que propone

un libro: la del lector atrapado en la textualidad *ut mus in pice*, es decir, como un ratón en una trampa. Y, ante todo, en la compleja y laberíntica trampa de los *Essais*.



Rafael Argullol
ACTUALIDAD DE
MONTAIGNE EN UNA
ÉPOCA COMO ÉSTA

Me interesa remarcar en mi conferencia el carácter antidogmático del pensamiento de Montaigne y las características singulares de su construcción mental. Todo ello, prioritariamente, desde la sintomática actualidad de Montaigne en una época como la nuestra que sufre la resaca del hundimiento de las Grandes Verdades en medio de un acentuado desconcierto.

Peter Burke ha sido profesor universitario en distintas universidades británicas como la de Sussex y Cambridge. Es autor de unos doscientos artículos y 23 libros, traducidos a 31 idiomas, algunos de los cuales son (el año es el de la edición española): «Montaigne» (1985), «Renacimiento italiano: Cultura y sociedad en Italia» (1993), «El Renacimiento» (1999), «Formas de historia cultural» (2000), «El Renacimiento europeo: centros y periferias» (2000), «Visto y no visto» (2001), «Historia social del conocimiento de Gutenberg a Diderot» (2002) y «¿Qué es la historia cultural?» (2006).

Carlos García Gual (Palma de Mallorca, 1943) es catedrático de Filología griega en la Universidad Complutense. Editor y traductor de numerosos autores clásicos grecolatinos, pueden citarse, entre su abundante obra, títulos como «Diccionario de mitos», «La Antigüedad novelada», «Los orígenes de la novela» o «Mitos, viajes, héroes».

María José Vega es catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona. Se ha dedicado a la investigación y al estudio de la teoría literaria y la literatura europeas del siglo XVI desde una perspectiva interdisciplinaria y comparatista. Libros suyos recientes son «Literatura hipertextual y teoría literaria» y «Poética y teatro. La teoría dramática del Renacimiento a la Posmodernidad».

Rafael Argullol (Barcelona, 1949) es catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona, de la que es director de su Instituto Universitario de Cultura. Como narrador, poeta y ensayista, que lo es además, es autor de 25 libros de muy distintos ámbitos literarios, desde la poesía, «Disturbios del conocimiento», la novela, «La razón del mal» (Premio Nadal) o el ensayo, «La atracción del abismo», hasta textos de escritura transversal que rompe los géneros literarios, como «Enciclopedia del crepúsculo». ♦

■ Con nuevos objetivos y líneas de trabajo

UNA DIRECCIÓN UNIFICADA PARA LAS BIBLIOTECAS DE LA FUNDACIÓN

La Biblioteca de la Fundación Juan March y la del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS), ambas situadas en la segunda planta del edificio sede de la Fundación Juan March, en Madrid, poseen, desde hace unos meses, una dirección unificada. Su directora, Paz Fernández y Fernández-Cuesta, explica en esta entrevista los nuevos objetivos, cambios y principales líneas de trabajo en la gestión de las mismas.

La Fundación Juan March –señala **Paz Fernández**– alberga dos grandes bibliotecas, reconocidas por su calidad en los ámbitos académicos e imprescindibles para investigadores y estudiosos de cada una de las áreas que acogen. Las dos son bibliotecas para la investigación, académicas, con temáticas muy diferentes, y en las que predomina la aspiración común de dar una respuesta eficaz a lo que en la

actualidad esperan los investigadores de un servicio bibliotecario.

¿Qué destacaría de cada una de estas bibliotecas?

La Biblioteca de la Funda-

ción Juan March está especializada básicamente en Música española y en Teatro español contemporáneos, y en Ilusionismo. De ella destacaría los importantes legados que ha recibido para su conservación, custodia y difusión, que demuestran la confianza en la propia Fundación y en la labor de su biblioteca. Importantísima fue la donación de la biblioteca personal del escritor Julio Cortázar (1993); la biblioteca además adquiere todo lo que se publica sobre este autor, siendo por ello un fondo imprescindible para el análisis y el estudio de su obra. Otros legados relevantes serían los de importantes compositores españoles como Salvador Bacarisse (1987) o Joaquín Turina (2007), por citar dos muy conocidos; el legado de la saga de dramaturgos Fernández-Shaw (1981), la donación de un fondo documental y gráfico de la bailarina Antonia Mercé «La Argentina» (1989), o la donación de la colección de ilusionismo por José Puchol de Montís (1988), entre otros.



Portada de la zarzuela «La chulapona»



«El objetivo principal es ofrecer a los investigadores un servicio bibliotecario moderno y abierto a la cooperación»

La Biblioteca del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS) contiene un fondo altamente especializado. De ella destacaría, por una parte, su amplia colección de archivos de datos brutos, tanto a nivel macro como micro, de indicadores económicos y sociales, de estadísticas y de encuestas, que se catalogan y se procesan como cualquier otro recurso de información en su catálogo y, por otra parte, señalaría su claro enfoque de servicio a sus investigadores. La Biblioteca de Ciencias Sociales también ha contado con importantes donaciones como son el Archivo personal del profesor Juan J. Linz con más de 76.000 recortes de prensa de los años cruciales de la Transición española, accesible en Internet, o el Archivo de entrevistas del profesor Richard Gunther a políticos y protagonistas de la transición política.

¿Cuáles son los objetivos que se plantean en esta nueva etapa?

La unificación de la dirección de las bibliotecas tiene como objetivo principal ofrecer a los investigadores un servicio bibliotecario moderno y abierto a la cooperación, en el que la atención a las necesidades de investigación de los usuarios sea absoluta prioridad en la gestión de las bibliotecas.

Hasta ahora la Biblioteca de la Fundación Juan March y la Biblioteca del Centro de

Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS) han venido siendo gestionadas de forma independiente, con políticas muy distintas en cuanto a la atención a investigadores y usuarios, formación de las colecciones, servicios y horarios. Por consiguiente, la unificación de la dirección pretende una gestión eficiente y equilibrada de ambos fondos –respetando su independencia temática y las políticas de acceso que cada uno de ellos requiere– para equipar a ambas bibliotecas en los mismos niveles de excelencia en la calidad, en la difusión de sus fondos y en el servicio a sus usuarios, ya sea mediante la consulta en sus salas o en sus accesos por Internet.

¿Cuáles deben ser las líneas de trabajo más urgentes para conseguir este equilibrio en el servicio?

Creo que en estos momentos es básica la consideración de ambas bibliotecas como fondos fundamentales para la investigación en cada una de las temáticas que acogen. La Biblioteca de Ciencias Sociales ha trabajado desde su origen con esta mentalidad de servicio al estudio y a la investigación, y ese enfoque ha sido imprescindible para conseguir la alta calidad de sus fondos y la satisfacción de sus usuarios. La Biblioteca de Música y Teatro españoles contemporáneos e Ilusionismo, debe gestionarse decididamente con esta nueva perspectiva de biblioteca para la in-

«La atención a las necesidades de investigación de los usuarios es absoluta prioridad en la gestión de ambas bibliotecas»

investigación profundizando en su especialización y abriéndose a recursos impredecibles como revistas académicas y bases de datos.

¿En qué van a concretarse a medio plazo estos cambios?

Estamos recabando la opinión de los usuarios para priorizar los próximos pasos siempre pensando en dar satisfacción a sus necesidades. Algunos cambios ya hemos empezado a realizarlos. Por ejemplo, se han unificado los horarios de apertura al público de 9,00 a 18,00 h. ininterrumpidamente, de lunes a viernes, durante todo el año, a excepción de festivos y el mes de agosto. En breve acometeremos ciertos cambios en la sala de lectura de la Biblioteca de Música y Teatro para dar acceso directo a la colección de revistas y conseguir un espacio más confortable. Otro ejemplo ha sido la apertura al préstamo

interbibliotecario y al envío de las solicitudes de material en formato digital. Vemos que está aumentando el número de consultas de referencia

bibliográfica por correo electrónico que se responden en el más breve plazo de tiempo posible.

Conscientes de la importancia de los grandes buscadores de Internet, otro objetivo a medio plazo es conseguir la posibilidad de integrar en ellos los fondos de las bibliotecas, y estar presentes en otros accesos para recursos bibliográficos académicos.

La Biblioteca de Música y Teatro Españoles Contemporáneos contiene un fondo documental de artes escénicas de los siglos XIX, XX y XXI, con más de 170.000 documentos. La Biblioteca Julio Cortázar está integrada por 4.380 libros y revistas del escritor argentino; y la de Ilusionismo cuenta con 1.858 libros y medio centenar de revistas, que esta institución ha ido incrementando.

Además, la Biblioteca de la Fundación Juan March conserva un fondo de publicaciones periódicas de diferentes campos y publicaciones de la propia Fundación.

La Biblioteca de Ciencias Sociales del CEACS es de acceso restringido para los miembros del Centro e investigadores invitados del mismo. Su catálogo recoge cerca de 64.000 volúmenes sobre Ciencia Política, Sociología y Economía en cualquier tipo de soporte. ♦

Más información en:

www.march.es/bibliotecas/bibliotecas.asp
www.march.es/ceacs/biblioteca/biblioteca.asp

Recortes de prensa del Archivo Linz sobre la Transición española.



■ Ciclo de miércoles en diciembre



QUINTETOS DE MOZART

A lo largo de los tres primeros miércoles del mes de diciembre, la Fundación Juan March ha programado un ciclo de conciertos bajo el título «Los quintetos de cuerda de Mozart».

El miércoles 3 de diciembre, el **Cuarteto Ardeo**, con **Vladimir Mendelssohn** (viola), ofrece el primer concierto. En el segundo, el miércoles 10, actúa el **Cuarteto Sa-**

ravasti, con la colaboración de **Alan Kovacs** (viola); y concluye el ciclo, el miércoles 17, con el **Brodsky Quartet** y la colaboración de **John Metcalfe** (viola).

❖ **Salón de actos, 19,30 horas.**

Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE.

MOZART Y EL QUINTETO DE CUERDA

Juan Manuel Viana

Si existe un género camerístico transfigurado, por así decir, merced a la impagable contribución mozartiana —relativamente extensa, prolongada en el tiempo y sin posible comparación con lo que había venido antes que ella y vendría en décadas futuras— ése es el quinteto de cuerda. Al menos en la configuración instrumental (dos violines, dos violas y un violonchelo) que, sin excepción, desarrolló a lo largo y ancho de sus seis ejemplares composiciones para la citada formación el músico salzburgués.

Cuando, con diecisiete años, Mozart acomete su primer trabajo destinado a

esta plantilla, el quinteto de cuerda apenas puede presumir de historia. Durante el transcurso de la segunda mitad del siglo XVI y de todo el XVII, la escritura a cinco voces gozó de amplio predicamento en el terreno vocal a través de las diversas escuelas madrigalísticas italiana, alemana e inglesa, con ejemplos señeros debidos a autores como Marenzio, Gesualdo, Monteverdi, D'India, Schütz, Schein, Byrd, Weelkes y Gibbons, entre otros.

Más de un siglo antes de Mozart, las composiciones para quinteto instrumental de cuerdas sin apoyo del bajo conti-

no alcanzan algunas de sus cimas de expresividad y equilibrio polifónico más inalcanzables gracias al *consort* de violas, género que conoce un singular apogeo en la orgullosa Inglaterra del período isabelino. A mediados del siglo XVIII, el quinteto de cuerda –tal y como hoy lo entendemos– podía aún considerarse como una forma a medio camino entre la música de cámara y la orquestal. Los ensayos primerizos del italiano Sammartini y del bohemio italianizante Mysliveček difieren poco, en esencia, de las convencionales sinfonías para cuerdas. En otros casos, su carácter extrovertido y ligero, que lo diferencia del severo cuarteto de cuerda, tiende a aproximarlos al territorio mundano del divertimento y la serenata. En la década de los setenta, cuando Mozart comienza su andadura en este repertorio, la distribución instrumental de los quintetos de cuerda no tiene, en modo alguno, un carácter fijo o cerrado. Algunas composiciones hacen uso de dos violines, dos violas y un contrabajo mientras otras emplean tres violines, una viola y un contrabajo. Si en Viena y otras ciudades centroeuropeas se establece el reparto por el que optará Mozart (dos violines, dos violas y un violonchelo), en Madrid Luigi Boccherini –el mayor creador de quintetos de la época, en calidad y cantidad, hasta la llegada del salzburgués– escoge por abrumadora mayoría, entre más de un centenar de composiciones realizadas, una plantilla integrada por dos violines, una viola y dos violonchelos.

El infrecuente modelo boccheriniano resulta fácilmente explicable: el propio

compositor era un soberbio violonchelista que, para uso propio, *necesita* disponer de un amplio repertorio susceptible de ser interpretado por él en compañía del cuarteto de cuerda (dos violines, viola y violonchelo) de que disponía en el palacio del Infante Don Luis de Borbón, su patrono. Además, en 1784 Boccherini entraba en contacto con el entonces príncipe Federico Guillermo de Prusia que, asimismo gran violonchelista, sería destinatario de buena parte de su producción posterior.

Relativamente alejado de las grandes corrientes de la música europea, el músico de Lucca afincado en España no crea una escuela o descendencia que prosiga su obra. Aunque muy apreciados por los medios aristocráticos, los quintetos de Boccherini estaban demasiado ligados a las condiciones particulares que los vieron nacer y al virtuosismo del músico como intérprete de sí mismo. El primer violín y el primer violonchelo (cuya parte está habitualmente escrita en su registro más agudo o «violonchelo *alto*», lo que acerca su sonoridad a la de la viola) son, por lo general, protagonistas de un discurso musical que reserva a los otros instrumentos papeles mucho menos lucidos.

De ahí que, como apunta Prefumo, «no nos sorprenda si, al pasar de las manos de Boccherini a las de otros autores con una tradición musical diferente, el quinteto de cuerda sufre profundas transformaciones, empezando por la sustitución del segundo violonchelo por una segunda viola, más práctica». Incluso en los

últimos años de su vida, Boccherini escribe los *Quintetos Op. 60 y 62* para un efectivo de dos violines, dos violas y un violonchelo.

Es ése el modelo elegido también por Michael Haydn para sus tres quintetos de cuerda de 1773, probablemente las primeras obras maestras del género y espejo en el que se mirará el joven Mozart para escribir, aquel mismo año, la primera de sus seis obras destinadas a esta formación. Si la predilección de Boccherini

por el violonchelo era comprensible, también lo es la del salzburgués por añadir una segunda viola al tradicional cuarteto de cuerda, pues era este último instrumento el que Mozart tocaba habitualmente cuando participaba en veladas camerísticas. El cuidado que, desde sus primeras obras, concede a las voces intermedias confirma así una opción que favorece igualmente la ampliación de las posibilidades polifónicas y contrapuntísticas sin detrimento de la deseada homogeneidad tímbrica. ◇

Desde su creación en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París en el año 2001, el **Cuarteto de Cuerdas Ardeo**, integrado por **Olivia Hughes**, **Carole Petitdemange** (violines), **Caroline Dominin** (viola), y **Joëlle Martinez** (violonchelo), ha sido muy pronto reconocido por la crítica como una de las más sobresalientes agrupaciones jóvenes francesas.

Vladimir Mendelssohn, violista y compositor rumano, ha impartido clases magistrales en Suecia, Finlandia, Francia, Suiza, Holanda e Italia. Es jurado en concursos internacionales.

El **Cuarteto Saravasti** está integrado por profesores superiores de su especialidad y

de Música de Cámara que realizan su labor docente en el Conservatorio Superior de Música de Murcia y en el Conservatorio Profesional de Música de Elda: **Gabriel Lauret**, violín I; **Diego Sanz**, violín II; **Pedro Sanz**, viola; **Enrique Vidal**, violonchelo.

Alan Kovacs, (Mendoza, Argentina), es miembro fundador del Johannes Klavierquartett. Es profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y especialista de viola, repertorio orquestal y didáctica de la viola en el Conservatorio Superior de Música de Aragón.

Brodsky Quartet toma su nombre del violinista ruso Adolf Brodsky, quien jugó un importante papel en la vida musical de Manchester

y en el Royal Northern College donde los miembros del cuarteto realizaron sus estudios. **Daniel Rowland** toca un violín de Lorenzo Storioni, Cremona 1793. El violín de **Ian Belton** es un Gio. Paolo Maggini, c. 1615. **Jacqueline Thomas** toca un violonchelo Thomas Perry de 1785. La viola de **Paul Cassidy** es de Francesco Guissani, Milán 1843, perteneció a Benjamin Britten y ha sido cedida por la Britten Trust. El compositor y violista **John Metcalfe** (Wellington, Nueva Zelanda) co-fundó el Cuarteto Duke en 1980, uno de los cuartetos más prestigiosos del Reino Unido. Ha trabajado con una gran cantidad de artistas de pop, la danza, el cine, la televisión y el teatro.

■ Ciclo Haydn: su obra para tecla en instrumentos históricos

OBRAS PARA TECLA III, EN LUNES TEMÁTICOS

El 1 de diciembre, a las 19 horas, la Fundación Juan March ofrece el tercer concierto sobre «Haydn: su obra para tecla en instrumentos históricos»: obra para tecla (III), propuesto para ilustrar los «Lunes temáticos» del presente curso. Este concierto será ofrecido por Bart Van Oort.

Yago Mahugo, profesor titular de la Comunidad de Madrid en el Conservatorio Teresa Berganza, comenta las obras, en sus notas al programa:

«La primera obra que vamos a escuchar, la *Sonata (Divertimento) Hob. XVI/28* en Mi b M, fue incluida por Haydn en el conjunto titulado *6 Sonaten von Anno 776* (1776), pero éstas fueron publicadas por separado sin la autorización del autor. Consta de los típicos tres movimientos de las sonatas clásicas (*Allegro moderato*, *Menuet* y *Finale Presto*) y tiene un estilo muy vienés.

El *Capriccio en Sol M Hob XVII/1 Acht Schauschneider müssen sein* es una obra sencilla con mucho encanto. El tema musical es elegante y las variaciones son muy originales. Destaca el momento en que pasa a modo menor y llama la atención cómo regresa al modo mayor con una serie de progresiones.

La *Sonata en Mi b M Hob XVI/38* fue publicada en 1780 aunque se compuso entre

1777 y 1779 y estaba dedicada a las hermanas Von Auenbrugger, dos conocidas pianistas de Viena. También se trata de una composición, al igual que la primera obra, cuyos materiales musicales son de carácter vienés. Consta de tres movimientos: *Allegro moderato*, *Adagio* y *Finale Allegro*.

Las *Variaciones en Fa Hob. XVII/6* constituyen una de las obras cumbres de la producción para tecla del maestro austríaco. Forma parte habitual del repertorio de los pianistas y es pieza conocida del aficionado a la música. Fueron tituladas *Sonata quasi Fantasia* y consta de dos temas, uno en modo menor y otro en modo mayor, a los que le siguen las variaciones, siempre alternando los modos.

La *Sonata Hob. XVI/41 en Si b M* es una obra poco interpretada a pesar de ser una página espléndida. Compuesta solamente en dos movimientos (*Allegro* y *Allegro di molto*), en el primer movimiento destaca por una parte, el estilo elegante y, por otra, el virtuosismo con octavas y abundantes

trinos. En el segundo se aprecia la técnica contrapuntística que tan bien dominaba Haydn.

También la *Sonata Hob. XVI/35, en Do M*, fue dedicada a las dos pianistas Von Auenbrugger. El primer movimiento, *Allegro con brio*, es una especie de movimiento perpetuo con la figuración en tresillos de la mano izquierda. El segundo movimiento es un *Adagio* de carácter cantábil mientras que en el tercer movimiento vuelve al tempo rápido de *Allegro*.

La última obra, la *Sonata Hob. XVI/46 en La b M* fue escrita en torno al año 1768 y podría ser considerada como la primera gran sonata clásica y como la primera en ser escrita en una tonalidad que implica más de tres alteraciones en su armadura. Un *Allegro moderato* de carácter tranquilo abre la obra, el movimiento lento es triste, elegiaco, mientras que el *Presto* final desborda energía.

Bart van Oort es doctor en Interpretación histórica por la Universidad de Cornell (EE UU); ha tocado en varios países europeos, EE UU y Nueva Zelanda y ha partici-



Joseph Haydn

pado en los festivales de Utrecht, Florencia, Berlín, Amberes, Brujas, Melbourne, Brisbane, York, Clisson, Montpellier y Esterháza.

Ha impartido clases magistrales y ha dado conferencias en los conservatorios de Bruselas, París, Moscú, Helsinki, Oslo, Stavan-

ger, Perugia, Sydney, Adelaida, Wellington, Melbourne, Hong Kong, Tokyo, Julliard, Bloomington y en diversos conservatorios holandeses. Participa como profesor en diversos cursos de verano en el Instituto de Música Antigua de la Universidad de Indiana y en la Universidad de Western Australia, así como en el Castillo de Poeke.

Actualmente da clases de fortepiano e Interpretación histórica en el Conservatorio de La Haya y es profesor invitado de la Hochschule für MusikTrossingen en Alemania». ♦

♦ Salón de actos, 19,00 horas.

En cursos anteriores, los *Lunes temáticos* estuvieron dedicados a *Música barroca* y *Canción española*.

■ El 13 y el 20 diciembre

LOS «RECITALES PARA JÓVENES», EN «CONCIERTOS DEL SÁBADO»

Desde 1975, la Fundación Juan March viene organizando *Recitales para Jóvenes*, a los que asisten cada año unos 15.000 alumnos de colegios e institutos, acompañados de sus profesores, tal como se señala en otra página de esta Revista. Con carácter excepcional, los sábados 13 y 20 de diciembre se presenta al público en general estos conciertos didácticos, tal como habitualmente se hace, a lo largo del curso escolar, para los jóvenes.

Desde el curso 2007-2008, los «Recitales para Jóvenes» tienen una orientación especialmente temática; en ese curso los temas escogidos fueron *Los secretos del piano* y *Románticos y abstractos*, proyectos didácticos elaborados respectivamente por **Miguel Ángel Marín**, profesor titular de Música en la Universidad de La Rioja, y **Fernando Palacios**, especialista en conciertos pedagógicos y de iniciación a la música clásica, además de actual director de Radio Clásica, de RNE, y presentador y conductor del programa «Música sobre la March(a)», que Radio 1 y Radio Clásica emiten en directo de lunes a viernes, de 15 a 16 horas (los viernes se trasmite, abierto al público, desde la sala de conciertos de la Fundación Juan March).

El sábado 13 de diciembre, a las 12 horas (con entrada libre hasta completar el aforo), se ofrece el primero de los dos conciertos didácticos programados para el público en general. Dentro del apartado de *Románticos y Abstractos*, será el **Cuarteto**

Bretón el que intervenga. Este Cuarteto, compuesto por **Anne Marie North**, violín; **Antonio Cárdenas**, violín; **Iván Martín**, viola; y **John Stokes**, violonchelo, interpretará de Ludwig van Beethoven, Cuarteto nº 11, en Fa menor, Op. 95 (III mov.); de Anton von Webern, Bagatela nº 3; de L. van Beethoven, Cuarteto nº 9, en Do mayor, Op. 59, nº 3, «Rasumovsky» (IV mov.); de Béla Bartók, Cuarteto nº 4 (II mov.); de Franz Schubert, Cuarteto nº 14 en Re menor, D. 810 (La muerte y la doncella) (I mov.); de Claude Debussy, Cuarteto en Sol menor, Op. 10 (II mov.); de Felix Mendelssohn, Cuarteto nº 1 en Mi bemol mayor, Op. 12 (II mov.); y de Johannes Brahms, Cuarteto en La menor, Op. 51 nº 2 (IV mov.). Presentadora: **Ana Hernández**.

El sábado 20 de diciembre se ofrece el segundo de los conciertos didácticos, dentro del apartado de *Los secretos del piano*. La pianista **Miriam Gómez-Morán** interpretará de Domenico Scarlatti, Sonata en Re mayor K. 491, Allegro; de L. van Beetho-

ven, Rondo quasi capriccio alla ingharese «Die Wut über den verlorenen Groschen»; de Franz Liszt, Estudio transcendental N° 8 «Wilde Jagd»; de Isaac Albéniz, Corpus Christi en Sevilla (de la Suite Iberia, Primer Cuaderno); y de György Ligeti, Estudios para piano N° 8 «Fém». Presentador: **Polo Vallejo**.

El **Cuarteto Bretón** nace durante el verano de 2004 dentro del seno de la Fundación Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, orquesta con la que siguen colaborando tres de sus miembros, **Anne Marie North** (Concertino), **Iván Martín** (Ayuda Solista de viola), y **John Stokes** (Solista de Chelos) y **Antonio Cárdenas** (Violín de la Orquesta Nacional de España). Individualmente, cada uno de sus integrantes goza de una gran experiencia profesional tanto en música de cámara como orquestal, habiendo actuado en salas de conciertos de más de treinta países y en los más prestigiosos festivales de música. A pesar de su corta trayectoria, el Cuarteto Bretón ya ha sido invitado a formar parte de numerosas series de conciertos. Quiere poner un especial énfasis en la música española de compositores como: Ernesto y Rodolfo Halffter, García Leoz y Julio Gómez, así como en las obras de nuevos compositores. En esta línea, ha grabado los cuartetos de Rodolfo Halffter para el sello Naxos, ha realizado el estreno en Madrid de la ópera «La Cuzzoni», de Agustín Charles, en el teatro Albéniz, y mantiene una estrecha relación con el Centro para la Difu-

sión de la Música Contemporánea (CDMC) en su ciclo del Auditorio Reina Sofía dando numerosos conciertos y estrenando obras de compositores españoles.

Miriam Gómez-Morán comienza sus estudios de piano a los 11 años en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtiene su título de profesor superior de piano en 1994, con C. Deleito, M. Carra y J. L. Turina. De 1992 a 1996 estudia en la Academia de Música «Liszt Ferenc» (Budapest), bajo la dirección de F. Rados, K. Zempléni y K. Botvay. Entre 1998 y 2000 realiza estudios de clave y fortepiano en la Musikhochschule de Freiburg (Alemania) con R. Hill y M. Behringer, así como de piano con T. Szász. Galardonada en numerosos concursos nacionales e internacionales, mantiene desde los doce años una creciente actividad concertística con actuaciones en España, Hungría, Reino Unido, Alemania, Francia, Italia, Canadá y Estados Unidos. Además de sus apariciones como solista en recital y con orquesta, realiza frecuentemente conciertos como componente de grupos de cámara y de música contemporánea. Forma dúo estable con Javier Bonet (trompa natural y fortepiano) y Patrín García-Barrero (piano a cuatro manos). Imparte clases magistrales regularmente, es autora de varios artículos para revistas especializadas y ha realizado grabaciones para los sellos «Verso» y «Arsis». Desde el año 2000 es catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca. ♦

■ Los martes y viernes por la mañana

«RECITALES PARA JÓVENES» DEL NUEVO CURSO

«Románticos y abstractos» y «Concierto para órgano» son las modalidades programadas por la Fundación en *Recitales para Jóvenes* que se celebran las mañanas de martes y viernes, desde el pasado noviembre hasta el próximo enero. Lo ofrecen, respectivamente, el Cuarteto Boccherini y la organista Presentación Ríos.

Estos conciertos, de carácter didáctico, a los que asisten grupos de alumnos de colegios e institutos, acompañados de sus profesores, previa solicitud de los centros a la Fundación, tienen como principal objetivo implicar en mayor grado a los jóvenes en la experiencia estética y musical de un concierto de música clásica. Ofrecidos por destacados intérpretes en diferentes instrumentos, a solo o en grupos de cámara, se acompañan de explicaciones orales a cargo de un crítico musical, e incorporan la proyección de imágenes audiovisuales y ejemplos sonoros acerca de los instrumentos, compositores, época, etc.

Los dos proyectos de estos conciertos giran en torno a dos temas: *Románticos y abstractos* y *Concierto para órgano*. Como material de apoyo se han colgado en la página web de la Fundación dos guías didácticas elaboradas por **Isabel Domínguez**, **Eva Gómez** y **Ana Her-**

nández. Sendas guías didácticas están a disposición de los centros docentes. Integradas por textos, ilustraciones, fragmentos de audiciones, partituras y enlaces web con vídeos relacionados, pretenden ser de utilidad para que el profesor prepare el concierto con antelación en el aula, facilitando así la posterior escucha y comprensión de la música por los jóvenes asistentes al mismo.

Una selección de movimientos de diferentes piezas para cuartetos de cuerda de diferentes compositores integran el programa del concierto de *Románticos y abstractos*. Se trata de mostrar las analogías entre música y pintura en cuanto a colores, formas, estructuras y estilos. En el *Concierto*

para órgano, se realiza un recorrido a través de diferentes estilos y épocas de la historia de la música para este instrumento: desde Cabezón y Buxtehude hasta compositores actuales. ♦





CONCIERTOS DE MEDIODÍA

LUNES 15

RECITAL DE PIANO

J. Ignacio Machi, piano

Obras de:

Johannes Brahms

(1833-1897): Tema con Variaciones (transcripción del autor del segundo movimiento del Sexteto, Op. 18)

Sergei Rachmaninov

(1873-1943): Cinco Piezas de Fantasía, Op. 3 (nº 1. Elegía, en Mi bemol menor; nº 2. Preludio, en Do sostenido menor; nº 3. Melodía, en Mi mayor; nº 4. Polichinela, en Fa sostenido menor; nº 5. Serenata, en Si bemol menor)

Franz Liszt (1811-1886):

Muerte de amor de Isolda, de Tristán e Isolda de Wagner; Rapsodia húngara nº 11; Rapsodia española (Introducción; Folías de España; Jota aragonesa)

J. Ignacio Machi (Madrid, 1981). Estudia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Ana Guijarro (piano) y Luis Rego (Música de Cámara), obteniendo las titulaciones superiores de ambas especialidades en 2002. En 2006 obtiene la Diplomatura en Enseignement por la Ecole Alfred Cortot de París (con Ramzi Yassa) y en 2007 la Diplomatura Superior de Estudios Musicales por el Conservatorio Nacional de la Región de Saint-Maur-París (con Romano Pallotini). En la actualidad cursa la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de La Rioja.

Ha sido galardonado en numerosos concursos nacionales e internacionales, así como con la Médaille au Jeune Talent del Colegio de España en París. En 2000 inicia su etapa de compositor con la creación de la música para la obra «Madame de Sade» representada en la Universidad Politécnica de Madrid, a la que han seguido otros proyectos: canciones, presentaciones audiovisuales, cortos cinematográficos, etc.

Desarrolla su actividad concertística con actuaciones en España, Francia, Austria, Italia y Alemania. Además de sus actuaciones como solista y con orquesta, realiza frecuentes conciertos con grupos de cámara. Actualmente reside en París, donde perfecciona e investiga sobre la «Técnica del piano» bajo la dirección y tutela de Marie-Françoise Bucquet y Jorge Chaminé.

❖ Salón de actos. 12,00 h.

LA ILUSTRACIÓN TOTAL

Arte conceptual de Moscú 1960-1990

El arte conceptual del comunismo soviético. Una reflexión, no exenta de ironía y de humor, que llevó a cabo, durante más de dos décadas, la escena artística «no oficial» sobre la ideología y la cultura oficiales del régimen en la extinta URSS. Esto es lo que, presentado por vez primera de forma sistemática, ofrece la exposición *La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú, 1960-1990*, abierta en la Fundación Juan March hasta el próximo 11 de enero.

Concebida y coorganizada por la Fundación Juan March y la Schirn Kunsthalle Frankfurt con el comisariado de Boris Groys, la exposición presenta más de 200 obras –pinturas, dibujos, esculturas y objetos, fotografías e instalaciones– de 25 artis-

tas: entre otros, de Iliá Kabakov, Érik Bulátov, Borís Mijáilov, Dmitri Prígov, Komar & Melamid, Andrei Monastyrski, Iuri Albert o Vadim Zajárov, así como de grupos como «Acciones Colectivas» o «Inspección Hermenéutica Médica». Todas las obras ex-

puestas fueron realizadas durante las décadas en las que estos artistas aún vivían y trabajaban en la Unión Soviética, y permiten una perspectiva casi inédita sobre las condiciones de una cultura –la soviética– determinada por el programa artístico-político de la época de Stalin, un proyecto utópico radical dirigido a transformar el mundo en toda su extensión y la historia en su totalidad.



Obras de Komar&Melamid y Leonid Sókov

MOSCÚ, 1960-1990: EL ARTE EN UN CONTEXTO DESCONOCIDO

El llamado «conceptualismo de Moscú» es una tendencia artística que se desarrolló en la escena artística no oficial del Moscú de los años 60, 70 y 80, casi inmediatamente después de la muerte de Stalin, ocurrida en 1953. Esta exposición es la primera que se ha planteado reconstruir sistemáticamente el contexto en el que trabajaron esos artistas, un contexto que se diferencia enormemente del contexto institucional –artístico y político– vigente en Occidente durante aquella época.

Esta «reconstrucción» de un contexto desconocido para el público occidental de entonces –y, desde una perspectiva sistemática, también para el de hoy, por más que algunos de los artistas sean entretanto figuras muy conocidas del arte internacional– es visible en la exposición *La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú, 1960-1990* ya desde su propia instalación.

En esta exposición, en efecto, se ha buscado muy especialmente una presentación visual de las obras adecuada a las circunstancias en las que éstas fueron producidas y expuestas. El espacio expositivo generado –el color gris de las paredes de

las salas, la acumulación de obras en poco espacio, el estilo «burocrático» y las estrecheces laberínticas de algunas zonas de la escenografía expositiva– presenta una analogía con las condiciones en las que estas obras fueron producidas y expuestas: pues las obras de los conceptualistas de Moscú fueron creadas en ámbitos privados; apenas tuvieron público o crítica oficial, sino que fueron conocidas por pequeños grupos, a menudo sólo por otros artistas; se exponían en apartamentos y talleres privados al margen de las instituciones oficiales, y no –a diferencia del contexto occidental– en los neutros espacios blancos de museos, galerías o salas de exposiciones.

En efecto: entre 1960 y hasta 1991, los artistas que Borís Groys incluyera ya en 1979 bajo la denominación de «conceptualistas románticos moscovitas» vivieron y trabajaron en Moscú, la capital de la entonces URSS. Se movieron en los márgenes de un contexto cultural y artístico definido por unas condiciones culturales peculiares: las del sistema vigente en la Unión Soviética hasta 1991. Unas condiciones bajo las que lo que comúnmente llamamos arte «conceptual» –el arte europeo y ameri-



Marca registrada, 1986, de Érik Buláto

cano de los 60 y los 70– experimentó una transformación fundamental.

EL CONCEPTUALISMO «ROMÁNTICO» DE MOSCÚ

En Rusia, la versión peculiar de la Ilustración europea en que consistió el materialismo dialéctico desplegó, a partir de 1917 –y sobre todo en la época de Stalin– una praxis política artística y estética que sustituyó al conocimiento de lo real por la transformación de lo real: «hasta ahora los filósofos han interpretado el mundo; de lo que se trata ahora es de transformarlo», reza la undécima tesis de Marx sobre Feuerbach, todo un programa artístico cuyo material quería ser el mundo entero, su tiempo toda la historia y cuyo producto fue el sistema soviético.

«El Conceptualismo de Moscú se entendía a sí mismo como una investigación de la economía simbólica soviética» (Borís Groys), como un ejercicio, pues, de «ilustración total» de las condiciones del arte y la cultura bajo aquél régimen. Y esa cultura, absolutamente ideologizada, era, en cierto sentido, una cultura «conceptual». A diferencia de la cultura de masas de Occidente, dedicada a satisfacer el ocio y el consumo de esas masas y dominada por la imagen, la cultura de masas del comunismo estaba dedicada a educar a las masas, y su componente era, en mayor medida que en Occidente, «textual» y discursivo, con discursos,

lemas y eslóganes ideológicos omnipresentes en la vida cotidiana.

Los artistas de la primera generación de artistas conceptuales de Moscú, de los años sesenta y setenta –como Iliá Kabakov, Vitali Komar y Aleksander Melamid, Borís Mijáilov o Dmitri Prígov–, emplearon en muchas de sus obras el lenguaje de la «gente sencilla del pueblo soviético», el lenguaje de la vida ordinaria, para rebajar las pretensiones de dominio de la palabra ideológica total.

Con ese uso, a menudo irónico y muy divertido, las fórmulas cuidadosamente escogidas de la ideología oficial soviética eran reducidas al absurdo, igualadas al lenguaje ordinario o sometidas a una comparación con otros textos y discursos que reducían su pretensión de verdad absoluta.

Esas estrategias reflexivas y privatizadoras están presentes en todos los artistas presentados aquí. Por ejemplo, los intentos utópicos de organizar la vida social y política hasta sus últimos detalles desde la óptica de un plan total resultan parodiados en obras como *Domingo por la tarde* (1980), de Iliá Kabakov, que muestra una especie de ridícula ficha burocrática que reúne los datos de algo tan efímero e insignificante como una velada entre amigos.

Regulaciones tan estrictas como las del pasaporte obligatorio para cada ciudada-

no soviético («Es necesario adquirir un sello para obtener el permiso de abandonar la ciudad de salida antes de que se logre la certificación para entrar en la ciudad de llegada») son convertidas en música en la pieza *Escritura musical –Pasaporte, performance, instalación* (1975) de Komar & Melamid. En las obras de Dmitri Prígov (como en *Muchas Glásnosts*, 1987-89) se usa como base para la intervención artística y poética el Pravda, el periódico oficial de la URSS. En *¡Aprobada!* (1983) de Iliá Kabakov, la cita contemporánea de una pintura histórica –la escena de una purga ideológica ejecutada al estilo pictórico del realismo socialista– revela –al mismo tiempo que le quita su solemnidad y la relativiza– la especial atmósfera de «historicismo» de esa época.

Y si la cercanía al *Pop Art* está clara en autores como Leonid Sokov, Grisha Bruskin, Borís Mijáilov o Komar & Melamid –inventores estos últimos del término «Sots

Art», un divertido compuesto de las expresiones «Pop Art» y «realismo socialista»–, los aspectos más «románticos» de los artistas moscovitas están muy presentes, por ejemplo, en los paneles de la serie *Proyectos para un hombre solitario* (1975) de Víktor Pivovárov, con sus delicados dibujos y sus emotivos textos. Ése es un romanticismo que entronca con la tradición rusa. Quizá la obra más radicalmente conceptual –en el sentido de un arte que consiste en pensarse a sí mismo– de entre los artistas moscovitas sea la de Andrei Monastyrski y su grupo Acciones Colectivas, con *performances* celebradas en las afueras de Moscú para un público muy exiguo, compuesto por los propios artistas y sus amigos, que tenía como objetivo, como ha escrito Borís Groys, «crear un lugar independiente para un análisis social, una metaposición estética y una praxis colectiva».

La segunda generación de conceptualistas



Escritura musical - Pasaporte, performance, instalación (1975), de Komar&Melamid (izquierda)

de Moscú participa de las estrategias discursivas y textuales de los componentes de la primera generación, llegando incluso —como en el caso de *Adquirí enemigos*, de Vadim Zajárov o de *Aceptaré como regalo...*, de Iuri Albert— a aplicarlas a los propios integrantes de la primera generación de conceptualistas.

EL ARTE POST-UTÓPICO...

Las obras del conceptualismo romántico moscovita, al que está dedicada esta exposición, deben entenderse como la reflexión sobre las condiciones en las que queda una cultura cuando un proyecto utópico triunfa y se mantiene como sistema político durante un largo período de tiempo, más que (como es el caso del modelo habitual en Occidente) como estrategias de una instancia crítica —el artista— enfrentada al poder y al mercado. Pues los paralelos entre la teoría y la praxis marxista revolucionaria y la teoría y la praxis de las vanguardias artísticas, con su voluntad de dominio de los materiales y su organización a la medida de las leyes dictadas autóno-

mamente por el artista, eran, para el artista postsoviético, evidentes.

...Y LA DOBLE MIRADA DEL ESPECTADOR

El arte del conceptualismo de Moscú nos resulta, al mismo tiempo, familiar (por sus parecidos con las corrientes occidentales) y extraño (por lo peculiar y lo desconocido de su contexto propio). Por eso, probablemente el espectador perfecto de esta exposición sería el que intentara situarse en la doble perspectiva que se precisa para comprender aquello que es a la vez familiar y extraño. Pues para entender lo propio debemos alejarnos de ello, «extrañarnos»; y para comprender lo ajeno, «acercarnos».

La reflexión sobre el «arte conceptual del comunismo» abre perspectivas nuevas para pensar novedosamente sobre el sistema del arte contemporáneo en general. Ésa es una de las posibilidades que la obra de estos artistas abre al conocimiento, y que esta exposición contribuye a mantener abierta. ♦



En primer término, Fotografías de Borís Mijáilov, Sin título, de la serie *Luriki*

EL MERCURIO QUE DESAPARECE

Amalia Bautista

La poeta madrileña Amalia Bautista interviene los días 16 y 18 de diciembre en una nueva sesión de la serie POÉTICA Y POESÍA. El primer día Amalia Bautista dicta una conferencia sobre su concepción poética y, el segundo día, ofrece un recital comentado de sus poemas, algunos de ellos inéditos.

Martes 16 de diciembre: «El mercurio que desaparece»

Jueves 18 de diciembre: «Lectura de mi obra poética»

♦ Saló de actos, 19,30 horas. Entrada libre.

EL MISTERIO DE LA CREACIÓN

Ignoro todavía cómo se hace un buen poema, pero reconozco tantos buenos poemas a lo largo de la historia que sé, al menos, cuáles no lo son. Además, no siempre un buen poema es un gran poema y, admitiendo que el lector lo completa y le da la totalidad de su sentido o alguno de sus muchos sentidos parciales, debo decir que mi gusto, mis preferencias o mi sensibilidad han cambiado con el tiempo y las circunstancias. Sin embargo, el desorden de las categorías nunca es absoluto y arbitrario: los buenos poemas siempre me parecerán buenos poemas, pero algunos pasan al apartado de grandes poemas por condicionantes personales. La creación poética siempre ha sido para mí un misterio. Sé que la factura de los poemas tiene algo de artesanía y bastante de oficio y dedicación.

Aún no sé qué delito he cometido,
qué es lo que estoy pagando en este exilio.
Sólo recuerdo que tejí un tela
entre las ramas de un frondoso árbol
que se alzaba en el centro del jardín.
Estaba lleno de dorados frutos
y por su tronco andaba una serpiente.

Amalia Bautista

Manuscrito de Amalia Bautista

Pero esas cosas entran en juego cuando ya se está fabricando el producto. La elección de un adjetivo, un tiempo verbal o un metro no explica las cuestiones fundamentales que nos han llevado hasta ese punto en el que ya nos podemos dedicar a elegir: de dónde viene, por qué, desde cuándo nos acompaña, nos consuela o nos atormenta ese poema al que, por fin, le estamos dando una salida, quizá malograda.

La poesía me lo ha dado todo, sobre todo

teniendo en cuenta lo poco que yo le he dado a cambio. No sólo me ha dado una forma de ver, pensar y sentir la realidad, creo que distinta y más plena que si la mirara con otros ojos, me ha dado también una concepción del mundo, siempre abierta y asombrada, que se ha construido con lugares y personas que no habría conocido de otro modo y que han ido conformando mis nostalgias, mis afectos, mis necesidades y mi vida. Hasta el amor me ha dado, que el desamor nunca es culpa más que nuestra. ♦



Amalia Bautista (Madrid, 1962) es licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense y trabaja en el departamento de Comunicación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ha publicado *Cárcel de amor* (Sevilla, 1988), *La mujer de Lot y otros poemas* (Málaga, 1995), *Cuéntamelo otra vez* (Granada, 1999), *La casa de la niebla. Antología (1985-2001)* (Mallorca, 2002), *Hilos de seda* (Sevilla, 2003), *Estoy ausente* (Valencia, 2004), *Pecados*, en colaboración con Alberto Porlan (Almería, 2005), *Tres deseos. Poesía reunida* (Sevilla, 2006), *Luz del mediodía. Antología poética* (México, 2007) y *Roto Madrid*, con fotografías de José del Río Mons (Sevilla, 2008). Poemas suyos han aparecido en antologías como *Una generación para Litoral* (Málaga, 1988), *Poesía española de ahora* (Lisboa, 1997), *Ellas tienen la palabra* (Madrid, 1997), *La poesía y el mar* (Madrid, 1998), *Raíz de amor* (Madrid, 1999), *La generación del 99* (Oviedo, 1999), *Un siglo de sonetos en español* (Madrid, 2000) o *Con gioia e con tormento. Poesie autografe* (Rimini, 2006). Ha sido traducida al italiano, portugués, ruso y árabe.

Anteriormente han pasado por esta actividad de la Fundación Juan March: Antonio Colinas, Antonio Carvajal, Guillermo Carnero, Álvaro Valverde, Carlos Marzal, Luis Alberto de Cuenca, Eloy Sánchez Rosillo, Julio Martínez Mesanza, Luis García Montero, Aurora Luque, José Carlos Llop, Felipe Benítez Reyes, Jacobo Cortines, Vicente Gallego, Jaime Siles, Ana Rossetti, José Ramón Ripoll, Jesús Munárriz, Juan Antonio González-Iglesias, Pureza Canelo y Jordi Doce.

■ Durante el actual curso académico

LUIS FERNANDO MEDINA, PROFESOR VISITANTE EN EL CEACS

Durante el curso académico 2008/2009, Luis Fernando Medina, Associate Professor en el Departamento de Ciencia Política de la Universidad de Virginia (EE UU), realiza una estancia como Profesor Visitante en el CEACS. Integrado en la comunidad académica de este centro, el profesor Medina participa en los seminarios, colabora con los demás investigadores del Centro, a la vez que prosigue su investigación sobre la teoría del voto.

Luis Fernando Medina realizó estudios de filosofía y economía en universidades colombianas. Posteriormente, obtuvo el grado de doctor en Economía en la Universidad de Stanford (EE UU). Antes de trabajar en Virginia fue Assistant Professor en la Universidad de Chicago. Es autor del libro *A Unified Theory of Collective Action and Social Change* (University of Michigan Press, 2007). Ha publicado artículos en revistas como *British Journal of Political Science* y *Rationality & Society*.



Luis Fernando Medina

política de la participación electoral»). Argumentó que la llamada paradoja del voto (nadie tiene incentivos para votar, puesto que la probabilidad de que un voto pueda resultar decisivo, rompiendo un empate entre los dos principales partidos, es muy baja) sólo surge como consecuencia de un planteamiento incorrecto

del problema.

Así, la probabilidad de que un voto no sea decisivo no debe entenderse como un parámetro dado de antemano. Más bien, depende de las expectativas que tengan los ciudadanos sobre lo que van a hacer los demás el día de las elecciones. En ese contexto estratégico, el instrumento adecuado de análisis es la teoría de juegos. Medina mostró cómo la paradoja del voto no es tal en un modelo de teoría de juegos que ha desarrollado.

NUEVAS VÍAS DE ANÁLISIS EN LA TEORÍA DEL VOTO

El pasado 31 de octubre presentó en el Seminario Permanente del CEACS su trabajo en curso, «The Political Economy of Electoral Participation» («La economía

Si los votantes son capaces de coordinarse, aunque sea tácitamente, puede haber equilibrios en los que los votantes son racionales, la participación es positiva y uno de los partidos gana por una diferencia importante de votos a su rival.

Se trata de una contribución importante, puesto que hasta el momento se consideraba que la teoría de juegos no podía resolver el problema. Sin embargo, mediante el uso de los llamados «equilibrios correlacionados», Medina demuestra que es posible reconciliar la racionalidad de los agentes con la participación electoral y con resultados electorales en los que un partido vence claramente al otro. El autor ya había explotado las posibilidades de la noción de equilibrio correlacionado en su libro sobre acción colectiva.

Además, Medina desarrolló algunas hipótesis que se siguen de su teoría sobre la participación electoral. Por ejemplo, de acuerdo con su modelo, las personas con bajos ingresos deberían de participar menos que el resto de la ciudadanía en países cuyo Estado del bienestar proporciona en mayor medida servicios sociales (educación, sanidad) que transferencias monetarias. Tradicionalmente, se ha considerado que la razón por la que las

personas con menores ingresos votan menos consiste en que esas personas tienen un nivel educativo más bajo y en consecuencia les cuesta más acceder y procesar la información política. Esa explicación se basa en los diferentes costes que tiene votar en distintos grupos sociales. Para la gente con menores recursos culturales, el coste de votar es en general mayor.

Medina, en cambio, consideró que es más razonable suponer que los costes son aproximadamente iguales para todo el mundo y que la clave está en los beneficios. A través de un modelo de economía política, demostró que el impacto de los ingresos sobre la participación depende de características estructurales de la economía. Si el Estado concentra los beneficios en servicios sociales, los rendimientos marginales decrecientes de dichos servicios para quienes acceden a ellos (los más desfavorecidos) provocarán una disminución de su participación electoral.

Tanto su teoría de la participación como sus hipótesis sobre los determinantes de la misma resultan muy originales y ofrecen una nueva vía de análisis a uno de los problemas más antiguos e intratables de la ciencia política. ♦

Los Seminarios Permanentes del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS) son impartidos por investigadores procedentes de prestigiosas universidades e instituciones académicas de diversos países y del propio CEACS.

1, LUNES 19,00	LUNES TEMÁTICOS HAYDN: SU OBRA PARA TECLA EN INSTRUMENTOS HISTÓRICOS (II)	Bart van Oort, fortepiano	Obras de J. Haydn
2, MARTES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS Montaigne y su mundo (I)	Peter Burke	«Montaigne y la idea del ensayo» (En inglés, con traducción simultánea)
3, MIÉRCOLES 19,30	CICLO LOS QUINTETOS DE CUERDA DE MOZART (I) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Cuarteto Ardeo, con la colaboración de Vladimir Mendelssohn, viola	Quinteto nº 1 en Si bemol mayor, K. 174 y Quinteto nº 3 en Sol menor, K. 516 de W. A. Mozart
4, JUEVES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS Montaigne y su mundo (II)	Carlos García Gual	«Precusores del ensayo y originalidad de Montaigne»
9, MARTES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS Montaigne y su mundo (III)	María José Vega	«El ratón y la trampa: Idea de la escritura en Montaigne»
10, MIÉRCOLES 19,30	CICLO LOS QUINTETOS DE CUERDA DE MOZART (II) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Cuarteto Saravasti, con la colaboración de Alan Kovacs, viola	Quinteto nº 4 en Do menor, K. 406 y Quinteto nº 2 en Do mayor, K. 515, de W. A. Mozart
11, JUEVES 19,30	CICLO DE CONFERENCIAS Montaigne y su mundo (y IV)	Rafael Argullol	«Montaigne: Una meditación contra las verdades absolutas»
13, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO LOS RECITALES PARA JÓVENES (I) Románticos y abstractos	Cuarteto Bretón (Anne Marie North, violín; Antonio Cárdenas, violín; Iván Martín, viola; y John Stokes, violonchelo) Presentadora: Ana Hernández	Obras de L.v. Beethoven, A.v. Webern, B. Bartók, F. Schubert, C. Debussy, F. Mendelssohn y J. Brahms
15, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Recital de piano	J. Ignacio Machi, piano	Obras de J. Brahms, S. Rachmaninov y F. Liszt
16, MARTES 19,30	POÉTICA Y POESÍA [22]	Amalia Bautista (I)	«El mercurio que desaparece»
17, MIÉRCOLES 19,30	CICLO LOS QUINTETOS DE CUERDA DE MOZART (y III) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Brodsky Quartet, con la colaboración de John Metcalfe, viola	Quinteto nº 5 en Re mayor K.593 y Quinteto nº 6 en Mi bemol mayor K. 614, de W. A. Mozart
18, JUEVES 19,30	POÉTICA Y POESÍA [22]	Amalia Bautista (y II)	Lectura de mi obra poética
20, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO LOS RECITALES PARA JÓVENES (y II) Los secretos del piano	Miriam Gómez-Morán, clave, pianoforte y piano Presentador: Polo Vallejo	Obras de D. Scarlatti, L.v. Beethoven, F. Liszt, I. Albéniz y G. Ligeti

LA ILUSTRACIÓN TOTAL
ARTE CONCEPTUAL DE MOSCÚ, 1960-1990
10 octubre 2008 – 11 enero 2009

La exposición **La Ilustración total. Arte conceptual de Moscú 1960-1990**, concebida y coorganizada por la Fundación Juan March y la Schirn Kunsthalle Frankfurt, muestra 200 obras de los más diversos géneros –pintura, dibujo, escultura, fotografía, instalación– de 25 artistas. Por primera vez en España se presenta una gran retrospectiva del Conceptualismo de Moscú, con una recopilación de obras desde 1960 hasta 1990, que reconstruye la escena artística «no oficial» de la cultura soviética de entonces.

♦ **Horario de visita:**
De lunes a sábado, de 11,00-20,00 h.
Domingos y festivos, de 10,00-14,00 h.

Fundación Juan March
Castelló, 77. 28006 Madrid
Tfno.: 91 435 42 40
Fax: 91 576 34 20
E-mail: webmast@mail.march.es



MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI, PALMA

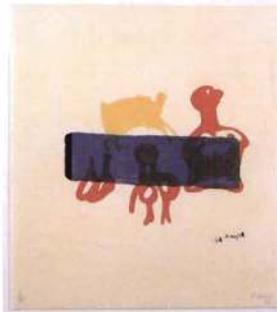


c/ San Miquel, 11, Palma
Tfno.: 971 71 35 15 - Fax 971 71 26 01
Horario de visita: Lunes a viernes: 10-18,30 h.

Sábados: 10-14 h.
Domingos y festivos: cerrado.
www.march.es/museopalma

♦ **Henry Moore. Obra gráfica**
10 noviembre 2008-14 febrero 2009
Obra gráfica de las series *Meditations on the Effigy*, *Elephant Skull* y *La poésie*.

♦ **Colección permanente del Museo**
(Visita virtual en la página web)



MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, CUENCA

Casas Colgadas, Cuenca
Tfno.: 969 21 29 83 - Fax 969 21 22 85
Horario de visita: 11-14 h.
y 16-18 h. (los sábados, hasta las 20 h.)
Domingos, 11-14,30 h. Lunes, cerrado.
Visitas guiadas: Sábados, 11-13 h.

♦ **Robert Motherwell: Tres poemas de Octavio Paz**
4 noviembre 2008-15 febrero 2009
34 hojas con textos ilustrados de una carpeta con tres poemas del poeta, ensayista y Premio Nobel mexicano Octavio Paz.

♦ **Colección permanente**
(Visita virtual en la página web)



RECITALES PARA JÓVENES

Martes y viernes, 11,30 horas

♦ **Románticos y abstractos**, por **Cuarteto Boccherini**
Presentadora: **Ana Hernández**

♦ **Concierto para órgano**, por **Presentación Ríos**
Presentador: **Julio Arce**

Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud. Tfno: 91 435 42 40
<http://www.march.es>
e-mail: webmast@mail.march.es

MÚSICA SOBRE LA MARCH(A)

Radio Nacional de España en la Fundación Juan March

Programa en vivo con música en directo
En la frontera entre la música clásica y el jazz
Los viernes, de 15 a 16 horas
Salón de actos
Cafetería abierta de 14,30 a 17 horas

