

2 SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES

Pablo de Sarasate (1844-1908), por Robin Stowell



8 EXPOSICIÓN “AMÉRICA FRÍA. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)”

El diálogo transatlántico en la abstracción geométrica



13 WAGNER Y SU CÍRCULO, NUEVO CICLO DE CONCIERTOS

15 CUARTETOS EXÓTICOS EN “CONCIERTOS DEL SÁBADO”

“Músicas para el buen morir”: *Réquiem* de Mozart.- Conciertos de Mediodía y Música en Domingo



19 CICLO “GANARSE LA VIDA EN EL ARTE, LA LITERATURA Y LA MÚSICA”



22 JUAN PABLO FUSI HABLA SOBRE “PAISAJES PROMETIDOS”

24 MANUEL VICENT EN “POÉTICA Y NARRATIVA”

Da una conferencia sobre «Una travesía literaria» y dialoga con Ángel S. Harguindey



26 CINE MUDO: “MELODRAMA Y STAR-SYSTEM”

La tierra de todos, de Fred Niblo, presentada por Jaime Rosales



28 EXPOSICIONES EN LOS MUSEOS

«Sobre papel. Obra gráfica en la colección de la Fundación Juan March», en Palma.- «Giorgio Morandi: tres acuarelas y doce aguafuertes», en Cuenca



31 NUEVAS ACTIVIDADES EN EL CEACS

ACTIVIDADES EN MARZO

Más información:
www.march.es y Facebook

SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES 29



PABLO DE SARASATE

1844 - 1908

Robin Stowell

Catedrático de Música de la Universidad de Cardiff

Pablo de Sarasate fue un heredero espiritual de Nicolò Paganini, un artista elegante y dotado para el espectáculo cuya facilidad y arte innatos y cuya aristocrática presencia escénica lo convirtieron posiblemente en el más grande y más venerado violinista y compositor español. Según los testimonios contemporáneos, su elegante pero sutil estilo interpretativo era único y su desenfadado virtuosismo difería radicalmente tanto del enfoque “clásico” y enormemente intelectual de la “escuela” rival alemana de Joseph Joachim y sus discípulos como de la técnica más rigurosa y el sonido enérgico y vibrante del más joven Eugène Ysaÿe. Así, Sir George Henschel llegó hasta el extremo de señalar que la interpretación de Sarasate del *Concierto para violín Op. 64* de Mendelssohn en el Festival del Bajo Rin de 1877 “fue para los oídos alemanes como una suerte de revelación, provocando un auténtico furor”.

Sarasate introdujo distinción, encanto y refinamiento en el arte de la ejecución violinística y presentaba su música con magnetismo, una facilidad y elegancia naturales y ningún tipo de afectación, hasta el punto de que su público encontraba irresistible su estilo “acariciante”. Su timbre solía describirse como dulce y puro, aunque no especialmente fuerte o vibrante, pero gozó de un especial renombre por la precisión de su interpretación, la justeza de su afinación y, en palabras de Sir Alexander Mackenzie, su “talento para penetrar de forma intuitiva ‘debajo

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)

La conocida caricatura de Sarasate como "Man of the Day" de *Vanity Fair*, 1889



de la piel' de la música". La maestría de su técnica de arco, especialmente su expresivo fraseo, constituía un reflejo de su educación francesa, y se mostraba especialmente ducho en golpes de arco "elásticos" como el *sautillé* y el "staccato volante".

Grabaciones que han llegado hasta nosotros y que Sarasate realizó en 1904 confirman estas características interpretativas y lo muestran en buena forma, a pesar del lógico deterioro de los años. También demuestran su manera asombrosa de lograr que la música profunda sonase más asequible y que composiciones más ligeras parecieran de mayor enjundia. El violinista estadounidense Albert Spalding ratificó esta paradoja, señalando que Sarasate "tocó Beethoven con el brillo perfumado de un cortesano que no acaba de creerse lo que está diciendo a su Majestad. Pero cuando llegó a una pieza como *La Fée d'amour* de Raff [...] o a sus propias *danzas españolas*, estaba de lleno en su líquido elemento". Este rasgo explica en gran medida las críticas negativas de que fueron objeto las interpretaciones de Sarasate del Concierto para violín de Beethoven y su grabación ultrarrápida del Preludio de la Tercera Partita de Bach (BWV 1006). También explica el tipo de repertorio que prefería que, aunque incluía conciertos "estándar" de Saint-Saëns, Lalo, Bruch, Mackenzie, Beethoven, Mozart, Wieniawski y especialmente Mendelssohn (pero no el Op. 77 de Brahms, que rehusó tocar), así como sonatas y otras obras de Bach, Beethoven, Mozart, Raff, Ries, Bernard, Dvorák, Weber y Schubert, y un gran número de piezas camerísticas (fundamentalmente de Beethoven, Schumann y Brahms), se decantaba por las fantasías operísticas, las transcripciones y otras piezas de bravura compuestas en gran medida por él mismo. Parece haber dado lo mejor de sí cuando expresaba la sencillez y el carácter directo de su propia música, de la que nos ha dejado un legado que, aunque no sea intelectualmente profundo, sí es inmensamente eficaz, planteando grandes exigencias técnicas al tiempo que pone el énfasis en la melodía y en la obtención de ricas sonoridades.

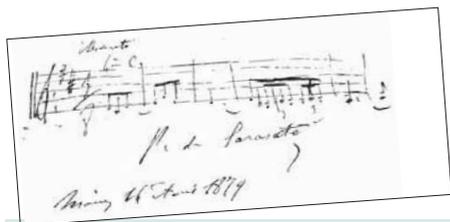
El dramaturgo y crítico inglés George Bernard Shaw planteó una famosa distinción entre compositores de música para el violín y compositores de música violinística, manteniendo que Sarasate pertenecía a la segunda categoría. Sarasate compuso numerosas obras para violín y piano u orquesta para su propio uso como repertorio de concierto. Su catálogo abarca cincuenta y



Bolero Opus 30
para violín y piano
(ca. 1885).
Partitura autógrafa

cuatro composiciones numeradas, así como algunos esbozos y algunas piezas incompletas y sin número, y comprende tres géneros principales: obras basadas en melodías originales o pastiches folclóricos, ya sean españoles o de otros países; fantasías/obras basadas en temas operísticos; y piezas de salón originales. Transcripciones, cadencias de concierto y piezas misceláneas completan su producción, cuya importancia radica en su potencial para el entretenimiento y el lucimiento y su accesibilidad para los oyentes de clases diferentes y de gustos musicales diversos.

Aunque Sarasate fue un parisiense de adopción –París fue su base durante gran parte de su vida–, fue un auténtico español en términos de su cultura y su temperamento, ya que fue mucho lo que hizo para promocionar la música española en los escenarios internacionales. Varias de sus composiciones sirvieron de vehículo de su estilo interpretativo utilizando temas de inspiración española: jotas, zortzikos, melodías andaluzas, habaneras y boleros. Incluso algunas piezas cuyos temas eran íntegramente de su propia invención poseen un dejo folclórico inequívocamente español. Siempre se han situado entre sus composiciones más populares sus *Danzas españolas* de las opp. 21, 22, 23 y 26, publicadas en parejas en cuatro libros diferentes. De ellas, la *Malagueña Op. 21 núm. 1*, la *Romanza andaluza Op. 22 núm. 1* y la vigorosa *Jota navarra Op. 22 núm. 2* y el *Zapateado Op. 23 núm. 2* son probablemente las más conocidas, aunque las dos *Habaneras Op. 21 núm. 2* y *Op. 26 núm. 2* han demostrado ser también atractivas evocaciones de la danza española que tiene su origen en Cuba. Su popular *Jota aragonesa Op. 27* tiene sus orígenes en un canto a la libertad del compositor navarro Apolinar Brull, y su virtuosística *Serenata andaluza Op. 28* alterna brillantes figuraciones a la manera de una guitarra flamenca con la pasión del cante jondo. Otras obras populares con elementos españoles son la danza gallega *Muñeira Op. 32*, con su característica



Cita musical autógrafa de *Zigeunerweisen*, de Pablo de Sarasate, 1904



imitación de la gaita, *Zortziko Miramar Op. 42* y *Capricho vasco Op. 24*, así como piezas con su región natal en mente, fundamentalmente *Navarra Op. 33* (para dos violines y orquesta) y la *Jota de Pamplona Op. 50*.

Algunas de las obras de Sarasate encontraron su inspiración en sus viajes y absorbieron elementos folclóricos de los países que visitó, aparte de Francia y su tierra natal. Sus *Airs écossais Op. 34* contienen un popurrí de varias melodías folclóricas escocesas y sus *Zigeunerweisen* (Aires gitanos) Op. 20, una pieza escrita en forma de un *lassu* lento, que incorpora floreos improvisatorios, y un brillante *fris*, se vale de la rapsodia húngara lisztiana como modelo. Entre estas dos secciones Sarasate incluye la quejumbrosa melodía de la canción “Csak egy szép lány van a világon” de Elemér Szentirmay.

Educado en las fantasías operísticas de, entre otros, su maestro Alard, las incursiones que llevó a cabo Sarasate dentro de este género gozaron de gran aceptación. Arregló melodías populares seleccionadas de una ópera (o, en el caso de *Homenaje a Rossini Op. 2*, de tres óperas) para violín solista y orquesta o piano y las entrelazó con habilidad (con o sin variaciones) para convertirlas en un vehículo para el lucimiento virtuosístico. De sus trece piezas en este género, su *Fantasia de Concierto sobre Carmen de Bizet Op. 25* constituye el hermano más renombrado de su formación hispanofrancesa, en el que se dan cita un elaborado virtuosismo y los lenguajes y el carácter españoles de la ópera. Preserva intactos los temas de Bizet, pero los somete a una brillante elaboración virtuosística, graduada cuidadosamente para lograr un efecto acumulativo. La dignidad de la ópera se mantiene en todo momento, como sucede asimismo con otras fantasías operísticas de Sarasate, muy especialmente las escritas a partir de *La forza del destino* de Verdi, *Roméo et Juliette* y *Faust* (dos) de Gounod, *Der*

[Nota biográfica]

Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascués empezó a tocar el violín a la edad de cinco años bajo la supervisión de su padre, un director de banda militar de Pamplona. Después de proseguir sus estudios con, entre otros, Manuel Sáez en Madrid, tocó para la reina Isabel II e ingresó en el Conservatorio de París en 1856 como alumno de Jean-Delphin Alard. Recibió el prestigioso *premier prix* de la institución el año siguiente y empezó a realizar giras de concierto en 1859. Su carrera internacional alcanzó su cenit con una gira por ambas Américas en 1889-1890, en la que compartió estrellato con el pianista y compositor Eugen d'Albert y estuvo acompañado por Berthe Marx-Goldschmidt, la mujer de su secretario y agente Otto Goldschmidt.

Freischütz de Weber y *Don Giovanni* y *Die Zauberflöte* de Mozart. En su *Gavota sobre Mignon de Thomas Op. 16*, Sarasate transformó una sola aria en una deliciosa miniatura para violín y piano/orquesta.

Las composiciones originales de Sarasate son sencillas miniaturas de salón con títulos como *Rêverie Op. 4*, *Confidences Op. 7*, *Les Adieux Op. 9* y *L'esprit follet Op. 48*, y abarcan desde la algo superficial *Introduction et Tarantelle Op. 43* a la *Balada Op. 31* y *El canto del ruiseñor Op. 29*, una imaginativa evocación del canto de este pájaro. Son los ensayos de un violinista magistral, que plantean desafíos tanto al intérprete como al instrumento y que contienen una gran riqueza de melodías y oportunidades para el atletismo técnico. Sus mejores transcripciones para violín y piano son de obras de Chopin, especialmente de dos *Nocturnos* (Op. 9 núm. 2 y Op. 27 núm. 2) y tres *Valses* (Op. 34 núms. 2 y 3 y Op. 64 núm. 3). Sus cadencias para el *Quinto Concierto para violín* de Mozart y para el *Concierto para violín* de Beethoven demuestran también su habilidosa manipulación de ideas temáticas pertinentes para lograr el máximo efecto musical y de lucimiento.

Durante más de cuatro décadas Sarasate deleitó a los oyentes en varias capitales del mundo gracias a su pintoresca personalidad, sus encantos sociales, su innata musicalidad y su extraordinario virtuosismo. A lo largo de sus viajes conoció a varios músicos distinguidos, sirviendo de inspiración para compositores como Bruch, Saint-Saëns, Lalo, Wieniawski, Joachim, Dvorák y MacKenzie, bien para que escribieran para él obras concer-

tantes, bien para que le dedicaran composiciones. El eminente violinista y pedagogo húngaro Carl Flesch reconoció que Sarasate “representaba un tipo de violinista completamente nuevo”. Lo describió como una de las figuras más grandes y más personales del siglo XIX, la encarnación ideal del virtuoso de salón del estilo más elevado. Sarasate fue, sin ningún género de dudas, una figura seminal en la historia de la interpretación violinística. ♦

(Traducción: Luis Gago)

[Biblio-discografía]



El estudio reciente más notable es *Pablo Sarasate* (Madrid, 1994) de **Luis G. Iberní**, cuyos trabajos sobre Sarasate quedaron interrumpidos por su prematura muerte en 2007. Los anteriores textos de referencia fueron *Pablo Sarasate* (Plasencia, 1956), de **Ángel Sagardía**, *Sarasate* (Barcelona, 1945), de **León Zárate** (seudónimo de Yvette Bourget) y *Memorias de Sarasate* (Pamplona, 1909), de **Julio Altadill**, este último basado en gran medida en una colección de documentos de Sarasate conservada en el Museo de Sarasate de Pamplona. *Pablo Sarasate (1844-1908)* (Barañáin, 2000), de **Custodia Platón Meilán**, *Sarasate y su tiempo* (Valencia, 1992), de **Andrés H. Caycedo**, y *Sarasate* (Pamplona, 1980), de **Fernando P. Olo**, ofrecen también datos bien contrastados.

Cualquier discografía de las obras de Sarasate debe incluir sus propias grabaciones (Testament y Symposium). Quienes prefieran una mejor calidad de sonido y una variedad de repertorio más amplia pueden acudir a las *Obras completas de Pablo Sarasate*, con **Ángel Jesús García** (violín), **Gerardo López Laguna** (piano) y la **Orquesta Pablo Sarasate** dirigida por **Miguel Ortega** (RTVE). *Pablo de Sarasate: Virtuoso Violin Works*, **Gil Shaham** y **Adele Anthony** (violín), **Akira Eguchi** (piano), **Orquesta Sinfónica de Castilla y León** dirigida por **Alejandro Posada** (Canary Classics). *Aaron Rosand Plays Sarasate*, **Aaron Rosand** (violín), **Eileen Flissler** (piano), **Orquesta Sinfónica de la Radio del Suroeste de Alemania/Rolf Reinhardt** (VOXC). *Violin and Orchestra Music, vols. 1 y 2*, **Tianwa Yang** (violín), **Orquesta Sinfónica de Navarra** dirigida por **Ernest Martínez-Izquierdo** (Naxos). *Violin and Piano Music, vols. 1 y 2*, **Tianwa Yang** (violín), **Markus Hadulla** (piano) (Naxos).

«AMÉRICA FRÍA»

La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)

Cartografiar la historia –compleja y fragmentada– de la abstracción geométrica en Latinoamérica, para mostrar la renovación y el carácter diferenciado de sus invenciones y construcciones respecto a la abstracción geométrica europea es el propósito de la exposición *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*. Integrada por casi 300 piezas –algunas de ellas nunca vistas fuera de sus países de origen– de 64 artistas, la exposición estará abierta en la Fundación Juan March hasta el 15 de mayo próximo.

La muestra abarca un arco temporal definido por dos viajes de retorno de Europa a América: 1934, cuando Joaquín Torres-García regresa a Montevideo, y 1973, año de la vuelta del venezolano Jesús Rafael Soto para la inauguración de su museo en su ciudad natal, Ciudad Bolívar. En ella están representa-

Detrás de esta muestra está el mayor esfuerzo realizado nunca por reunir las piezas más selectas de museos y colecciones privadas de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica con el fin de ofrecer al público europeo la primera panorámica –si no exhaustiva, sí completa e históricamente rigurosa– de las corrientes abstractas americanas. La exposición es un proyecto de la Fundación Juan March, que ha contado con Osbel Suárez como comisario invitado, y en el que han participado algunos de los más reputados artistas y conocedores del arte en Latinoamérica –como Ferreira Gullar, César Patermosto, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez Barrero, María Amalia García o Michael Nungesser, entre otros. Hasta ahora, la abstracción geométrica en Latinoamérica ha sido reflejada en secciones de exposiciones gene

Alejandro Otero, *Coloritmo 45A*, 1960. Fundación privada Allegro

das pintura, fotografía, escultura y arquitectura de artistas procedentes de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Uruguay, Venezuela y México.

rales sobre el arte latinoamericano o se ha tratado en proyectos excelentes pero limitados a magníficas colecciones privadas y celebrados en museos e instituciones del norte y sur de ese continente. Además, esas muestras se han ocupado fundamentalmente del fenómeno de la abstracción geométrica sólo en Uruguay, Argentina, Brasil y Venezuela. *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)* pretende un análisis específico y plural de la abstracción en la América Latina, incorporando al proyecto el discurso abstracto de Cuba así como reflejos de los de Colombia y México.



Tomás Maldonado, Tema sobre rojo, 1953. Colección particular

Acompañan a las obras de la exposición, algunas otras de aquellos cultivadores europeos de la abstracción, de la geometría y de las aplicaciones funcionales y arquitectónicas de ambas –Josef Albers, Alexander Calder, Victor Vasarely, Max Bill y Ludwig Mies van der Rohe– que viajaron por los países aquí representados e influyeron con su arte y su magisterio en aquellos artistas, algunos de los cuales vivirían en Europa –la mayor parte de ellos en París– a partir de los años 50.

La exposición remite principalmente a una Latinoamérica diversa del estereotipo habitual: frente a su tópica y apresurada identificación con la temperatura extrema de la espontaneidad y lo nativo, el trópico y el Caribe, las obras de los artistas seleccionados son –con las evidentes características que

las generaciones, las intenciones y las diferentes circunstancias imprimen en cada artista, cada movimiento y cada país– índices de una América cuya temperatura fue la de la objetividad: constructiva, esencial, geométrica; una América que se movió entre lo racional y lo “sensível”, pero más cercana a las utopías modernas que al color local; una América de la que resulta en todos los casos una abstracción fascinante y sorprendente.

Ésta es la tercera exposición que en tres años, dedica la Fundación Juan March al arte moderno y contemporáneo en Latinoamérica, tras las muestras dedicadas a Tarsila do Amaral y el Brasil (Madrid, 2009) y de la primera retrospectiva dedicada en nuestro país al venezolano Carlos Cruz-Diez (Cuenca y Palma, entre 2008 y 2009).

EL CATÁLOGO

El catálogo, con dos ediciones, en español y en inglés, incluye textos de Osbel Suárez, comisario invitado, y de algunos de los más reputados artistas y conocedores del arte en Latinoamérica: Ferreira Gullar escribe sobre la dialéctica entre los concretos y los neoconcretos brasileños; César Paternosto sobre la desestructuración madí del marco; María Amalia García analiza las instantáneas de las escenas argentina y brasileña; Luis Pérez Oramas se ocupa del constructivismo venezolano y Gabriel Pérez-Barreiro sobre las similitudes y diferencias de la abstracción entre las dos orillas del Atlántico: un conjunto de ensayos que dota



de un cuerpo textual vigoroso al relato de la suerte de la abstracción geométrica en Latinoamérica propuesto en la exposición.

Completan el catálogo, que cuenta con más de 500 imágenes entre fotos e ilustraciones, además de unas actualizadas biografías de los 64 artistas en exposición, una cronología ilustrada y una selección de más de una veintena de documentos históricos, algunos de ellos inéditos.

EL DIÁLOGO TRANSATLÁNTICO EN LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA

Cualquier debate sobre el arte de América Latina, y quizás más aún en lo relativo a la tradición de la abstracción geométrica, parece condenado a detenerse en cuestiones de contexto y localización, y, por extensión, en otros asuntos más arduos, como originalidad y derivación o invención y copia.

Para algunos, América Latina en su conjunto es un contexto integral que se ha construido aislado de y en oposición a lo que llamamos “Occidente” (Europa y Estados Unidos). De acuerdo con este modelo, América Latina sería sin duda el lugar de la diferencia, un contemporáneo El Dorado, donde el arte puede hacer todo aquello que en otros sitios le está vetado: es la promesa eterna de lo real y lo diferente. Pero este modelo resulta también

limitado, en la medida en que la verdadera geografía cultural de la obra de arte es producto de una combinación de coincidencias y relaciones físicas, además de redes virtuales o redes de influencia ejercidas a través de publicaciones, debates, cartas, revistas y tantos otros mecanismos que contribuyen al entramado de influencias y debates que superan los límites de una ciudad. También existe, por supuesto, un modelo que opta por descontextualizar la obra en favor de una valoración puramente formal.

Para no caer en lo puramente abstracto, me gustaría ilustrarlo con el análisis de cuatro obras de arte realizadas por tres artistas diferentes en tres contextos distintos (Fig. 1, 2, 3 y 4). Sin conocer autoría ni fecha de ejecución, resultaría prácticamente imposible de-

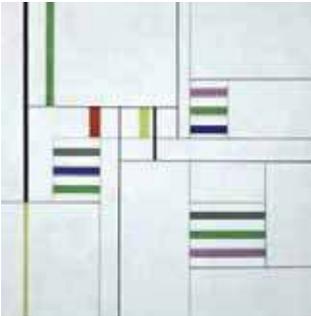


Fig. 1. Argentina: Alfredo Hlito, Ritmos cromáticos III, 1949

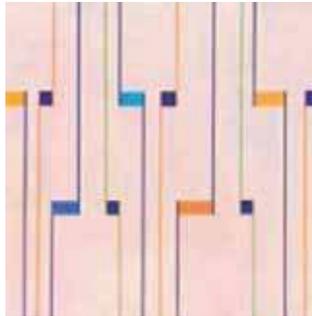


Fig. 2. Argentina: Alfredo Hlito, Ritmos cromáticos, 1947

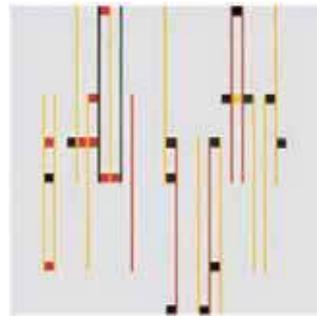


Fig. 3. Suiza: Richard Paul Lohse, Concreción I, 1945-1946

terminar cuál de ellas fue pintada en París en 1937, cuál en Zúrich en 1945 y cuáles en Buenos Aires en 1947 y 1949. El estilo, formato y técnica de las obras es tan parecido que ni siquiera el ojo experto sería capaz de distinguirlos.

La problemática del contexto y de América Latina/ Europa se complica aún más debido al universalismo implícito del arte abstracto en general y a la circunscripción de esta tradición a una región (América Latina) a menudo considerada demasiado “atrasada” como para participar plenamente en corrientes artísticas que van más allá del folclore o del realismo mágico. Hasta la década de los 90, el arte abstracto de América Latina quedó excluido de los debates que giraban en torno al arte internacional latinoamericano. Y, sin embargo, en Argentina, el país de origen de Alfredo Hlito, por ejemplo, se interpretaron las obras abstractas de los años 40 como una oportunidad de “ponerse al día” con el resto del mundo. Tres artistas, Hlito, Vantongerloo y Lohse, aspiraron a crear un arte “concreto”, es decir, un arte cuyos elementos no se presentan como el resultado de un proceso deductivo de abstracción a partir de un modelo,

sino que no tienen otro significado que ellos mismos.

Para los artistas de la década de los 40, encontrar un lenguaje objetivo y no figurativo era algo ligado a su visión política. Como simpatizantes de la extrema izquierda, los miembros (entre ellos Alfredo Hlito) de la Asociación Arte Concreto-Invención, fundada en 1946, habían declarado su intención de despojar al arte de todo vestigio de ilusionismo, para así convertirlo en un instrumento eficaz en la lucha de clases. El orden geométrico representado en sus obras simbolizaba un nuevo orden social, que sería estructurado de manera colectiva, objetiva y racional.

En Europa, sin embargo, los efectos del arte concreto tomaron un cariz diferente a mediados de siglo, debiéndose esto posiblemente a las consecuencias de una guerra en la que Argentina se mantuvo al margen.

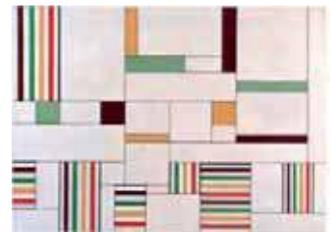


Fig. 4. Bélgica, activo en París: Georges Vantongerloo, Función-composición, 1937

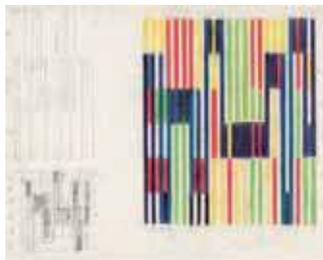


Fig. 5. Suiza: Richard Paul Lohse, serie de elementos en grues rítmicos, 1945

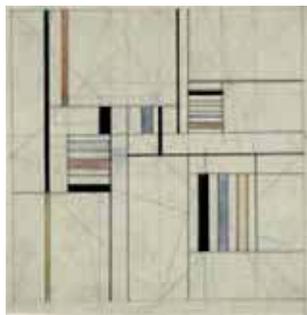


Fig. 6. Argentina: Alfredo Hlito, Dibujo preparatorio para Ritmos cromáticos III, c. 1949

Viendo las diferencias ideológicas tan evidentes entre artistas suizos (**Fig. 5**) y argentinos, hemos de preguntarnos por qué sus obras resultan tan similares. Yo me atrevería a decir que ambos grupos trabajaban con un lenguaje formal parecido, aunque poseían intenciones distintas y habían recibido una formación diferente. Las obras de artistas suizos expresan ante todo una preocupación por el color y en concreto por las variaciones tonales.

Como resultado, muchas de estas obras parecen extenderse fuera de los límites del marco, como fragmentos de una obra de arte que se expande más allá de sí misma. Si contemplamos un dibujo de Hlito (**Fig. 6**), advertimos que sucede lo contrario: la composición geométrica se torna más importante que las relaciones entre los colores. Hay un claro interés por crear un nexo entre la composición y un sistema elemental, a la vez que en establecer un diálogo entre la composición y el marco.

Hemos visto cómo obras que a primera vista se parecen entre sí están motivadas por intenciones diferentes, que a su vez dependen de factores contextuales. Esto requiere cuestionarse cómo se desplazan las ideas entre

unos contextos y otros y cómo es interpretada esta información.

Cuando en 1953 Alfredo Hlito viajó a Europa y pudo ver personalmente una pintura de Mondrian, el impacto fue instantáneo y hasta traumático. Las pinturas realizadas por Hlito, Maldonado y sus colegas de Buenos Aires en 1940 muestran una superficie plana y pura.

Cabe preguntarse por qué Vantongerloo y Lohse también optaron por pintar planos perfectos y uniformes, teniendo en cuenta que ellos sí tuvieron la oportunidad de contemplar de cerca la obra de Mondrian. Aunque estos artistas habrían visto sin duda las obras originales, ellos buscaban, al igual que Hlito en 1947, la expresión pura de la geometría y una manera de hacer cuadrar variaciones seriales dentro de una cuadrícula. Quizás más que un asunto de geografía, nacionalidad, distancia o fronteras, el contexto sea, en resumidas cuentas, una interpretación surgida del prisma de lo que se desea ver.

Extracto de *Invención y reinvención: el diálogo transatlántico en la abstracción geométrica*, por Gabriel Pérez-Barreiro (catálogo). ♦



Ciclo de miércoles

WAGNER Y SU CÍRCULO

Exceptuando a Bach y, en menor medida, a Beethoven, nadie como Richard Wagner ha resultado tan influyente en la historia de la música, alterando el transcurso musical del siglo XIX y en especial la historia de la ópera. Este ciclo de los miércoles explora la rica trama de relaciones estéticas trabadas entre Wagner y su círculo: colegas de su época, inmediatos seguidores e incluso sus modelos heredados del pasado.

Salón de actos, 19,30 horas. Transmitido por Radio Clásica, de RNE

● Miércoles, 9 de marzo: *Forjando el arte futuro*. **Marta Mathéu**, soprano; **Marta Infante**, mezzosoprano; **Roger Padullés**, tenor; **David Menéndez**, barítono; **Karina Azizova**, piano; y **Coro de la Comunidad de Madrid (Jordi Casas, director)**: Sinfonía n.º 9 en Re menor Op. 125, de L. van Beethoven (transcripción para solistas, coro y piano de R. Wagner).

● Miércoles, 16 de marzo: *El reino de la variación temática*. **Miguel Ituarte**, piano, con obras de C. Franck, J. Brahms, A. Scriabin, A. Berg y F. Liszt.

● Miércoles, 23 de marzo: *Wagner desde la mirada de Reger*. **Sofya Melikyan** y **Emilio González Sanz**, dúo de pianos, con obras de R. Wagner, en arreglos de M. Reger, F. Liszt y P. Dukas.

● Miércoles, 30 de marzo: *La otra cara de dos músicos*. **Fine Arts Quartet** con **Gil Sharon**, viola, con obras de A. Bruckner y H. Wolf.

Compositor de una compleja personalidad, una gran ambición intelectual y unas visionarias dotes compositivas, podría decirse con propiedad que Wagner alteró el trascurso musical del siglo XIX y, de modo particular, la historia de la ópera. Su programa de reforma operística, aunque no llegó a realizarse hasta sus últimas consecuencias, supuso un tratamiento novedoso de la orquesta y las voces, así como una nueva concepción del *leitmotiv* como representación de personas, objetos, ideas o estados anímicos en la organización de los materiales musicales. Promovió, pues, una reforma dramaturgica de calado acompañada de un programa conceptual y



estético muy fundado, en buena medida inspirada en la filosofía del alemán Arthur Schopenhauer. Una propuesta de esta naturaleza no dejó indiferente ni a sus contemporáneos ni a la posteridad, dando lugar a una apasionada corriente de culto wagneriano ya desde finales del siglo XIX que no estuvo exenta, en ocasiones, de una carga ideológica y política distorsionada.

Este ciclo explora la rica trama de relaciones estéticas trabadas entre Wagner y su círculo entendido en un sentido amplio: sus colegas de generación, sus inmediatos seguidores y sus modelos heredados del pasado. Entre los primeros se encuentra en lugar preferente Franz Liszt; ni siquiera el matrimonio de su hija Cosima con Wagner, un enlace que Liszt trató de evitar, impidió la admiración recíproca entre ambos compositores. La adoración que profesó por Wagner otro notable contemporáneo como Anton Bruckner –un autor, sin embargo, que no escribió óperas– se hace patente en la dedicatoria de su *Sinfonía n.º 3* y en el estrecho contacto que los dos autores mantuvieron durante décadas. Por su parte, Reger y Wolf, en el ámbito germánico, y Dukas, en el francés, son claros ejemplos de compositores de la generación posterior a



Anton Bruckner (izda). Postal de *Valentine Famous Composers*, con Wagner y su fragmento de la «Marche de Trannhäuser»

Wagner que se sintieron cautivados por el lenguaje wagneriano, pese a que todos ellos supieran desarrollar su propio estilo compositivo. Los pasajes más famosos de sus

óperas, de gran fuerza melódica y armónica, han sido objeto de múltiples transcripciones, una selección de las cuales se podrán escuchar en este ciclo.

Pero incluso una figura tan poderosamente original como Wagner tuvo una herencia musical que moldeó y configuró su concepción musical, en particular en los primeros años. Y la principal influencia que recibió, al igual que el resto de los compositores del siglo XIX, fue Beethoven y su colosal obra, erigida ya entonces como un monumento de genialidad. En este contexto se explican no solo los conciertos de Wagner dirigiendo sinfonías de Beethoven, sino también la minuciosa transcripción para solistas, coro y piano que hiciera de la *Sinfonía n.º 9* –con la que se abre este ciclo– y el amplio texto que con el título *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven (Una peregrinación a Beethoven)* escribiera en 1840.

La introducción y las notas son de **Arturo Reverter**, musicólogo, ensayista y crítico musical. ♦

Conciertos del Sábado

CUARTETOS EXÓTICOS

Por razones a veces caprichosas, la historia ha acabado consolidando algunas formaciones instrumentales y desechando otras que, en su momento, surgieron con fuerza. Frente al predominio indiscutible del cuarteto de cuerda, en el pasado existieron otros cuartetos que atrajeron la atención de los compositores para luego acabar marginados en las salas de conciertos. Este ciclo ofrece la posibilidad de escuchar repertorios infrecuentes, originales y arreglados, a cargo de cuatro cuartetos exóticos formados por flautas de pico, percusión, bandurrias y saxofones.

● *5 de marzo*: **Flanders Recorder Quartet (Tom Beets, Bart Spanhove, Joris Van Goethem y Paul Van Loey**, flautas de pico). El **Flanders Landers Recorder quartet** fue fundado en 1987. Muchos de sus discos han sido galardonados con varios premios y son siempre recibidos con críticas elogiosas. La colección de instrumentos que tocan incluye un gran abanico de flautas originales y de copias hechas por los constructores de flauta más conocidos del momento.

El programa de este concierto presenta un recorrido por épocas y estilos muy distintos, desde el siglo XVII al XX. Las dos primeras obras son de autores holandeses, Sweelinck y Van Eyck. Junto a Inglaterra, quizá fue en Italia donde primero comenzó la lenta emancipación de la música instrumental. Merula es un compositor clave en este proceso. Los obras de Bach, pese a ser interpretadas en arreglo, conservan toda la esencia de la maestría de este compositor con sus dosis habituales de escritura contrapuntística. El repertorio más reciente del concierto viene representado por las obras de tres compositores belgas: Van

der Roost, Van Landeghem y Geysen. La del primero fue compuesta expresamente para el Flanders Recorder Quartet.

● *12 de marzo*: **Esclats - Cuarteto de percusión (Juan Ponsoda, Antonio Solla, Enrique González y Juan Francisco Carrillo)**. Desde su creación en 2002, este cuarteto de percusión ha sido invitado a participar en festivales internacionales, auditorios y salas de concierto en España, con programaciones anuales que incluyen además del propio cuarteto, solistas instrumentales, vocales y actores.

El programa presenta una selección de obras compuestas para este cuarteto de percusionistas por siete autores de distintas nacionalidades nacidos entre 1962 y 1978, entre ellos tres españoles, Humet, Valero-Castells y Ferrando Morales. Como cabe esperar, las estrategias compositivas y los lenguajes que se emplean son variados, pero siempre encaminados a explorar las enormes posibilidades tímbricas y rítmicas de la conjunción de cuatro intérpretes de percusión.



El cuarteto de percusión Esclats

● *19 de marzo:* **Cuarteto de bandurrias Grandío** (Pedro Chamorro, director y bandurria; Fernando Bustamante, bandurria contralto; Caridad Simón, bandurria tenor; José Manuel Velasco, bandurria bajo). El **Cuarteto de bandurrias Grandío** fue creado en la década de los ochenta con el fin de recuperar la actividad musical impulsada por el mítico Cuarteto Aguilar, una agrupación de instrumentos de púa de comienzos de siglo XX sin parangón en la historia de esta especialidad musical.

Una formación como el cuarteto de bandurrias o de laúdes, que hoy nos resultan tan extraña, tuvo un cierto esplendor en España durante las primeras décadas del siglo XX. En buena medida, esta circunstancia fue provocada por el Cuarteto Aguilar. Para este grupo se realizaron expresamente numerosos arreglos de obras, entre otros, de Albéniz, Granados, Rodrigo, Nin, Falla y Halffter, en algunos casos por sus propios compositores. Es este repertorio forjado por el Cuarteto Aguilar el que, a modo de homenaje, quiere recrear el concierto de hoy.

● *26 de marzo:* **Cuarteto de saxos Glazounov** (Orestes De Armas, saxofón soprano; Gregorio Hernández, saxofón alto; José Andrés Reyes, saxofón tenor; Benigno Cedrés, saxofón barítono). El **Cuarteto de saxos Glazounov**, fundado en 1991, inicia su carrera profesional en 1993. Su amplio repertorio abarca desde el barroco hasta la música contemporánea y el jazz, pasando por todos los estilos. Para este concierto, el cuarteto de saxofones propone un repertorio de obras originales para esta formación camerística.

La invención del saxofón se produjo en torno a 1840 por el belga Adolphe Sax, con la idea de crear un instrumento de uso orquestal y militar. Sax buscaba el sonido suave y dulce de la familia de la madera, pero con la potencia sonora de la familia del metal. El saxofón ha ido granjeándose el interés de muchos compositores, que le han dedicado obras a solo o en ensemble. Este concierto brinda la extraña posibilidad de escuchar obras originalmente concebidas para cuarteto de saxofón por autores en su mayoría franceses. ♦

MÚSICAS PARA EL BUEN MORIR



Mozart moribundo da instrucciones finales de su *Réquiem* a F.X. Süssmayr (Grabado anónimo del siglo XIX)

EL RÉQUIEM DE MOZART

El genio precoz, la particular personalidad y la muerte temprana de Mozart hicieron que su biografía estuviera desde el principio poblada de mitos románticos y falsas anécdotas. Una circunstancia alimentada aun más por el misterio que rodeó el encargo del *Réquiem* y por el fallecimiento del compositor mientras lo escribía, como si la petición hubiera sido una premonición. Sería su discípulo Franz Xaver Süssmayr quien completaría el *Réquiem* en los meses siguientes.

El arreglo que escucharemos para cuarteto de cuerda es obra de Peter Lichtenthal (1780-1853), un aficionado austriaco asentado en Milán. Teniendo en cuenta que una parte importante de la orquestación del *Réquiem* no es en realidad de Mozart sino de Süssmayr, cabe preguntarse si la versión de

Bajo el título *Réquiem (3)*, la Fundación Juan March ofrece, el 7 de marzo, el sexto concierto del ciclo *Músicas para el buen morir* programado durante el curso 2010/2011 dentro de los *Lunes Temáticos*. Interpretado por el Cuarteto Voce (Sarah Dayan, violín; Cécile Roubin, violín; Guillaume Becker, viola; y Florian Frère, violonchelo), ofrecen el *Réquiem* de Wolfgang Amadeus Mozart, en arreglo para cuarteto.

Salón de Actos, 19,00 horas.

Lichtenthal no refleja acaso con mayor claridad la concepción original mozartiana. En todo caso, resulta evidente que la naturaleza fúnebre y melancólica del *Réquiem* permanece intacta en este arreglo para cuarteto, al tiempo que potencia una interpretación más íntima y transparente, donde la trama de las voces aflora con mayor claridad.

Sarah Dayan y **Cécile Roubin** fundaron el **Cuarteto Voce** en el año 2004, al que después se unirían **Guillaume Becker** y **Florian Frère**. Desde el curso 2009-2010 estudian en el Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid, en el Departamento de Cuartetos de Cuerda que dirige el profesor Günter Pichler. En la actualidad realizan la Dirección Artística del Festival de Cordes de La Charité-sur-Loire y Le Coeur en Musiques en el sur de Ardèche.

CONCIERTOS DE MEDIODÍA Y MÚSICA EN DOMINGO

● Domingo 13 y lunes 14 de marzo
Recital de música de cámara, por el **Trio Metamorfosis** (**Nora Stankowsky**, violín; **Natalia Díaz**, violonchelo; y **Giorgos Fraggos**, piano, de la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

Interpretan el *Trio con piano n.º 2 en Do Mayor Op. 87* de Johannes Brahms, obra madura del compositor alemán, ya que fue compuesta en 1882; y el *Trio en La menor* de Maurice Ravel, compuesto en 1914 en San Juan de Luz y estrenado al año siguiente por Alfredo Casella al piano. En él está presente la ascendencia vasca del músico francés.

El **Trio Metamorfosis** se creó en 2006 en el seno del Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid. Sus integrantes pertenecen al Departamento de Grupos con Piano, bajo la dirección del jefe del departamento, Ralf Gothóni y del profesor Eldar Nebolsin. Actualmente son alumnos de la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

● Lunes 21 de marzo
Recital de piano, por **Raquel Sutil Suárez**.

Interpreta tres sonatas de Domenico Scarlatti, obras que en el siglo XIX fueron im-

prescindibles para el aprendizaje de la técnica pianística; la *Balada n.º 1, Op. 23*; el *Scherzo n.º 3 en Do sostenido menor* de Fryderyk Chopin; y la *Sonata en Si menor* de Franz Liszt.

La pianista leonesa **Raquel Sutil Suárez** es profesora de piano por oposición en el Conservatorio Profesional de Música Oreste Camarca de Soria y continúa ampliando sus estudios con el profesor Francisco Jaime Pantín.

● Lunes 28 de marzo
Recital de piano, por **Emilio Álvarez Cid**.

Interpreta dos Preludios corales (arreglados para piano por F. Busoni), de Johann Sebastian Bach; la *Sonata en Si menor* de Franz Liszt, escrita por el músico húngaro entre 1852 y 1853 en un solo movimiento; cuatro *Canciones sin palabras*, pequeñas invenciones inspiradas en el Lied, de Felix Mendelssohn; y la colección de cinco piezas, *Sarcasmos Op. 17*, en las que el ruso Sergei Prokofiev muestra todo el potencial del piano como instrumento percusivo.

Emilio Álvarez Cid actúa como solista y con agrupaciones de cámara y actualmente es profesor en el Conservatorio Profesional de Vigo. ◆

Nuevo ciclo

GANARSE LA VIDA EN EL ARTE, LA LITERATURA Y LA MÚSICA

En este ciclo se analiza, en el curso de la historia de la cultura y en los ámbitos de la creación artística, literaria y musical, la forma –elegida o impuesta– en la que los creadores se han ganado la vida y su influencia en el fenómeno creativo y en la personalidad del propio artista. Se dedican tres conferencias al planteamiento general de este tema en el ámbito de cada una de las tres disciplinas mencionadas y otras tantas al estudio de tres ejemplos concretos: Rubens, Vicente Blasco Ibáñez y Beethoven.

Francisco Calvo Serraller: *Ganarse la vida en el ARTE* (15 de marzo).

Alejandro Vergara: *El caso de Rubens y su taller* (17 de marzo).

José-Carlos Mainer: *Ganarse la vida en la LITERATURA* (22 de marzo).

Joan Oleza: *El caso de Vicente Blasco Ibáñez* (24 de marzo).

Antonio Gallego: *Ganarse la vida en la MÚSICA* (29 de marzo).

Juan José Carreras: *El caso de Beethoven* (31 de marzo).

Salón de actos, 19,30 horas.

ARTE

El profesor **Francisco Calvo Serraller**, académico de Bellas Artes, catedrático de Historia del Arte y exdirector del Museo del Prado, presentará sus reflexiones sobre la influencia que ha tenido el modo de ganarse la vida, en la evolución interior y exterior de la figura del artista. ¿Cómo ha influido en la personalidad de los artistas el hecho de producir sus obras por encargo de la corona, de los nobles o de la iglesia? ¿Por qué el artista empezó a rechazar el encargo (normalmente asociado a los

estamentos privilegiados del Antiguo Régimen) y se decidió a vivir del mercado del arte, dependiente de la clase burguesa? ¿Qué significado ha tenido en la mentalidad y en la vida emocional de los artistas el pasar a ser considerados, en el devenir de la historia, desde habilidosos artesanos hasta la concepción actual que el artista tiene de sí mismo? ¿Cuándo hizo de la autonomía un principio básico de su conciencia de artista? ¿Cómo han influido estas circunstancias en sus obras y en la visión que tiene de ellas la sociedad?



Pedro Pablo Rubens

EL CASO RUBENS

Pedro Pablo Rubens (1577-1640) –señala **Alejandro Vergara**, Jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte en el Museo del Prado–, es un paradigma de artista de la Edad Moderna europea, tanto por su trayectoria vital y profesional como por el enorme éxito que alcanzó. Su actividad está muy bien documentada y nos permite apreciar cómo organizó su vida atendiendo a cuestiones prácticas, con el objetivo de alcanzar el éxito y de maximizar su beneficio económico. Donde con mayor claridad se observa este principio es en el periodo de su formación y en la manera en que, ya como maestro independiente, organizó su actividad con el objetivo de producir su arte y de comercializarlo. Este sistema le permitió pintar los cerca de dos mil cuadros que se estima realizó a lo largo de su vida, y convertirse en el pintor más cotizado y solicitado de Europa.

LITERATURA

A juicio de **José-Carlos Mainer**, catedrático de Literatura de la Universidad de Zaragoza, la crematística de los escritores es algo más que un dato biográfico o que una enojosa intrusión de sus intereses en sus escritos, puesto que, por un lado, ha configurado la cam-

biente imagen del escritor ante sus contemporáneos y, por otro, ha fijado la estimación del producto literario. A lo largo de la historia las situaciones han ido evolucionando hasta la vigente, que deriva del Romanticismo pero también de la activa relación de las letras y las ideas en la edad de la Ilustración. Pero la autonomía de la literatura dio pasos de gigante con la invención y difusión de la imprenta. Cervantes o Lope, por ejemplo, se mueven en la cultura del mecenazgo o intentan insertarse en los grupos favorecidos por el poder, pero también juegan en un incipiente mercado independiente. En los siglos XIX y XX, la bohemia constituyó una enfatización de esa presencia pública y una directa llamada de atención sobre la ingratitud de la sociedad con respecto al abnegado creador. Más tarde, la noción de crítico, primero, y de intelectual, después, instauró un modo de mediación entre los públicos y las grandes ideas, donde el escritor se reservaba una instancia privilegiada. El culto al escritor no viene de hoy.

EL CASO BLASCO IBÁÑEZ

Zola es el primero –recuerda el profesor **Joan Oleza**, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Valencia– en proclamar que el dinero emancipa al artista de la esclavitud del mecenazgo y lo convierte en un trabajador libre. En la generación del final de



Vicente Blasco Ibáñez y L. V. Beethoven

siglo irrumpe un Blasco Ibáñez que no procede de las clases ilustradas, que han hecho suya y elaborado la concepción de la autonomía social de la belleza, sino de una pequeña burguesía ansiosa de ocupar un papel dirigente en las nuevas sociedades democráticas, que ha asimilado la capacidad de poder de las masas en el mundo moderno. Blasco parte de Zola y de su concepción de la emancipación del escritor por el dinero, y la practica a rajatabla, haciendo ostentación de ello.

MÚSICA

Considera **Antonio Gallego**, que es académico de Bellas Artes y ha sido catedrático de Musicología y Subdirector del Real Conservatorio de Música de Madrid, que la práctica de la música ha sido, es y será un medio de ganarse la vida como otro cualquiera, pero con algunos matices propios. Habría que distinguir diversos oficios relacionados con la música, entre ellos el de compositor, el de intérprete, el de profesor, y el de investigador o musicólogo. La práctica de la música tiene afinidades pero también notables diferencias respecto a la de las otras “bellas artes”. La práctica de la música ante los diversos públicos ha tenido muchas variantes a lo largo de la historia. Ante los más populares y callejeros, han actuado generalmente los menos cualificados.

Los más profesionales entraban normalmente al servicio de las castas privilegiadas, y así monarcas, nobles y eclesiásticos mantuvieron costosas capillas músicas en las que se seleccionaba a sus integrantes mediante un sofisticado sistema de oposiciones públicas.

EL CASO BEETHOVEN

Pretender ganarse la vida como compositor fue, a principios del siglo XIX, algo inaudito —explica **Juan José Carreras**, profesor titular de Historia de la Música en la Universidad de Zaragoza—. Durante siglos, vivir de la música supuso estar al servicio de un señor o una institución cívica o religiosa. Beethoven conoció por tradición familiar el viejo patronazgo en sus primeros pasos profesionales en Bonn. Sin embargo, muchas ideas estaban cambiando en esos mismo años en la concepción que se tenía de la música. Una personalidad como Haydn, con el que Beethoven estudió un tiempo, había elevado el arte de la composición hasta extremos nunca vistos. A lo largo de su vida, Beethoven reclamó con insistencia este nuevo y excepcional estatuto del músico y se convirtió así, para todo el siglo XIX, en el arquetipo del artista romántico. Esta intensa y compleja recepción de la figura de Beethoven dificulta la apreciación de su biografía, repleta de enigmas y trampas, también en este aspecto concreto. ♦

El 1 y 3 de marzo

DOS CONFERENCIAS DE JUAN PABLO FUSI SOBRE «PAISAJES PROMETIDOS»

Para Ortega eran una metáfora de un ideal colectivo



La expresión “paisajes prometidos” procede de una cita de Ortega: “todo pueblo lleva dentro de sí un paisaje prometido –escribió en *Prólogo para alemanes*, un texto de 1934–, y yerra peregrino por el haz de la tierra hasta que lo encuentra”. Paisaje prometido era para Ortega una variable de tierra prometida, esto es, la metáfora de un ideal colectivo, de un ideal nacional. Pero no es ese el sentido exacto en que, de cara a un posible uso histórico del término “paisaje”, utiliza el historiador Juan Pablo Fusi,

apropiándose, la expresión orteguiana, para las dos conferencias que da, el 1 y el 3 de marzo, en la Fundación Juan March.

Martes 1 de marzo: “Ortega y el paisaje”

Jueves 3 de marzo: “El Escorial, paisaje prometido”

Salón de actos, 19,30 horas.

Señala **Juan Pablo Fusi** (San Sebastián, 1945), catedrático de Historia de la Universidad Complutense y especializado en la historia de España contemporánea y, entre otros temas, en el País Vasco y los nacionalismos, que “Paisajes prometidos” –una expresión a mi gusto muy afortunada, como propia de Ortega– es desde mi perspectiva de historiador un pretexto para analizar temas de historia en una circunstancia geográfica concreta: un lugar, una ciudad, una comarca, una región. Decía el propio Ortega que los paisajes le habían hecho la mitad de su alma. Eso es así

–se sea o no consciente de ello– para muchos de nosotros. El paisaje, la belleza estética de la naturaleza (no hay paisaje feo, decía Unamuno) o la del propio entorno rural o urbano creado por el hombre a lo largo de los siglos, es en efecto muchas veces el ámbito de nuestra instalación primera y original en la vida –y por ello, las más de las veces inolvidable a lo largo de ésta–, nuestra circunstancia social y política (la “patria”, podría decir el propio Ortega), el objeto principal, si no obsesivo, de nuestra preocupación y nuestra conciencia. Los paisajes, en cualquier caso, disparan, o

pueden hacerlo, la meditación del historiador (por supuesto, mucho más así la del geógrafo, para quien el paisaje es, no una incitación como para el historiador, sino ante todo una obligación).

La aproximación del historiador al paisaje es, por tanto, otra forma de hacer historia. Los paisajes tienen, en efecto, significado histórico: son lugares míticos, épicos, legendarios, imperiales, religiosos, filosóficos, literarios, políticos, nacionales... Son siempre -y eso importa decisivamente para el historiador- escenario o teatro de situaciones (que es lo que en realidad es la historia, según Sartre). Dilucidar el paisaje puede ser así una vía para penetrar en la historia de un país. Ello exige, como parece lógico, "crear" categorías que hagan de unos meros lugares "paisajes prometidos". Podrían ser estas: especificidad acusada; significación histórica; valor simbólico e imaginario; dimensión literaria, ensayística; interpretación (o interpretaciones) relevante, a poder ser historiográfica. Pondré algunos posibles casos españoles, los que me interesan particularmente: El Escorial, que asocio con Felipe II, con el propio Ortega, con Azaña y *El jardín de los frailes* y con Falange y la revista *Escorial* (1940-1950), un paisaje, sucesivamente, imperial, filosófico, intimista y por último, falangista. Toledo: un símbolo de España para Marañón, pero ante todo, y de acuerdo con algo dicho más arriba, un teatro de situaciones: ciudad visigótica, mozárabe,

una de las claves de la Reconquista; ciudad de culturas cristiana, judía y musulmana; ciudad "primada"; el Greco (Cossío, Barrès); leyendas románticas; ciudad galdosiana (*Ángel Guerra*), ciudad "muerta" en la generación del 98... Salamanca, paisaje unamuniano, y para Unamuno, en palabras de uno de sus biógrafos (G.Egido), metáfora de España. El Ampurdán de Josep Pla, una aproximación a Cataluña. Brenan y La Alpujarra, ocasión, pretexto, incitación para cuestiones como: Andalucía como problema social; el tipo literario del expatriado, el hispanismo británico; el laberinto español, al fin y al cabo el título del libro más conocido de Brenan, un estudio sobre los antecedentes de la guerra civil. San Sebastián, ciudad "proustiana", como dijo Aranguren, que como sujeto histórico, debió su irrupción en la historia a cuatro hechos: a la moda de los baños de mar que comenzó en torno a 1840; al ferrocarril; al veraneo de la Corte y de la aristocracia, y al juego; un paisaje de belleza íntima y delicada (no dramática), ideal por ello para la "poética" impresionista, hecha por arquitectos y urbanistas, de gran armonía urbanística, pero con el tiempo epicentro a veces de la violencia de ETA; y algunos ejemplos más. El paisaje expresa, para mí, las formas complejas del hecho nacional. En el mismo sitio -"La pedagogía del paisaje", artículo de 1906- en que escribí que los paisajes le habían hecho la mitad de su alma, Ortega dijo, además, que los paisajes enseñaban moral e historia. ♦

Los días 8 y 10 de marzo

MANUEL VICENT: UNA TRAVESÍA LITERARIA

El martes 8 y el jueves 10 de marzo se celebra una nueva sesión de la modalidad *Poética y Narrativa*, dedicada en esta ocasión al escritor y periodista Manuel Vicent, Premio Alfaguara 1966 y 1999, Premio Nadal 1987, Premio González Ruano 1979 y Premio de Periodismo Francisco Cerecedo 1994. Esta iniciativa de la Fundación Juan March consta de dos partes: el primer día, el novelista relata su manera de concebir el hecho creador y el segundo día es presentado por un conocedor de su obra (en esta ocasión el escritor y periodista cultural, adjunto a la dirección de *El País*, **Ángel S. Harguindey**), con quien mantiene un coloquio. Al final el escritor lee un texto inédito.

Martes 8 de marzo:

Conferencia de Manuel Vicent: *Una travesía literaria*.

Jueves 10 de marzo:

Manuel Vicent en diálogo con Ángel S. Harguindey.

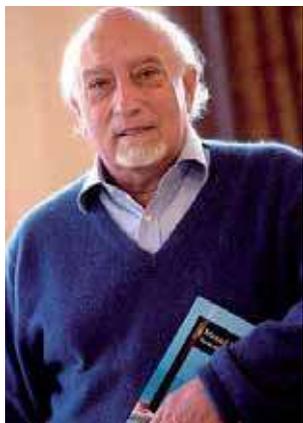
Salón de actos, 19,30 horas.

Ángel S. Harguindey

CAPACIDAD DE OBSERVACIÓN

Prácticamente toda la obra, y casi se podría decir que la vida, de Manuel Vicent se basa en su extraordinaria capacidad de observación y en su no menos extraordinaria capacidad de narrar lo visto. Añádase a eso una cultura que arranca desde su juvenil admiración por Baroja y *La Codorniz* hasta Thomas Bernhard y los presocráticos, cultura que no ha dejado de enriquecerse a lo largo de los años; añádase también la sabiduría estilística que aporta el

ejercicio del periodismo de los diarios en los que la síntesis es la reina de la casa como lo demuestra domingo tras domingo en sus escasas 300 palabras de la última página de *El País*, más un chorro de ironía y una corteza de desmitificador distanciamiento y el resultado es un cóctel irrepetible que no dudaría en calificar como uno de los más sabrosos de la literatura española contemporánea. Vicent ha sabido unir magistralmente la literatura con el recuerdo, la ficción con la



Manuel Vicent, nacido en Villavieja, Castellón, es escritor, periodista y galerista de arte, además de Licenciado en Derecho y Filosofía por la Universidad de Valencia; cursó estudios de Periodismo en la Escuela Oficial, en Madrid. Colaboró en las revistas *Hermano Lobo* y *Triunfo*. En el diario *Madrid* inició su faceta de columnista político que continúa desde hace años en *El País*. Como escritor ha publicado narrativa, teatro, biografías, colecciones de artículos, entrevistas y semblanzas literarias, libros de viajes, de gastronomía, etc. Como periodista obtuvo en 1979 el Premio González Ruano y el Francisco Cerecedo, en 1994, otorgado por la Asociación de Periodistas Europeos. En 1966 se le concedió el Premio Alfaguara por su novela *Pascua y Naranja*, que volvería a obtener en 1999 por *Son de Mar*. El Premio Nadal lo obtuvo en 1987 por *La balada de Caín* y unos años antes había sido finalista con *El anarquista coronado de adelfas*. Otros libros suyos, por citar unos cuantos, son *Tranvía a la Malvarrosa*, *León de ojos verdes*, *Contra Paraíso*, *La novia de Matisse* y *Jardín de Villa Valeria*. Su último libro de este mismo 2011 es *Aguirre, el magnífico*.

memoria, y si para muestra basta un botón les recomiendo muy sinceramente que lean su obra, *León de ojos verdes*, en la que la recreación de un verano de 1953 en Benicàssim permite al lector asistir a un desfile de personajes e historias a cada cual más sencilla y emocionante. Por su novela, por todas sus novelas, discurre la vida con la sencillez que sólo consiguen los muy sabios, con un formidable equilibrio entre los sentimientos, sublimes o mezquinos, más constantes en el ser humano vistos desde la cotidianidad. Su prosa describe un concepto de la vida muy similar a una montaña rusa: cuando el lector cree que la narración está alcanzando el clima de un crepúsculo de Friedrich, la siguiente frase de Vicent le sitúa en una timba de póker con burlangas y marquesas en sillas de rueda. ♦



Ángel Sánchez Harguindey (Madrid, 1945)

estudió Periodismo y, tras colaborar en diversas editoriales (*EstiArte* y *Eliás Querejeta Ediciones*) y medios de comunicación diarios y semanales (*La Voz de Avilés*, *Informaciones*, *Hermano Lobo*, etc.), entró en la plantilla del diario *El País*, a la que pertenece desde su fundación en 1976. Empezó como jefe de la sección de Cultura, fue responsable del suplemento cultural *Babelia* durante ocho años, redactor jefe de *El País Semanal* y redactor jefe de la sección de Opinión. En la actualidad es Adjunto a la Dirección. Ha publicado *Memorias de sobremesa*. *Conversaciones con Rafael Azcona* y *Manuel Vicent*.

El viernes 18

«LA TIERRA DE TODOS», DE FRED NIBLO

Sexta sesión del ciclo *Melodrama y star-system*, con Greta Garbo



Presentada por Jaime Rosales, el viernes 18 se proyecta *La tierra de todos* (*The Temptress*, 1926), de Fred Niblo, sexta película del ciclo de cine mudo *Melodrama y Star-system*, que se inició el pasado mes de octubre, coordinado por el historiador de cine Román Gubern. La Fundación Juan March ha programado, de octubre a

abril, una vez al mes, los viernes por la tarde, siete películas de cine mudo norteamericano, que son en cada ocasión presentadas y comentadas previamente por un crítico o un especialista en cine.



LA TIERRA DE TODOS

18 de marzo

La tierra de todos (*The Temptress*, 1926), de **Fred Niblo**; con **Greta Garbo**, **Antonio Moreno** y **Lionel Barrymore**. (106 minutos.) Presentación de **Jaime Rosales**.

Presentación: 19,00 horas

Proyección de la película: 19,30 horas

La tierra de todos (*The Temptress*, 1926), es un drama romántico producido por la Metro-Godwyn-Mayer (MGM), dirigido por **Fred Niblo** y adaptado al cine por **Dorothy Farnum**. La película está basada en la novela

del escritor valenciano **Vicente Blasco Ibáñez** y transcurre entre París y Argentina. La música de esta versión de la película no corresponde a la banda sonora original, sino que fue compuesta por Michael Picton.



Greta Garbo y Antonio Moreno en una escena de «La tierra de todos»

LOS DIRECTORES DE LA PELÍCULA

La película se estrenó en el Teatro Capitol de Nueva York en 1926. La estrella es la actriz sueca **Greta Garbo**, en el papel de Elena. La acompañan en el reparto el actor madrileño **Antonio Moreno**, como Manuel Robledo; **Armand Kaliz**, como el Marqués de Torre Blanca; **Marc MacDermott** interpretando al Marqués de Fontenoy; **Roy D'Arcy** como *Manos duras*; y **Lionel Barrymore** en el papel de Canterac.

El argumento de la película se inicia una noche de primavera en París, en un baile de máscaras en el que Elena, una enigmática mujer, rechaza al Marqués de Fontenoy. A continuación, se encuentra con un desconocido, Manuel Robledo, con quien pasa la noche en el jardín, sin que ella le desvele su verdadera identidad. Y ya desde este inicio de la película la ambigüedad va a caracterizar toda la interpretación de Greta Garbo, quien parece sugerir al espectador ser una “víctima” de su irresistible encanto para los hombres. Ya Román Gubern se refirió en la presentación del ciclo, al erotismo estilizado de la Garbo.

El primer director de la película no fue Fred Niblo sino Mauritz Stiller, el descubridor de Greta Garbo, y además, su amigo y confidente. Existen diversas versiones sobre los motivos reales por los que Stiller fue “invitado” a dejar la dirección de la película, aunque ya llevaba una no despreciable cantidad de secuencias rodadas, secuencias que, al parecer —aquí tampoco hay unanimidad entre los expertos— fueron eliminadas de la versión final de la película. Sobre las causas del despido de Stiller hay varias teorías: sus dificultades de comunicación por su deficiente inglés, sus discrepancias con la MGM, y algunos hablan incluso de su intención de que Antonio Moreno se afeitara el bigote. Anécdotas aparte, aunque son varios los posibles motivos, la realidad final fue el despido de Stiller, quien, aunque filmó otras películas, nunca se recuperó de este revés en su carrera, y acabó volviendo a Suecia.

Jaime Rosales. Director y guionista, es autor de numerosos cortometrajes: *Virginia no dice mentiras*, *Episodio*, *Yo tuve un cerdo llamado rubiel* y *La pecera*. Ha dirigido las películas: *Las horas del día* (2003); *La soledad* (2007), ganadora del Goya de la Academia de Cine a la mejor película y al mejor director; y *Tiro en la cabeza* (2008), Premio de la Crítica Internacional en el Festival de San Sebastián.

Museu Fundació Juan March, Palma

SOBRE PAPEL. OBRA GRÁFICA EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN

Del 9 de marzo al 14 de mayo de 2011

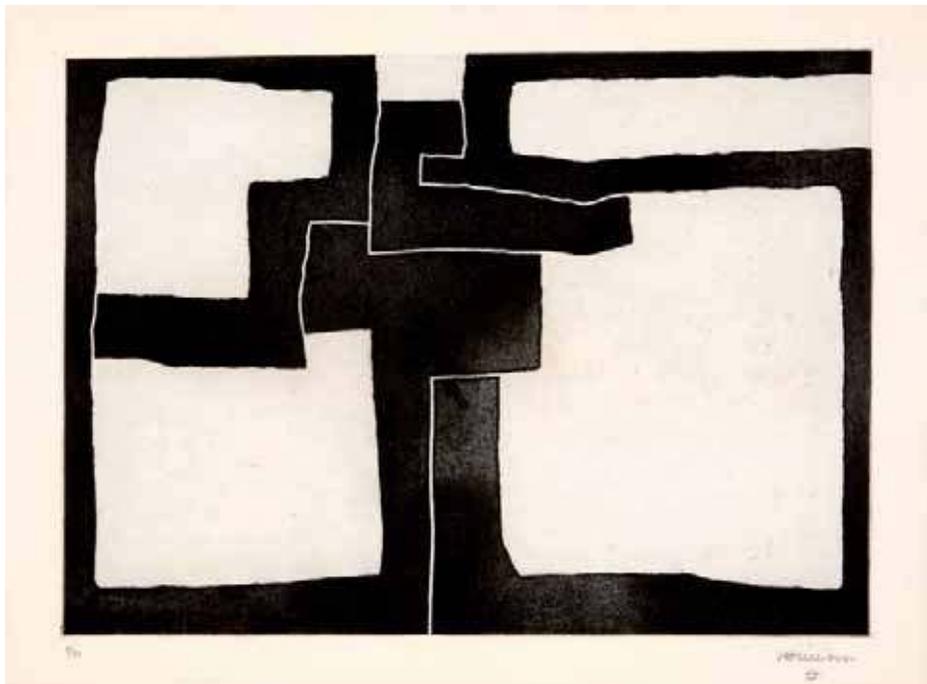
El Museu Fundació Juan March exhibe hasta mediados de mayo una selección de grabados procedentes de los fondos de la colección de obra gráfica y libros de artista de la Fundación Juan March. En ella están presentes algunos de los artistas –como Eduardo Chillida, Antoni Tàpies o Luis Gordillo–, cuyas obras forman parte de la colección de arte español contemporáneo expuesta en el museo.



Luis Gordillo, Seis personajes, 1977. Portfolio con seis litografías

Los inicios de la colección de obra gráfica de la Fundación Juan March son paralelos al nacimiento del otro museo de la Fundación, el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. Desde su creación en 1966, su fundador, Fernando Zóbel, un apasionado del grabado, el libro ilustrado y las técnicas gráficas, convirtió el museo en un centro impulsor de la obra gráfica en sus diferentes variedades técnicas: el museo editó y coleccionó desde muy pronto grabados, serigrafías o libros de artista, entre otros, y en torno a él se movieron nombres tan relevantes para la gráfica española contemporánea como Abel Martín, Eusebio Sempere o Antonio Saura. Desde 1980, la Fundación Juan March, heredera del legado de Zóbel, ha continuado la labor por él iniciada y ha seguido editando y coleccionando obra gráfica original; fruto de ambos trabajos son algunas de las obras presentadas en esta exposición, intencionadamente reducida y que tendrá continuidad en el futuro.

La muestra exhibe algunas obras producidas



Eduardo Chillida, Inguru, 1968. Portfolio con 4 aguafuertes

a mediados de los 60 y los 70 (carpetas, portafolios, libros de artista), cuando el acceso a la obra gráfica original de unos artistas prácticamente desconocidos para el gran público constituía aún una reducida novedad. Se trata de un total de casi 80 obras –entre serigrafías, litografías, aguafuertes y collages– de más de una docena de los artistas más relevantes de aquellos años.

En muchas de las piezas se advierten los signos de un género trabajado de modo experimental y, en general, en la exposición, como en la colección del museo, se refleja el espíritu de una generación de artistas que vivió sobre todo en el contexto del informalismo y la abstracción, y en los que los paralelismos en-

tre su obra gráfica y el total de su producción artística son tan claros como sugestivos.

Los artistas representados muestran aproximaciones diversas a la obra gráfica. En algunas obras es obvio el interés que despertó en sus autores la literatura, clásica y contemporánea: Antonio Saura ilustra un texto de Quedo y acaba recreando el universo particular de ambos, poblado por personajes más o menos monstruosos y caricaturescos; Antoni Tàpies establece complicidades con el polifacético poeta visual, dramaturgo y agitador cultural Joan Brossa, escribiendo e ilustrando una novela a cuatro manos a partir de los secos documentos oficiales de la época. Otros, como Chillida, Feito, Guerrero, Hernández Pijuan,

Millares o Sempere, utilizan el texto como acompañamiento a unas imágenes en las que prima la frescura del trazo y la plasticidad de la pintura sobre la plancha de grabado.

En su afán por conseguir objetos que se entiendan como un todo artístico, los artistas, especialmente Chillida, Millares, Tàpies o el

propio Rivera –que se atreve directamente con la escritura y monta un libro en *étalon*– conciben las mismas carpetas que contienen materialmente su producción gráfica como un medio de expresión con un valor artístico sustantivo, que pone de manifiesto la relación directa e imprescindible entre artistas y editores. ◆

ARTISTAS EN LA EXPOSICIÓN

Eduardo Chillida (1924-2002)
Luis Feito (1929)
Luis Gordillo (1934)
José Guerrero (1914-1991)
Joan Hernández Pijuan (1931-2005)
Manuel Millares (1926-1972)

Pablo Palazuelo (1916-2007)
Manuel Rivera (1927-1995)
Antonio Saura (1930-1998)
Eusebio Sempere (1923-1985)
Antoni Tàpies (1923)
Gustavo Torner (1925)
Fernando Zóbel (1924-1984)

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, CUENCA

Giorgio Morandi: tres acuarelas y doce aguafuertes

Desde el 18 de marzo y hasta el 12 de junio, el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, ofrece la exposición *Giorgio Morandi: tres acuarelas y doce aguafuertes*, cuyas obras, todas ellas naturalezas muertas, están fechadas entre 1927 y 1962. Esta exposición pudo verse el pasado mes de julio en la Fundación Juan March en Madrid, y hasta el 26 de febrero en el Museo Juan March, de Palma. ◆



Morandi en su estudio de Bolonia, 1953. Foto de Herbert List/Magnum Photos, cortesía de The Phillips Collection, Washington D.C.

En el semestre de primavera

NUEVAS ACTIVIDADES EN EL CEACS

En febrero inició el CEACS sus actividades académicas correspondientes al semestre de primavera. Se reanuda el Seminario Permanente, en el que participarán prestigios académicos como **Arend Lijphart**, **Susan Stokes**, **Josep María Colomer** y **Pablo Beramendi**; y se celebran un nuevo curso metodológico, a cargo de **Adam Przeworski**, y un congreso internacional en el verano.

Del 14 al 18 de marzo **Adam Przeworski**, profesor de la Universidad de Nueva York y miembro del Consejo Asesor del Centro, impartirá un curso metodológico sobre modelos dinámicos en la economía política (más información en la página web del CEACS. <http://www.march.es/ceacs/actividades/>).

Estos cursos se orientan a la comunidad académica, dando una oportunidad a los científicos sociales españoles (tanto profesores como estudiantes de doctorado) para que amplíen y

mejoren su formación en métodos de investigación.

Entre el 29 de junio y el 1 de julio se celebrará un nuevo congreso internacional, con el título de *Electoral Fraud, Vote Buying, and Clientelism* (Fraude electoral, compra de votos y clientelismo), organizado por **Athanassios Roussias** (investigador del CEACS) y **Susan Stokes** (Universidad de Yale). A lo largo de tres días, reconocidos especialistas en la materia presentarán sus investigaciones sobre el tema.

WORKING PAPERS ON LINE: NUEVOS TÍTULOS

Nº	Título	Autor
254	Portfolio Allocation and Time out of Office in Coalition Governments	Falcó-Gimeno, A.
255	Occupational Incorporation of Immigrants in Western European Countries	Gorodzeisky, A. y Semyonov, M.
256	Follow the Leader: Party Cues, Policy Opinion, and the Power of Partisanship in Three Multiparty Systems	Brader, T. A. y Tucker, J. A.
257	Independents and Vote Choice: Spatial or Performance Voting?	de la Calle, L. y Roussias, N.

El pasado febrero se inició el Seminario Permanente en el que profesores de otras instituciones visitan el Centro y presentan sus trabajos de investigación. Las sesiones programadas hasta junio son las siguientes:

- 14 febrero* **Brian Burgoon** (University of Amsterdam), "The Conditional Effects of Immigration on Support for Government Redistribution".
- 11 marzo* **Willem Saris** (Universidad Pompeu Fabra), "Correction for Measurement Error is Necessary in Survey Research".
- 18 marzo* **Jason Lyall** (Yale University), "Dynamic Deterrence in Civil War: Evidence from (Simulated) Airstrikes in Afghanistan".
- 25 marzo* **Eva Anduiza** (Universidad Autónoma de Barcelona), "Turning a Blind Eye? Partisanship and Attitudes towards Corruption: An Experimental Approach".
- 1 abril* **Susan Stokes** (Yale University), "Electoral Clientelism: How does it Work and What Makes it Disappear?".
- 6 abril* **Arend Lijphart** (University of California, San Diego), "Patterns of Democracy, 1945-2010".
- 11 abril* **Pablo Beramendi** (Oxford University), "Tax Structures and Economic Inequality".
- 29 abril* **Anna Grzymala-Busse** (University of Michigan), "Why there is no Christian Democracy in Post-Communist Europe".
- 6 mayo* **Silja Haeusermann** (University of Zurich).
- 13 mayo* **Josep Colomer** (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona).
- 20 mayo* **Juan Díez Medrano** (Universidad Carlos III, Madrid), "Uninformed Citizens and Support for Free Trade".
- 27 mayo* **Navin Bapat** (University of North Carolina, Chapel Hill), "Terrorism, Democratization, and U.S. Foreign Policy".
- 3 junio* **Frank van Tubergen** (Utrecht University) "Determinants of Inequality in Social Capital in The Netherlands: An Analysis of the Position Generator".
- 10 junio* **Karen Jusko** (Stanford University), "Partisan Representation of the Poor: Electoral Geography, Strategic Mobilization, and Implications for Voter Turnout".

NÚMERO MONOGRÁFICO DEL *INTERNATIONAL JOURNAL OF COMPARATIVE SOCIOLOGY*

En febrero se publicó un número monográfico de la revista *International Journal of Comparative Sociology* (vol. 52, nos. 1-2) que reúne los trabajos del congreso internacional sobre inmigración que tuvo lugar en el CEACS en octubre de 2009. Tanto el congreso como la edición del número monográfico de la revista fueron coordinados por **Anastasia Gorodzeisky** (investigadora del CEACS) y **Moshe Semyonov** (profesor de la Universidad de Tel-Aviv y profesor visitante del CEACS en 2010). El volumen contiene ocho trabajos originales de investigación, entre los que se incluyen dos artículos cuyos autores son Doctores Miembro del Instituto Juan March. ♦