

2 ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES. Breve historia del grabado

Escalinata con trofeos. Carceri d'invenzione (1745/1761), de Giovanni Battista Piranesi, por Ascensión Ciruelos Gonzalo



9 A PARTIR DE ENERO RESERVA DE ENTRADAS NUMERADAS PARA ACTOS QUE SIGUEN SIENDO GRATUITOS

11 CUATRO CONFERENCIAS SOBRE CATEDRALES GÓTICAS



14 "EL JAZZ EN LA OBRA DE CORTÁZAR"

17 EL MUSEU DE PALMA AMPLÍA Y REORDENA SUS OBRAS "LA COLECCIÓN EXPUESTA (2013-2014)"

"*La Minotauromaquia* (1935): Picasso en su laberinto" en el gabinete de obra gráfica del Museu



20 EXPOSICIÓN "SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía"



23 CICLO "GAETANO BRUNETTI, MÚSICO DE CORTE"

25 CONCIERTOS EN FAMILIA, LOS SÁBADOS

Conciertos de jóvenes intérpretes, en domingo y lunes



28 CONVERSACIÓN CON LUIS EDUARDO AUTE

29 "EL HOMBRE MOSCA" EN CINE MUDO



30 LOS FONDOS SOBRE TEATRO MUSICAL ESPAÑOL EN LA WEB



ACTIVIDADES EN DICIEMBRE

Más información: www.march.es, Facebook, Twitter y Youtube

ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES

BREVE HISTORIA DEL GRABADO

Escalinata con trofeos. *Carceri d'invenzione* 1745/1761
GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

Ascensión Ciruelos Gonzalo

Historiadora del arte

Piranesi revolucionó el lenguaje del aguafuerte. Los años que transcurren entre las dos versiones de sus *Carceri*, 1745 a 1761, revelan el avance cualitativo en el dominio de una técnica que había comenzado a practicar en su Venecia natal de la mano de Carlo Zucchi y perfeccionaría en Roma con Giuseppe Vasi, afamado aguafortista de *vedute*, discípulo del célebre escenógrafo y arquitecto teatral Filippo Juvara. La aportación más genuina de Piranesi fue haber sabido adecuar inteligentemente un procedimiento gráfico a un elaborado discurso teórico. Fue muy consciente del poder evocador de sus imágenes, utilizadas como dispositivo argumental en defensa de la supremacía de la arquitectura romana, pero también como medio de obtener rentables beneficios. No es casual que estableciera su residencia en la Strada Felice, próxima a la iglesia de la Trinità dei Monti, en el centro de Roma, un lugar estratégico frecuentado por los visitantes extranjeros. Piranesi nutrió de estampas al mercado burgués suministrando al imaginario colectivo una visión fantástica de la Roma antigua. Admiradas y codiciadas por los viajeros del *Grand Tour*, sus vistas de la Ciudad Eterna enriquecieron los gabinetes de los coleccionistas, adornaron las residencias burguesas y alcanzaron una difusión extraordinaria.

Para Piranesi la arquitectura no fue una práctica constructiva sino una ciencia teórica. En

En "ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES. Breve historia del grabado" diversos especialistas en arte gráfico analizan las obras realizadas por los más ilustres artistas grabadores, exponen la historia y singularidad de un gabinete de estampas, y las distintas funciones y técnicas del arte del grabado desde el siglo XV hasta Picasso. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es)



Escalinata con trofeos de la serie *Carceri d'invenzione*, 1745/1761. Inventado y grabado por Giovanni Battista Piranesi. Grabado calcográfico, aguafuerte, 545 x 401 mm. Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, FC96653. Por gentileza del Ministerio de Bienes y Actividades Culturales (Italia)

1743, tres años después de llegar a Roma, impresionado por la grandeza de su pasado arqueológico, escribía a Nicola Giobbe –uno de sus valedores en la órbita cultural del papa Benedicto XIV– sobre la incapacidad de los arquitectos para alcanzar la perfección del arte antiguo, por lo que sólo cabía interpretarlo por medio del grabado.

Las *Vedute di Roma* –cuya producción inicia en torno a 1745 y no abandonará durante toda su vida– fueron las obras de Piranesi más demandadas por sus contemporáneos. El fabuloso éxito de las *Vedute* no se debió sólo a la magnitud de los monumentos representados sino a su fuerza sugestiva, es decir, al potencial de la imagen para transmitir una fruición estética en la que lo imaginado superaba a la realidad. Es comprensible la decepción de Goethe cuando, aún reciente el impacto contemplativo de las *Vedute*, entra en Ro-

Giovanni Battista Piranesi

Mogliano Veneto, 1720 – Roma, 1778

Hijo de Angelo Piranesi, cantero y maestro de obras, y de Laura Lucchesi, hermana del *Magistrato alle Acque* de la ciudad de Venecia, Giovanni Battista nació en Mogliano Veneto el 4 de octubre de 1720. Su tío materno, Matteo Lucchesi, le instruyó en ingeniería hidráulica y le aportó nociones de diseño arquitectónico, formación continuada bajo la tutela del arquitecto palladiano Giovanni Scalfarotto y del graba-

dor Carlo Zucchi, con quien se inició en el ejercicio de la perspectiva.

En 1740 Piranesi llega a Roma. El filólogo Giovan Gaetano Bottari y el coleccionista Nicola Giobbe le introducen en el círculo papal y en el ambiente de los arquitectos romanos. Asiste al taller de los escenógrafos Giuseppe y Domenico Valeriani, conoce por Pier Leone Ghezzi la tradición de lo antiguo en la figuración romana y se adiestra en la práctica del aguafuerte con Giuseppe Vasi, excelente creador de *vedute*. La relación con el agua-

fortista Felice Polanzani le afianza en las posibilidades expresivas del grabado. En 1743 publica la *Prima parte di Architetture*.

Regresa a Venecia al año siguiente, donde tiene ocasión de admirar las *vedute* grabadas por Canaletto y los aguafuertes de Tiépolo. De vuelta a Roma, abre taller en la vía del Corso, frente a la Academia de Francia, sobre cuyos pensionados ejercerá una influencia considerable. En torno a 1745 inicia su proyecto gráfico de las *Vedute di Roma*.

Contrae nupcias con Angela Pas-

ma y descubre la dimensión real de las arquitecturas.

La divulgación de las *Carceri* entre los coetáneos de Piranesi fue menor que las *vedute*. Sin embargo, a partir del siglo XIX las *Carceri* devendrían en la serie más influyente del artista, con significativas secuelas en las artes plásticas, la literatura, la música o el cine. Su creciente valoración estuvo condicionada por la vindicación romántica de la estética piranesiana y por la apropiación literaria llevada a cabo por Thomas de Quincey y los escritores románticos franceses Théophile Gautier, Victor Hugo o Alfred de Musset, entre otros. Ejemplo de la descripción romántica de las *Carceri* es este pasaje en las *Confesiones de un inglés comedor de opio* (1821), la autobiografía de Quincey: “Pegada a los muros se veía una escalera por la que subía trabajosamente una figura: un poco más allá

quini, con quien tendría cinco hijos, tres de los cuales –Laura, Francesco y Pietro– heredarán el taller paterno. En 1756 publica su principal recopilación arqueológica, *Le Antichità Romane*, cuyo segundo volumen fue dedicado al arquitecto Robert Adam, promotor de su admisión en la *Society of Antiquarians* de Londres.

La llegada al solio papal del veneciano Clemente XIII afianza la posición de Piranesi. Elegido en 1761 miembro de la Accademia di San Luca de Roma, edita la segunda versión de sus *Carceri*,

traslada su residencia al Palazzo Tomati cerca de Trinità dei Monti y lleva a la estampa *Della Magnificenza ed Architettura dei Romani*. En 1765 ve la luz su corpus teórico fundamental, *Parere sull' Architettura*.

El cardenal Carlo Rezzonico, sobrino del papa y prior de la orden de los Caballeros de Malta, le encarga en 1764 rediseñar el ábside de la basílica de San Juan de Letrán –proyecto nunca ejecutado– y remodelar la iglesia de Santa María del Priorato en la colina del Aventino, su única realización arquitectónica y don-

de a la postre sería enterrado.

Su actividad fue incansable en los últimos años de vida: viajó por los enclaves arqueológicos de Nápoles y siguió publicando *Vedute* así como nuevos conjuntos gráficos. Falleció el 9 de noviembre de 1778.

Bibliografía:

Juan Antonio Calatrava.

Las 'Carceri' de Giovanni Battista Piranesi. Entre Clasicismo y Romanticismo, Granada, Diputación Provincial, 1985.



Istituto Nazionale per la Grafica, Roma

El Istituto Nazionale per la Grafica nació de la unión de la Calcografía Nazionale y el Gabinetto Nazionale delle Stampe. Clemente XII había reunido una riquísima biblioteca y una colección de más de 10.000 dibujos y estampas de los siglos XVI al XVIII, cuya propiedad fue transferida en 1733 a su sobrino, el cardenal Neri Maria Corsini. La Biblioteca Corsiniana fue asignada a finales del siglo XIX a la Accademia dei Lincei. En 1895 se aprobó la constitución del Gabinetto Nazionale delle Stampe, con el fondo Corsini como colección fundacional, trasladando en 1950 su sede a la Villa Farnesina alla Lungara.

Por su parte, la Calcografía Camerale fue establecida en 1738 por Clemente XII para evitar la exportación del patrimonio de matrices calcográficas que habían pertenecido a la imprenta de Lorenzo Filippo de Rossi. Pasó a depender del Estado en 1871. Después de su unión orgánica en 1975, las dos entidades mantuvieron sus respectivas sedes hasta la adquisición y rehabilitación del Palazzo Poli –cuya fachada lateral ocupa la Fontana di Trevi–, quedando agrupadas a partir de 2008 en uno de los espacios más emblemáticos de Roma.

Los valiosos fondos del Istituto reúnen una cifra superior a las 152.000 estampas desde el siglo XV, más de 25.000 dibujos antiguos, varios centenares de fotografías y la mayor colección de planchas de grabado del mundo, con un número que supera los 23.400 cobres. Sus colecciones ofrecen un panorama integral del arte gráfico italiano desde el Renacimiento. El Istituto es mundialmente conocido por las planchas de Marcantonio Raimondi, Salvator Rosa, Antonio Canova, Carlo Carrà, Giorgio Morandi y, especialmente, Piranesi.

www.grafica.beniculturali.it/

la escalera terminaba abrupta, súbitamente, sin balaustrada de ninguna clase: se había llegado al extremo y era imposible dar un solo paso sin precipitarse al vacío. Elevamos la mirada y divisamos una escalera aún más aérea y a otra figura ocupada en su fatigosa ascensión; y así una y otra vez hasta que la escalera interminable y la figura se pierden ambos en la tiniebla superior del recinto”.

La primera versión de las *Carceri* fue publicada por el editor Giovanni Bouchard en 1745 con el revelador título *Invenzioni Capric di Carceri*. Los términos “invención” y “capricho” enfatizan la subjetividad del artista, subrayando la naturaleza no imitativa del acto creador. Se percibe una clara voluntad de ruptura con la codificación idealizada del lenguaje clásico. Aunque el retorno a lo antiguo vincula a Piranesi con los presupuestos

clasicistas, sus imágenes trascienden el rigor arqueológico al negar la norma y enaltecer la fantasía.

En los catorce aguafuertes de la edición primigenia de las *Carceri* resuenan los ecos de los *Scherzi y Capricci* de Tiépolo, admirados por Piranesi durante su estancia en Venecia en 1744. También es perceptible el rastro de algunas estampas de la *Prima parte di Architetture e Prospettive* (1743), como *Gruppo di scale* y, sobre todo, *Carcere oscura* –inspirada a su vez en la *Prison d'Amadis* (1702) de Daniel Marot–. Las *Carceri* no son el resultado de la interpretación de un espacio real sino de una escenografía teatral, cuyo punto de partida, reelaborado en la *Prima parte*, son las estampas del *Entwurf einer historischen Architektur* (1721) de Fischer von Erlach y los diseños de los escenógrafos italianos del Barroco tardío, en particular Ferdinando y Giuseppe Galli Bibiena. Los Bibiena llevaron hasta sus últimas consecuencias las fugas en perspectiva de las *scene ad angolo*. Este recurso escénico, extremado en las *Carceri*, consistía en la superposición de varios ejes oblicuos provocando el cruce de fugas y la dilatación del espacio más allá del marco visual. Se generaban así múltiples ángulos, rigurosamente antifrontales, arquitecturas con disposición transversal que fragmentaban el espacio en planos fugados hacia todas las direcciones, desde una visión cercana al nivel del suelo.

En 1761 Piranesi edita a sus expensas una segunda versión con el título *Carceri d'invenzione*. Añade dos nuevas composiciones, firma las catorce previas y numera la totalidad de las láminas. Pero la intervención no se limitó a esos retoques. Expuestos a profundas mordidas de aguafuerte, los cobres experimentaron una transformación radical. Cada imagen fue sometida a potentes contrastes lumínicos, el espacio intensificó su compleja irrealidad y se incorporaron nuevos elementos. Desapareció la homogeneidad de la luz, las sombras invadieron la fantasmagórica apariencia de un mundo subterráneo, cubierto por bóvedas y arcos perdidos en la inmensidad sobre multitud de escalinatas que trepaban los muros, pasarelas soportadas por vigas, colgadas en el vacío o ancladas entre sólidos paramentos sin salida... La *Escalinata con trofeos*, estampa numerada con la cifra VIII en la edición de 1761, compendia todos los ingredientes ilusivos de las *Carceri*.

Piranesi asume con plena conciencia el engaño de sus imágenes, la manipulación de la escala y las trampas tendidas para provocar una intensa ilusión. La experiencia subjetiva será uno de los fundamentos de la percepción del arte moderno, que en el caso de Piranesi entronca con la confrontación del empirismo inglés al idealismo clasicista a través de las teorías estéticas de Joseph Addison y Edmund Burke. La grandiosidad del espacio en comparación con la insignificancia de los personajes perdidos en él, la arquitectura laberíntica, repetitiva, la atmósfera agobiante, la opresiva nocturnidad de la escena... todo remite a la categoría de lo sublime. Addison había definido la grandeza como una cualidad que provoca inquietud y asombro en el estado de ánimo del sujeto. En 1757, apenas unos años antes de la reelaboración de las *Carceri*, Burke, en su *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de lo sublime y lo bello*, establecía las directrices de la sublimidad terrorífica, otorgando un valor positivo al miedo y proponiendo como causas de lo sublime la oscuridad, la magnitud desmedida o la infinitud.

Tampoco fueron ajenas las *Carceri* al debate que enfrentó a Piranesi contra las tesis de Winckelmann y Pierre-Jean Mariette, partidarios del arte griego frente al romano. Por contra, defendió con vehemencia la funcionalidad pública y la naturaleza ética del arte latino, heredero de la tradición etrusca. De ahí la importancia en sus estampas de los sistemas constructivos de arcos y bóvedas, una característica funcional que la arquitectura romana toma de los etruscos. Significativamente el arco de medio punto es el elemento constructivo que articula los volúmenes imaginarios de sus prisiones.

Las *Carceri* son el fruto de una forma de practicar el aguafuerte desconocida hasta entonces, basada en el uso de puntas de diferente diámetro y en la exposición del cobre a sucesivos tiempos de mordida dentro del ácido, logrando tallas de profundidades variables. La audacia en el tratamiento del aguafuerte le condujo a unos efectos de máxima expresividad y a la extrema ponderación de los valores pictóricos de la imagen. Llegó a tal destreza técnica que reconocía ante Clemente XIII: “Para mí es tan fácil grabar una lámina como para Vuestra Santidad dar una bendición”. ♦

A partir de enero

RESERVA DE ENTRADAS NUMERADAS

Los actos seguirán siendo gratuitos

El acceso al salón de actos principal de la Fundación Juan March ha sido siempre libre y gratuito. Seguirá siendo gratuito, pero la creciente afluencia de público aconseja ahora, en beneficio de éste, la implantación de un sistema de entradas numeradas. Este procedimiento quiere hacer más ordenado dicho acceso, reducir o casi eliminar el tiempo de espera en la calle y garantizar al poseedor de la entrada la disponibilidad de una butaca. La Fundación atiende así las sugerencias formuladas por los visitantes y asiduos a sus actividades en los últimos tiempos. Por tanto, a partir del próximo mes de enero de 2014, para acceder al salón de actos principal será necesario obtener una entrada numerada.

ENTRADAS NUMERADAS

A partir del próximo miércoles 8 de enero se implantará este nuevo sistema de acceso a las actividades de la Fundación que tiene como objetivo mejorar este procedimiento haciéndolo más ordenado y minimizando el tiempo de espera. Por tanto, desde ese día, para acceder al salón de actos principal será necesario obtener una entrada numerada gratuita. Ésta podrá retirarse en la taquilla de la Fundación exclusivamente para el acto de ese día desde 60 minutos antes del inicio del mismo. Cada persona podrá retirar una única entrada, que le garantizará una butaca en el salón de actos. El acceso a la sala azul y a cafetería, desde donde puede seguirse el acto a través de un circuito cerra-



El salón de actos principal tiene un aforo de 283 butacas.



Sala azul desde donde pueden seguirse los actos mediante un circuito cerrado de televisión

do de televisión, no precisa entrada numerada y seguirá siendo como hasta la fecha. Estos espacios se abren al público cuando el salón de actos principal está completo.

RESERVA ANTICIPADA

Como segunda novedad, un número limitado de entradas podrá reservarse con antelación por Internet y por teléfono. La reserva antici-

Largas colas de gente esperan para asistir a los conciertos y conferencias de la Fundación. Abajo, cafetería en la que desde una pantalla pueden seguirse los actos.



pada no permite el acceso directo al salón de actos, sino que proporciona un código que habrá de canjearse por una entrada numerada dispensada por los expendedores situados en la planta baja, junto a recepción. El canje del código de reserva por la entrada numerada deberá realizarse entre 60 y 15 minutos antes del inicio del acto de que se trate. Se recomienda a quienes hayan adquirido un código de reserva que se aseguren de llegar a la Fundación con la antelación suficiente para realizar este trámite. Transcurrido ese tiempo, el código quedará anulado automáticamente y la entrada asociada se pondrá a disposición del público asistente. Sólo se permiten dos reservas anticipadas por persona.

CÓMO RESERVAR

La reserva anticipada podrá realizarse desde los siete días previos a la celebración del

acto (a partir de las 9:00 h de la mañana) hasta el día inmediatamente anterior a través de dos sistemas. La hora exacta de finalización del periodo de reserva anticipada para un acto depende del sistema que se utilice entre las dos opciones disponibles:

- **Internet:** a través de la página habilitada al efecto en la web de la Fundación. La reserva podrá realizarse hasta las 23:59 h de la víspera del acto.

- **Teléfono:** la reserva podrá hacerse por teléfono (902 55 78 61), los 365 días del año de 9:00 h a 20:00 h. (hasta las 20:00h de la víspera del acto). Entre las 20:01h y las 08:59h habrá un sistema de respuesta automática en el cual puede dejar su mensaje y número de teléfono para que le devuelvan la llamada a partir de las 08:00 h. ♦

CATEDRALES GÓTICAS



Las catedrales góticas se han convertido en una de las huellas más fascinantes de la mítica Edad Media. Pero estas catedrales no solo son historia y arte en sí mismas, son también el testimonio de una época, de una sociedad, del espíritu de la llamada época del gótico. Este ciclo ahonda en estos aspectos y analiza en particular las catedrales de Chartres y Toledo.

Martes 3: José Luis Corral: *La catedral gótica: el edificio de la luz.*

Jueves 5: José Luis Corral: *La catedral de Chartres y el origen del gótico.*

Martes 10: Javier Martínez de Aguirre: *La catedral de Toledo: tradición y vanguardia*

Jueves 12: José Ángel García de Cortázar: *La época del gótico, amanecer de una nueva sensibilidad.*
19:30 horas. Salón de Actos.

José Luis Corral

EL EDIFICIO DE LA LUZ

Tras siglos de regresión, Europa vivió entre 1120 y 1260 un tiempo nuevo en el que aumentó la población, se desarrollaron las ciudades, se reactivó el comercio y la industria artesanal y se fundaron universidades y escuelas. Algunos intelectuales creyeron que una nueva edad luminosa era posible. Este periodo de la historia europea es el que corresponde a la época de las cruzadas, una iniciativa de la cristiandad para lograr recuperar los Santos Lugares, pero también un esfuerzo por abrirse a nuevos mundos y a nuevos mer-

cados. Y es además la época en la que comenzaron a dibujarse los rasgos fundamentales de lo que serán los nuevos Estados europeos y las monarquías feudales que acabarán definiendo una sociedad y un concepto del territorio y de la nación que, pese a las notables modificaciones, ha llegado hasta comienzos del siglo XXI.

Fue aquel un tiempo, en fin, en el que la luz y la esperanza parecieron impregnarlo todo; una época en la que los europeos fueron capaces de construir una de las más luminosas creaciones artísticas de la humanidad: la catedral gótica. Las nuevas catedrales góticas te-



La catedral de Chartres,
exponente del gótico francés

nían que cumplir dos requisitos: debían ser un reflejo de la ciencia humanística que se enseñaba en las nuevas universidades, la cultura de la luz, y a la vez plasmar en piedra y vidrio el ideal arquitectónico que pasaba por la aplicación de las nuevas técnicas arquitectónicas descubiertas en París a mediados del siglo XII.

Y así se hizo. Las catedrales que se construyeron en los siglos XII y XIII representaban el triunfo de la Iglesia y del obispo, pero también, y sobre todo, el de la ciudad y de sus ciudadanos. Por eso tenía que ser una obra colectiva, fruto del esfuerzo combinado de todos los sectores urbanos; de muchas de las catedrales se desconocen los nombres de los arquitectos que las diseñaron. En las catedrales góticas, la luz es esencial. Esos edificios actúan como unos acumuladores de luz, una luz cargada de una magia especial debido a que pese a la intensidad que haga fuera, la luz que pasa dentro siempre es la misma. Lo que hicieron los constructores de las catedrales góticas fue emular la luz del sol, recogerla en una especie de relicario de piedra y vidrio y hacerla accesible al hombre.

LA CATEDRAL DE CHARTRES

Desde que en 1140 el abad de la poderosa abadía de Saint-Denis, el influyente Suger, le encargara a su anónimo arquitecto que construyera la cabecera de su nueva iglesia con amplios vanos que dejaran pasar torrentes de luz, los arquitectos medievales comenzaron a experimentar soluciones arquitectónicas que

permitieran abrir los pesados y macizos muros de las iglesias románicas para ubicar cada vez mayores y más amplios ventanales.

El escritor Paul Claudel (1868-1955), extasiado ante la imponente belleza de la catedral de Chartres, exclamó la siguiente frase: "¡He aquí el Paraíso recobrado!". Y en verdad, la catedral de Chartres fue concebida como una imagen del Paraíso en la tierra. No era casualidad; desde el siglo X al menos Chartres disponía de una gran escuela en la que a principios del siglo XII había sido maestro el gran Bernardo de Chartres, autor de la famosa frase "No somos sino enanos a hombros de gigantes".

Una tradición no contrastada sostiene que los constructores de las catedrales góticas se denominaban a sí mismos como "los niños de Salomón"; y desde luego hay algunas miniaturas del siglo XIII en las que el templo de Salomón se representa como una dorada catedral gótica. Para eso se inventó precisamente el arte gótico. Los demonios huyen de la luz, porque la luz emana de Dios. En el libro del Génesis se dice que el Señor ordenó que se hiciera la luz, y la luz se hizo. Nuestro Señor acabó con las tinieblas que envolvían el universo, y Cristo venció al demonio, el cual no pretende otra cosa que acabar con esa luz que redime a los hombres del pecado. Y la catedral de Chartres es uno de sus más brillantes ejemplos.

José Luis Corral es catedrático de Historia Medieval y director del Taller de Historia de la Universidad de Zaragoza.



Interior de la catedral de Toledo

Javier Martínez de Aguirre

LA CATEDRAL DE TOLEDO

Desde el inicio de su construcción, en la catedral gótica de Toledo se produjeron diálogos nada convencionales entre las fórmulas más avanzadas de la renovación arquitectónica ultrapirenaica y las propuestas todavía firmes de tradiciones hispanas. La existencia de una gran mezquita previa, la condición de sede primada, el simbolismo asociado a la capitalidad del reino visigodo, la existencia de espacios vinculados legendariamente con milagros, las personalidades e intereses de los promotores y la formación y capacidades de los constructores condicionaron el desarrollo particular de este gran edificio a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV.

El proyecto inicial de la iglesia, cuya primera piedra se colocó en 1226, propuso una original solución para la cabecera, con doble deambulatorio, múltiples capillas perimetrales y triforio en la girola interior, que entronca con una de las grandes “familias” del gótico francés: la derivada de Bourges. Pero la elevación introdujo novedades significativas con respecto a los antecedentes, en la medida en que se enriqueció con columnas y arcos de raigambre toledana y andalusí. Las ambiciosas capillas de San Ildefonso, San Pedro y Santiago, la torre y la desaparecida capilla real ofrecen otros tantos motivos de reflexión acerca de la constante adecuación de soluciones de vanguardia a las tradiciones locales y a las circunstancias específicas de cada

encargo y momento histórico.

Javier Martínez de Aguirre es catedrático del Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Universidad Complutense de Madrid.

José Ángel García de Cortázar

UNA NUEVA SENSIBILIDAD

En la génesis de las actitudes de la sociedad del gótico, los historiadores insisten en el papel desempeñado por el fenómeno de la aparición de la ciudad. El crecimiento de la sociedad feudal produjo la ciudad. Ésta se construyó sobre tres lógicas: la del comercio, la del desarraigo y la de la individualidad. El juego interrelacionado de las tres creó nuevas pautas de comportamiento, que, sometidas a las pruebas de la detención del crecimiento, de la crisis demográfica de la peste negra y del Cisma religioso de Occidente, alumbraron nuevas actitudes. Seis fueron las más descollantes y en su presentación y ejemplificación centraré la conferencia: 1. Los progresos del individualismo; 2. Los avances del encelulamiento físico y social. 3. El fortalecimiento de la medida y la razón. 4. Una cierta reordenación de la percepción de la sociedad y de sus actitudes ante la vida y la muerte. 5. El afianzamiento del sentido de modernidad y 6. La convicción de que el saber es poder.

José Ángel García de Cortázar fue catedrático de Historia Medieval hasta su jubilación en 2009. ♦

Para leer y escuchar en la web

EL JAZZ EN LA OBRA DE CORTÁZAR



En el pasado mes de noviembre en Conciertos del Sábado se ofrecieron cinco conciertos en tres sesiones dedicados a *El jazz de Julio Cortázar. En los 50 años de "Rayuela"*, conmemorando así la aparición de su novela más conocida y adelantándose al Año Cortázar, que se celebra el próximo, el del centenario de su nacimiento y el de los treinta de su muerte. Con este motivo, la Biblioteca de la Fundación Juan March, que posee en sus fondos la biblioteca personal del escritor, y cuya visita virtual puede hacerse desde este pasado verano en su web, amplía ahora la presencia virtual del escritor argentino con una publicación digital, *El jazz en la obra de Cortázar*.

(www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/jazz/)

Todo gira, pues, en torno al jazz, esa música que empezó a oír ya a los diez años en Buenos Aires, y que le acompañó toda su vida, y que tan presente está en su obra, en su novela más conocida, *Rayuela*, en algunos de sus relatos, como *El perseguidor*, y en algunos textos que componen algunos de sus libros misceláneos más personales, libros de armar y desarmar, como *La vuelta al día en ochenta mundos*, y en tantas entrevistas como dio en vida, y en las que aparece, ocasionalmente o no, el jazz, la pasión por la música, su afición al piano, instrumento en el que se inició a muy temprana edad, y a temprana edad lo abandonó, o al saxo, o a la trompeta, instrumento éste que tocó muy a menudo, incluso para desesperación de sus vecinos –como le gustaba bromear en alguna de esas entrevistas–. Un instrumento, la trompeta, que lo usaba –y son sus palabras–

como “procedimiento higiénico. Cuando estoy cansado, fatigado, por haber escrito o leído mucho, tocar un rato la trompeta es un ejercicio respiratorio formidable”.

Cortázar fue, pues, mucho más que un mero aficionado al jazz. Su pasión por esta música acabó moldeando su creación literaria, hasta el extremo de que su escritura, libre e improvisada, puede considerarse como un reflejo de los elementos compositivos del jazz. Por eso, esta publicación digital, *El jazz en la obra de Cortázar*, que se puede consultar y escuchar –está acompañada de algunas de las músicas preferidas por el escritor– en la web de la Fundación, y que ha preparado **José Luis Maire**, de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March, pretende recoger el universo jazzístico en el pensamiento y la obra



del escritor a partir de sus propios textos, entrevistas, artículos y correspondencia.

Se dice en la introducción de esta publicación digital que "a partir de las obras del escritor, de sus entrevistas, de sus artículos o de su correspondencia, se han seleccionado múltiples fragmentos en los que el jazz, ya sea mediante la mención directa de su terminología, la relación o cita discográfica o la mención de músicos de jazz, aparece como el motivo principal. Las citas que se presentan en la publicación se han organizado temáticamente para mostrar, de forma clara y ordenada, las abundantes e interesantes referencias que aparecen en su obra sobre, por



ejemplo, Charlie Parker, el *free jazz*, su discografía preferida, ciertos músicos (como los citados en *Rayuela*), el recuerdo de su primer encuentro con el jazz, sus opiniones sobre la historiografía o la relación del jazz con su escritura.

ITINERARIO DE ESCUCHA

Es posible, además, seguir a lo largo de esta selección un itinerario de escucha del propio Cortázar, sus hábitos, sus opiniones sobre los músicos o su apego a los discos. Si contáramos las horas que le dedicó a la música clásica (término poco querido por él) y le sumáramos los dos o tres discos de jazz que cada día escuchaba, como menciona en una de sus entrevistas, no deja de sorprendernos la relación tan especial que mantenía con la música. Esta disposición, que consiste en no dife-



Charlie Parker y Miles Davis



Louis Armstrong

renciar la escucha de la vida diaria, suena, quizá, algo extraña en el mundo actual en el que el acceso digital se ofrece con pretensiones de inmediatez y los soportes analógicos «tradicionales» se mantienen como objetos de intercambio nostálgico.

Por otra parte, las entrevistas (tanto editadas como grabadas en video) muestran a un Julio Cortázar absolutamente apasionado por los discos, no solamente de jazz, sino también por los discos de compositores de la música occidental, desde la medieval hasta la música de compositores contemporáneos (como Stockhausen o Lutoslawski), pasando por la música de la época clásica o las interpretaciones de obras románticas.

Buscar el jazz en la obra de Cortázar es, además, dejarse acompañar por la historia de los soportes de grabación, por sus características sonoras singulares o, como en *Rayuela*, por la manera particular de escucha que ca-

da uno de estos soportes promueve: los discos de 78 rpm y su raspeo o fricción, los discos de acetato y los vinilos con su presencia sonora y su mayor duración de grabación o los casetes con sus soplidos de cinta o su facilidad para regrabar y combinar audiciones. Si muchos de los fragmentos seleccionados dan cuenta de la melomanía de Cortázar, los que provienen del artículo 'Elogio del jazz: carta enguantada a Daniel Devoto' son especialmente relevantes para estudiar sus opiniones críticas sobre esta música. En este artículo se encuentra resumida toda una estética del jazz.

En fin, más allá de una exposición de influencias del jazz sobre la estructura de las obras literarias de Cortázar, los fragmentos recopilados en este documento pretenden dar cuenta de la multiplicidad de momentos en los que aparece mencionada esta música y de la modulación de opiniones vertidas a lo largo de su vida." ♦

Museu Fundación Juan March, Palma

LA COLECCIÓN EXPUESTA (2013-2014). NUEVAS INCORPORACIONES

Las colecciones y los museos son organismos vivos, más que realidades inmóviles e instituciones invariables. Por eso, bajo el título genérico *La colección expuesta*, el Museu Fundación Juan March, en Palma, ofrece, desde noviembre a marzo del próximo año, un nuevo proyecto en torno a la colección de la Fundación Juan March, un proyecto con vocación de continuidad, que descansa precisamente en la consideración de la colección como una realidad dinámica, como un organismo que vive en relación simbiótica con los espacios del museo.



Obras de Pablo Palazuelo, Equipo 57, Jordi Teixidor y José María Yturralde



Obras de Txomin Badiola y Juan Genovés

La colección expuesta (2013-2014). Nuevas incorporaciones es sólo la primera de una serie de presentaciones que tendrán lugar anualmente, entre otoño y primavera, en el museo, como resultado del trabajo reflexivo con la colección, repensando la tradicional división de los museos –en ocasiones excesivamente estática– entre la colección permanente que presentan y las exposiciones temporales que conciben y organizan.

Así, cada año, durante algunos meses, el mu-

seo aprovechará la totalidad de su espacio para trabajar temporalmente con la propia colección y, también, con obras en préstamo de otras colecciones, nacionales e internacionales. En esta primera edición se ha reordenado la colección y expuesto una treintena de nuevas obras, incorporando por primera vez al discurso del museo una serie de figuras muy significativas de las últimas décadas de la creación contemporánea en España.

Se ha dado entrada en el museo a artistas co-

mo **Joan Ponç, Elena Asins, José María Yturralde, José Luis Alexanco, Erwin Bechtold, Mitsuo Miura, el Equipo 57 y Txomin Badiola.** Con la presencia de **Joan Ponç,** el museo gana a uno de los miembros de Dau al Set y a uno de los principales representantes de cierto realismo mágico lindante con el surrealismo. Con **Asins, Yturralde, Alexanco** y el **Equipo 57,** el museo incorpora la presencia de la abstracción geométrica, hasta ahora ausente de él. Esta corriente constituyó, junto al informalismo, una de las vías de trabajo más transitadas por las generaciones de artistas en España durante los años sesenta y setenta. Con **Erwin Bechtold,** artista alemán afincado en Ibiza desde los cincuenta, se refuerza también el gusto por el rigor geométrico tan propio de la década de los setenta. Los años ochenta quedan fortalecidos por la presencia de **Txomin Badiola** que –ayudado por la incorporación de una nueva pieza de **Jorge Oteiza,** cuya senda constructivista sigue Badiola– permite ampliar a la escultura la presencia en el museo del arte de ese periodo. También se refuerza la representación de la pintura de esa década con la novedad de una obra de **Mitsuo Miura,** un artista cuya obra pictórica ensaya metódicamente propuestas en torno a la cuestión de la percepción sensorial.

Además de las de éstos se suma a la colección una serie de nuevas obras de artistas que ya formaban parte de la colección expuesta, como **Canogar, Equipo Crónica, Feito, Julio González, Guinovart, Hernández Pijuan, Eva Lootz, Jorge Oteiza, Ráfols Casamada, Rueda, Sempere, Sole-**

dad Sevilla, Susana Solano, Teixidor, Torner, Manuel Valdés, Zóbel, Arroyo, Gordillo, Mompó, Palazuelo y Rivera. Con estas nuevas incorporaciones, el Museu pasa de exhibir 73 obras de 62 artistas a 103 obras de 74 artistas.

Con el aumento de obras significativas de artistas ya presentes en la colección, el Museu Fundación Juan March –que cumplirá veinticinco años el próximo 2015– continúa incrementando como hasta ahora –con ocasión de las ampliaciones y reformas del edificio de 1996, 2003 y 2009– el número de obras expuestas desde que se abriera al público en 1990 como *Collecció March* con 36 obras de 36 artistas.

Con todo, el nuevo proyecto de trabajo con la colección no busca sin más un incremento cuantitativo; su objetivo conceptual es conseguir presentaciones más amplias e integradas, tanto de la propia colección de la Fundación Juan March –que comienza con las vanguardias históricas y se extiende, recorriendo mayoritariamente las corrientes abstractas pictóricas y escultóricas, hasta la primera década de nuestro siglo– como de las relaciones que cabe establecer entre ella y otras corrientes y tendencias artísticas del arte contemporáneo nacional e internacional. Si la lógica de cualquier museo la determina, antes que nada, lo que colecciona, conserva y muestra, se trata de repensar de nuevo el museo repensando la colección, resolviendo de la manera más adecuada en cada momento la ecuación de obras, espacios y tiempos que todo museo debe plantearse continuamente. ♦

En el Gabinete de obra gráfica del Museu

“LA MINOTAUROMAQUIA” (1935): PICASSO EN SU LABERINTO

Desde noviembre y hasta mayo de 2014 puede verse en el Museu, en su Gabinete de obra gráfica, la muestra *La Minotauromachie (1935). Picasso en su laberinto*, una selección de estampas de la *Suite Vollard* y ejemplares de la revista *Minotaure* acompañando *La Minotauromaquia*, la pieza central de la producción gráfica de Pablo Picasso y perteneciente a la colección de la Fundación; una obra de tirada muy reducida (de la que apenas hay ejemplares en nuestro país) y que algunos especialistas consideran la estampa más importante de todo el siglo XX.

La Minotauromaquia, un aguafuerte de grandes dimensiones, realizado en 1935, y esencial en la producción del artista malagueño, de herético significado y del que se realizó una tirada pequeña, es una síntesis iconográfica de todos los motivos que más tarde



se recogerán en el *Guernica* (1937) –el Minotauro, el grupo central del caballo herido con mujer-torero recostada sobre él, la niña con la vela, las mujeres que contemplan la escena– y que, igualmente, habían sido tratados con anterioridad en multitud de grabados y dibujos. *La Minotauromaquia* es una obra intensa y uno de los mayores logros de la historia del arte. Picasso consigue captar en esta obra la angustia existencial del ser humano partiendo de situaciones vividas y realidades sentidas personalmente, echando mano de toda clase de recursos formales, de símbolos y figuras de otras generaciones, épocas y culturas, extrapo-

lando una experiencia personal a un lenguaje universal, usando toda clase de recursos formales que pone al servicio de su necesidad de expresión.

En *La Minotauromaquia* se dan cita muchos motivos, algunos muy tí-

picos del repertorio iconográfico de Picasso; en esa obra, todas las figuras antes citadas terminan implicadas, de un modo u otro, en una especie de juego, en un enfrentamiento que, aunque se presenta como la eterna lucha del bien y del mal, deja intuir el deseo del triunfo de las fuerzas del bien. *La Minotauromaquia* está acompañada de quince estampas de la *Suite Vollard* dedicadas al Minotauro, figura que desempeña un papel relevante en la iconografía picassiana, junto a documentos y otras obras de carácter literario relacionadas con este emblema, tan célebre como recurrente, de la mitología occidental. ♦

EXPOSICIÓN “SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO”

La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía

Durante siglos, los artistas han tratado de eliminar, mediante su imaginación, las fronteras entre el mundo exterior y el interior, para fundir lo cotidiano con lo inconcebible. A menudo su fantasía individual, potenciada hasta lo fantástico, los ha conducido a regiones casi desconocidas, más allá de las convenciones sociales y las reglas académicas en vigor. La exposición *Surrealistas antes del surrealismo* sigue ese rastro desde el Medievo tardío hasta el propio surrealismo del siglo XX a través de una selección de casi 200 obras entre dibujos, estampas y fotografías.

Fundación Juan March, Madrid
4 de octubre 2013 - 12 de enero 2014

La muestra, organizada en colaboración con el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg, se inspira en la legendaria exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, organizada en 1936 por Alfred Barr, director fundador del MoMA de Nueva York. La exposición que presenta ahora la Fundación Juan March en su sede incluye obras de Schongauer, Durero, Goltzius, Callot, Piranesi, Goya, Klinger, Klee, Picasso, Miró, Dalí, Masson, Brassai, Maurice Tabard y otros autores.

Rainer Schoch

UN PASADO CARGADO DE “TIEMPO-AHORA” *

¿Podemos dar por sentado que la fantasía artística puede estar presente a lo largo de los siglos como si fuera una magnitud en cierto modo “atemporal”, tendiendo un puente –transitable en ambos sentidos– entre la historia y el presente? Sea como fuere, lo cierto es que Alfred H. Barr, el primer director del Museum of Modern Art de Nueva York, buscaba un puente semejante cuando, en 1936, concibió la legendaria exposición *Fantastic Art,*

Dada, Surrealism, situando por vez primera el arte de sus contemporáneos en un contexto histórico. Podríamos decir que Barr incluye en el árbol genealógico de los surrealistas obras del Quattrocento italiano, de El Bosco, Alberto Durero, Hans Baldung Grien, Giuseppe Arcimboldo, Giovanni Battista Piranesi, Francisco de Goya, William Blake, Victor Hugo, Odilon Redon y muchos otros. Y, a diferencia de lo que ocurría con otras corrientes de la modernidad,

* Extracto del ensayo de Rainer Schoch, “Un pasado cargado de tiempo-ahora”. *La fantasía, lo fantástico y el arte de la modernidad*, en el catálogo de la exposición.



Algunas vistas de la muestra *Surrealistas antes del surrealismo* en los espacios de la Fundación

que proclamaban una ruptura total con el pasado, podía estar seguro de contar hasta cierto punto con la aprobación de los surrealistas, que se veían plenamente integrados en la tradición de una historia artística occidental.

Es indudable que los historiadores y los críticos de arte han contribuido más que los propios artistas a ampliar la galería de antepasados de los pintores surrealistas. Muchos destacados representantes de esas disciplinas –como Herbert Read, Kenneth Clark, Jurgis Baltrusaitis, Werner Weisbach, Gustav F. Hartlaub, Gustav René Hocke y otros– han seguido los pasos de Alfred H. Barr; han establecido un nexo de unión entre el arte fantástico del pasado y la modernidad y se han preguntado por la naturaleza de esa relación. Para ello, Arnold Hauser, Werner Hofmann, Wieland Schmied, Ekkehard Mai y otros se han servido, una y otra vez, del concepto de una “prehistoria de la modernidad”, que supone la existencia de una cierta secuencia lógica subyacente al desarrollo artístico. Durante siglos, los artistas han tratado de exacerbar el mundo visible, hasta desembocar en el terreno de lo fantástico, para aproximarse a un mundo imaginado más allá de lo inmediatamente perceptible. Y en la búsqueda de eso “otro” se han opuesto a lo inequívoco y afirmativo y han derogado los nexos causales.

Entre las obras de arte que desde Alfred H. Barr han sido incorporadas a la serie de antepasados de la modernidad, y especialmente del surrealismo, encontramos sobre todo piezas que hoy en día asignamos a la época del manierismo. Alfred H. Barr, sin duda de manera intencionada, evita ese concepto, y en su lugar habla, de manera más general, de “arte fantástico”, estableciendo así un marco mucho más amplio. No obstante, vale la pena preguntarse qué es lo que fascinó a los surrealistas y a sus contemporáneos del fenómeno del manierismo.

Cuando, a finales del siglo XIX, se hablaba de “manierismo” casi siempre era en un sentido peyorativo, para caracterizar el arte “agonizante” del Renacimiento. En las dos décadas posteriores a la Primera Guerra Mundial, al mismo tiempo que se desarrollaba el movimiento surrealista, se “descubrió” y describió el manierismo como estilo europeo internacional. Y han sido sobre todo historiadores del arte de la escuela vienesa –desde Max Dvořák, pasando por Erwin Panofsky y Charles de Tolnay, hasta Ernst H. Gombrich, Arnold Hauser y Werner Hofmann– los que han escrito la historia del manierismo o de los manierismos europeos, Gombrich no fue el único historiador del arte que por aquel entonces percibió una afinidad entre el manierismo y las corrientes artísticas

Pierre Boucher,
*Homenaje a
Chirico/Desnudo en
Telouet*, Marruecos, 1936.
Colección Dietmar
Siegert.
Nicolás de Lekuona, *Sin
título*, 1936. Colección
Hermanos Lekuona, San
Sebastián



del momento. Entendido como un movimiento que nunca ha dejado de estar vigente y que, en calidad de corriente principal o de fondo, ha contribuido a caracterizar toda la historia del arte reciente, el concepto de “manierismo” cobra un nuevo significado más allá de épocas concretas, que se aproxima tanto a las ideas de la teoría de la historia de Barr como a las de los propios surrealistas. Desde este planteamiento se explica que Werner Hofmann pudiera hablar de “manierismos europeos” en plural. Pero la crítica que hace Dvořak del concepto de manierismo va más allá y nos lleva nuevamente hasta Alfred H. Barr, que utiliza el concepto más general y adecuado de “fantastic art” para referirse a esa tendencia a la expresión artística subjetiva que rebasa los límites entre épocas concretas.

En 2010 Hofmann presentó su libro *Phantasiestücke* [Piezas fantásticas], tan brillante como rico en materiales y datos fácticos, que de momento constituye la última exposición de la historia de lo fantástico en el arte. Hoffmann despliega un amplio panorama de lo fantástico, que va desde los albores del Medioevo hasta el presente, desde los motivos ornamentales entrelazados insulares que recubren por completo las páginas del *Book of Kells* hasta las

volutas ornamentales sobre obras de Durero de Sigmar Polke. Considera la imitación empírica de la naturaleza, por un lado, y la infracción fantástica de las reglas, por otro, como los dos modos creativos –opuestos pero complementarios como dos caras de una misma moneda– cuyas trayectorias ha seguido el desarrollo del arte europeo. Con ello Hofmann eleva a categoría de marco referencial de validez general la oposición dialéctica mencionada al comienzo entre “imitación de la naturaleza” y “superación de la naturaleza” que Panofsky había tomado de la literatura sobre arte del Renacimiento y del Manierismo. Desde esta perspectiva, el surrealismo y los antepasados que ha elegido aparecen tan sólo como un aspecto aislado dentro de la larga historia del arte fantástico. Ahora bien, como se desprende de la importancia atribuida a sus ejemplos, Hofmann reconoce que la historia de lo fantástico no ha discurrido de manera uniforme, sino que su empuje ha sido mucho mayor, con hitos notables, en torno a 1500 y 1800. A partir de Goya, el lado subjetivo fue cobrando mayor preponderancia, de tal forma que el sistema de pensamiento dual se colapsa a más tardar con Kandinsky. De este modo, en Hofmann también podemos leer la historia del arte fantástico como prehistoria de la modernidad. ♦

Ciclo de Miércoles

GAETANO BRUNETTI, MÚSICO DE CORTE

La música de Brunetti, el compositor preferido de Carlos IV, cayó en el olvido tras su muerte. Este ciclo de tres conciertos quiere contribuir a la recuperación de esta figura capital del Clasicismo europeo a través de la interpretación de varias obras inéditas de cámara. Brunetti se escuchará aquí flanqueado por los dos compositores de referencia en el periodo, Boccherini y Haydn, de los que sin embargo supo diferenciarse.

27 de noviembre, 4 y 11 de diciembre. 19:30 horas
Se transmite en directo por Radio Clásica, de RNE

Que la música de Brunetti cayera en el olvido tras su muerte no sería reseñable si no fuera por el marcado contraste que representa con la privilegiada posición que el compositor ocupó en vida. Protegido por el filarmónico monarca desde su etapa como Príncipe de Asturias, Brunetti llegó a ejercer un control casi absoluto sobre todos los aspectos musicales en los espacios privados del Palacio Real y de los Reales Sitios. A él le correspondía tanto proporcionar obras nuevas de su pluma, como supervisar la adquisición de nuevas composiciones de otros autores activos en los principales centros musicales de Europa.

El ciclo ofrecerá seis de sus obras de cámara, todas en primera interpretación en tiempos modernos. Estos tres conciertos presentan así una panorámica sobre la producción camerística de Brunetti centrada en tres géneros representativos de su época: el trío de cuerda, el cuarteto y el quinteto con doble violonchelo.



La figura y la música de Gaetano Brunetti (1744-1798) solo pueden entenderse, como pocos otros casos contemporáneos, en el contexto del sistema de mecenazgo propio del Antiguo Régimen. Mientras que Mozart es el caso perfecto de compositor que se rebela ante esta situación y trata de desprenderse de las ataduras del mecenazgo para conseguir una plena independencia creadora, Brunetti se sitúa en el extremo opuesto: el de la plena aceptación. El compositor italiano se convierte en el prototipo de músico de corte,

Portada del impreso de los *Tríos Serie I* de Gaetano Brunetti, dedicados al infante Don Luis, realizada por el grabador francés Pierre Lélou, en 1769



en ejemplo consumado de artista que progresa en el escalafón profesional (y, por tanto, social) hasta alcanzar la cúspide: el puesto de compositor de cámara del rey.

Nacido en Fano (Italia), en 1744 se encontraba ya en Madrid cuando intenta ingresar en la Capilla Real, aunque no lograría una plaza de violín hasta 1767. Tres años después es nombrado maestro de violín del Príncipe de Asturias, de quien ya no se separaría hasta su fallecimiento. Con el acceso al trono de Carlos IV, sin duda el monarca Borbón más filarmónico de la historia y él mismo un violinista entregado, Brunetti se convirtió en la figura musical más poderosa en el ámbito privado de la Corte. La asunción de que un compositor de corte componía exclusivamente para su rey llegó a su expresión máxima en el caso de Brunetti. Esta circunstancia explica la restricción de su obra a los espacios cortesanos y, consecuentemente, el olvido en el que esta cayó tras su muerte.

Actúan en este ciclo **La Ritirata**, con obras de G. Brunetti* y L. Boccherini, el 27 de noviembre; el **Cuarteto Quiroga** y **Richard Lester**, violonchelero, con obras de G. Brunetti*, L. Boccherini y F. J. Haydn, el 4 de diciembre; y el **Cuarteto Mosaïques**, con obras de G. Brunetti*, L. Boccherini y F. J. Haydn, el 11 de diciembre

Creada durante su etapa de residencia en Holanda por **Josetxu Obregón, La Ritirata** toma su nombre del último movimiento del célebre quinteto que Luigi Boccherini compuso en Madrid, titulado *La música nocturna delle strade di Madrid*. Fue el único grupo español seleccionado en Europa para la Gran Audición de REMA 2010 (Red Europea para la Música Antigua). Premio El Ojo Crítico de Música Clásica en 2013.

El **Cuarteto Quiroga** nació con la voluntad de rendir homenaje al gran violinista gallego Manuel Quiroga. **Richard Lester**, destacado como solista, intérprete de música de cámara y miembro del Trío Florestan, es el violonchelista principal de la Chamber Orchestra of Europe y de la Orchestra of the Age of Enlightenment. Es profesor en la Guildhall School de Londres. El **Cuarteto Mosaïques**, creado en 1985 por cuatro solistas del Concentus Musicus Wien, se centró desde el principio en la música del clasicismo vienés, de Haydn y Mozart a Beethoven y Schubert. Su labor en torno a este repertorio se complementa con el acercamiento al repertorio menos conocido austriaco, francés o de la escuela de Leipzig.

La introducción ha corrido a cargo de **Miguel Ángel Marín** y las notas al programa a cargo de **Lluís Bertran**. ♦

* Primera interpretación en tiempos modernos

Conciertos del Sábado

MÚSICA PARA TODOS



Con la misma intención didáctica que tienen los *Recitales para Jóvenes*, que vienen ofreciéndose desde 1975 en la Fundación Juan March, los dos *Conciertos del Sábado* del mes de diciembre están concebidos, para el público

en general, en una suerte de conciertos en familia, con el mismo espíritu didáctico y con un presentador que va hilando las distintas obras del programa.

En estos dos *Conciertos del Sábado* de este mes presentamos, pues, al público en general nuestros recitales didácticos tal como habitualmente los hacemos para los jóvenes escolares. Las dos modalidades de conciertos que se ofrecen en esta ocasión son las siguientes:

7 de diciembre

Paul Klee, el pintor violinista

Para violín, piano, proyecciones, luces y narrador



Paul Klee, *El Don Giovanni bávaro*, 1919 (izquierda) y *Nueva armonía*, 1936

Quizá ningún pintor del siglo XX ha tenido tanta relación con la música como el suizo Paul Klee, él mismo un consumado violinista.

Hasta tal punto que su propia manera de pintar contiene elementos procedentes de la composición musical. Este concierto, que contará con la participación de un presentador, mostrará los paralelismos entre la música y la pintura a partir de la comparación de determinadas obras musicales con algunos cuadros de Paul Klee.

Con comentarios de **Fernando Palacios**, **Ana M^ª Valderrama** (violín) y **Luis del Valle** (piano), ofrecen un programa basado en *Melodía* (Wolfgang Amadeus Mozart), *Polyfonía* (Johann Sebastian Bach), *Color* (Aleksandr Scriabin y Arnold Schönberg) y *Ritmo* (Dimitri Shostakovich y Béla Bartók).

Fernando Palacios es un músico polifacético que crea, dirige, compone y escribe sobre música. Como pedagogo se ha centrado en proyectos dedicados a niños y jóvenes, componiendo numerosos cuentos musicales, óperas y ballets. En 1992 creó el Departamento Educativo de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Es asesor pedagógico del Teatro Real y ha sido director de Radio Clásica (2008-10).

Ana María Valderrama ha conquistado el Primer Premio y el Premio Especial del Público en el XI concurso Internacional de Violín Pablo Sarasate 2011, siendo la primera violinista española de la historia en conseguir este prestigioso galardón.

Luis del Valle colabora con diferentes formaciones y solistas instrumentales, aunque su mayor proyección se debe a la carrera concertística junto a su hermano Víctor, formando un dúo de pianos ganador del prestigioso ARD International Music Competition (Múnich, 2005).

La *Guía didáctica* de este concierto ha sido elaborada por **Ana Hernández Sanchiz** y está disponible en la página web de la Fundación Juan March (www.march.es/musica/jovenes).

14 de diciembre

Zarzuela *La salsa de Aniceta*, de **Ángel Rubio** (música) y **Rafael María Liern** (texto). Primera interpretación en tiempos modernos.

Contar historias que entretengan y diviertan siempre ha sido una de las misiones del teatro. En ocasiones, a la representación teatral se le añadió música, haciendo que los personajes, además de hablar, también cantaran.

Esta es la principal característica de la zarzuela. Este concierto es una introducción a este género musical tan vinculado a la cultura española, con la representación completa de una zarzuela en formato de cámara.

Con comentarios de **Ignacio Jassa**, **María Rodríguez** (soprano), **Julio Morales** (tenor), **Paula Iwasaki** (triple cómica), **Raúl Novillo** (actor cantante), **Celsa Tamayo** (piano), **Claudia Tobo** (dirección artística), **Marcos Carazo** (escenografía), **María Arévalo** (diseño de vestuario) y **Nuria Henríquez** (diseño de iluminación), con la colaboración de la RESAD, ofrecen *La salsa de Aniceta* (Estrenada en el Teatro Apolo, Madrid, en 1879).

Ignacio Jassa es musicólogo y documentalista. Coedita el portal www.zarzuela.net y escribe artículos sobre teatro cómico-lírico para teatros, revistas, ediciones musicales o grabaciones; también imparte cursos y conferencias en instituciones culturales o educativas. Como documentalista trabaja en el Centro de Documentación y Archivo de SGAE, asesorando sobre lírica española.

La *Guía didáctica* de este concierto ha sido elaborada por **Alberto González Lapuente** y está disponible en la página web de la Fundación (www.march.es/musica/jovenes). ♦

Música en Domingo & Conciertos de Mediodía los lunes

CONCIERTOS MATINALES POR JÓVENES INTÉRPRETES

Un dúo de violín y piano y un recital de cuarteto de cuerda son los conciertos matutinos que, con el mismo programa, se celebran los domingos y lunes de la primera quincena de diciembre, a cargo de jóvenes intérpretes.

Salón de actos, 12:00 horas

Domingo 1 y lunes 2 de diciembre

Miguel Colom, violín

Denis Lossev, piano

Obras de C. Debussy, D. Shostakovich y R. Strauss

Domingo 15 y lunes 16 de diciembre

Cuarteto Gerhard (Judith Bardolet, violín;

Lluís Castán, violín; Miquel Jordá, violín;

Jesús Miralles, violonchelo)

Obras de J. de Arriaga y L. van Beethoven

Las obras que forman el recital de Miguel Colom y Denis Lossev fueron compuestas en un reducido espacio temporal, a pesar de lo cual muestran una gran heterogeneidad estilística. Así, la *Sonata para violín y piano* fue compuesta por **Claude Debussy** en 1917, al final de su carrera. Le sigue una selección de los *24 preludios Op. 34* compuestos por **Dimitri Shostakovich** en 1933, en un arreglo para violín y piano. El programa se completa con la *Sonata* de **Richard Strauss**, obra de juventud (data de 1887) y última composición característica del autor, que demuestra en ella un anhelo sinfónico.

Miguel Colom (Madrid, 1988), artista en residencia de L'Ateneu de Banyoles, estudió en Madrid y Berlín y ha sido premiado en diver-



sos concursos. **Denis Lossev** (San Petersburgo, 1974) es profesor acompañante en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Desde 2010 forma dúo con Miguel Colom.

El **Cuarteto Gerhard** interpretará el *Cuarteto n.º 1 en Re menor* de **Juan Crisóstomo Arriaga** y el *Cuarteto n.º 15 en La menor Op. 132*, de **Ludwig van Beethoven**, estricto contemporáneo de la obra de Arriaga.



El **Cuarteto Gerhard** ha recibido los más importantes galardones para las formaciones jóvenes, actuando por toda Europa. Sus interpretaciones han sido retransmitidas por emisoras españolas y alemanas. ♦

CONVERSACIONES EN LA FUNDACIÓN: LUIS EDUARDO AUTE

El músico y cantautor Luis Eduardo Aute interviene en una nueva sesión de “Conversaciones en la Fundación” con el periodista Antonio San José. Artista polifacético, Aute es también director de cine, pintor, escritor y poeta y autor de varias películas. En el curso de esta conversación, San José pedirá al invitado que enuncie tres propuestas que, a su juicio, podrían contribuir a mejorar la sociedad. El diálogo se complementará con proyección de imágenes relacionadas con la actividad de Luis Eduardo Aute.

Viernes 13 de diciembre. 19:30 horas.

Luis Eduardo Aute nació en Mani-
la. Músico y cantautor, también culti-
va otras formas de expresión artística
que van desde la pintura a la escritu-
ra, pasando por el cine. Su primer ál-
bum, *Diálogos de Rodrigo y Xime-
na*, se publica en 1968, siendo el pri-
mer paso de una reconocida trayecto-
ria que continuaría con discos como
*20 canciones de amor y un poe-
ma desesperado*, *Querencias* o *Alas y
balas*. En *Autorretratos 1, 2 y 3* ha ido re-
sumiendo su trayectoria musical con cancio-
nes actualizadas en letra y música. Su álbum
más reciente es *El niño que miraba el
mar*, un CD con 12 temas nuevos que va
acompañado de un DVD con la película de
animación *El niño y el basilisco*, obra del
propio Aute. En el mundo del cine es también
autor de otras cintas como *Un perro llama-
do dolor*, un proyecto de animación para el
que realizó más de cuatro mil dibujos a lápiz.
La película se publica en formato DVD acom-
pañada de un disco con la banda sonora,
compuesta por el propio Aute, Silvio Rodrí-



guez, Suso Sáiz y Morafo Chico; por esta cinta estuvo nominado al Premio Goya en el apartado de Mejor Película de Animación. Es asimismo autor de numerosos poemarios.

Antonio San José es director de Comuni-
cación de AENA. A lo largo de su reconocida
trayectoria profesional durante doce años di-
rigió el programa de entrevistas “Cara a Cara”
en CNN+, donde además fue director de infor-
mativos. Fue también director adjunto de in-
formativos de Antena 3 TV, director de infor-
mativos de RNE y redactor jefe de los teledi-
arios de TVE. Es autor del libro *La felicidad
de las pequeñas cosas* (2011). ♦

“EL HOMBRE MOSCA”, CON HAROLD LLOYD

Tercera película del ciclo dedicado a “La comedia cinematográfica”



Coordinado por Román Gubern, catedrático emérito de Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona, prosigue en diciembre el ciclo de cine que en este curso está dedicado a “La comedia cinematográfica” y se celebra una vez al mes, en doble sesión de viernes y sábado. La película va precedida de una presentación a cargo de un crítico de cine. Los viernes dicha presentación es presencial; los sábados, se proyecta el vídeo grabado del día anterior.



EL HOMBRE MOSCA

(Safety Last!, 1923) de **Fred Newmeyer** y **Sam Taylor** (74'), con **Harold Lloyd**.

Viernes 6 y sábado 7 de diciembre.

Presentación: **Carlos F. Heredero** (19:00 h.)

Proyección de la película: 19:30 horas

Acerca de esta película escribe **Carlos F. Heredero**: “Harold Lloyd (1893-1971) era, a principios de los años veinte, el actor mejor pagado del mundo y uno de los hombres más ricos de América, había interpretado más de 180 cortometrajes cómicos (una cifra superior a la que podrían sumar juntos Chaplin y Keaton) y era un triunfador nato que vivía en una gigantesca mansión de Beverly Hills con 44 habitaciones, piscina olímpica, terrenos deportivos y campo de golf. Y de eso hablan precisamente –de la conquista del éxito social– la mayor parte de sus películas, incluidos los cortos, los once largometrajes mudos y los siete sonoros que protagonizó a lo largo de su filmografía. Y también, por supuesto, *El hombre mosca*, el

cuarto de sus largos, película que contiene una de las más famosas escenas cómicas de toda la historia del cine: la que muestra a Harold Lloyd escalando un alto rascacielos y sujeto a las manecillas de un reloj. Una imagen icónica mil veces repetida y que pervive en el imaginario de todos los aficionados.

Creador de un personaje característico, tocado siempre con sombrero de paja y gafas de carey, Lloyd busca el humor a través de los equívocos que tienden a colocar a su criatura en una posición embarazosa que él normalmente ignora y que provoca la adhesión emocional del espectador, como muestra de manera ejemplar la primera secuencia del film.” ♦

PRÓXIMA PELÍCULA: *El rey de los cowboys* (1926), de Buster Keaton. 17 y 18 de enero.
Presentación: David Trueba

Inicio de un nuevo proyecto

LOS FONDOS SOBRE TEATRO MUSICAL ESPAÑOL EN INTERNET

La Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación conserva una colección especialmente rica en documentos manuscritos, impresos y sonoros relacionados con el teatro musical, con la música representada y con textos teatrales acompañados de música, cuya calidad reclama desde hace tiempo una mayor presencia en Internet.







Existen abundantes y excelentes ejemplos de la importante creación musical y dramática española a lo largo de los siglos, inspirada bien como acompañamiento musical al texto dramático o bien como ilustración verbal de la

obra musical, como obras únicas e inseparables.

La Biblioteca, creada en 1977 como biblioteca de teatro, apostó decididamente por la música



-  1,435 Libretos del siglo XIX
-  395 Partituras
-  283 Discos de pizarra
-  51 documentos (carteles y fotografías)

en 1983 con la formación del Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, reforzando su misión en el fomento del estudio y de la difusión de las artes escénicas españolas en general, y de la conexión entre el drama y la música en particular.

Conserva una de las mejores colecciones documentales y bibliográficas sobre el teatro español contemporáneo, especialmente desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días. En los últimos años además se ha realizado la digitalización de estos fondos, en concreto de los legados de la saga de escritores Fernández Shaw y de los más de 5.000 libretos de teatro del siglo XIX. Actualmente la Biblio-

teca continúa su misión fundadora mediante la creación de colecciones digitales de acceso abierto, que pretenden ir más allá de la publicación en línea de documentos para convertirse en portales de conocimiento especializados.

Concretándose a la documentación dedicada a Teatro lírico de los siglos XIX y XX, la Biblioteca conserva los legados de los libretistas de la familia Fernández-Shaw. Tal documentación enriquecida e interconectada con otros libretos de teatro lírico, partituras, carteles, programas de mano y fotografías, así como con la colección de zarzuela en discos de pizarra, conforman un corpus excepcional para el conocimiento del teatro lírico español.

La tecnología posibilita la consulta combinada de todos los recursos ofreciendo una comprensión mayor del género lírico, de sus autores y de su época. En ello trabaja la Biblioteca actualmente con la aspiración de construir un portal de consulta que conjugue el acceso atractivo para el usuario con la visibilidad del fondo compuesto por obras de teatro con música, y de obras de música con texto, lo que repercutirá en el estudio y el conocimiento del teatro musical español. ♦

ÚLTIMOS VÍDEOS DE ACTOS

Carlos Saura conversa con **Antonio San José** sobre sus grandes pasiones –entre ellas la fotografía y el flamenco– y sobre su dilatada filmografía.



Huerto, jardín y campo de batalla son las coordenadas en las que la escritora **Laura Freixas** enmarca la figura de Virginia Woolf dentro del ciclo **SINGULARES**, que ofreció una “radiografía” de algunas de las carismáticas mujeres que han hecho historia.



Al presentar *La muñeca*, de Ernst Lubitsch, película de **CINE MUDO** con el que se iniciaba este curso el ciclo dedicado a *La comedia cinematográfica*, **Eduardo Rodríguez Merchán** señala cómo las ocho películas que lo integran conforman “la edad de oro de la comedia”, en la transición de un humor de corte caricaturesco y basado en la gestualidad hacia un humor más depurado y donde predominará el diálogo.



Dos obras, de Johannes Brahms y John Corigliano, interpreta la pianista armenia **Sofya Melikyan** en un



concierto dedicado a las “fantasías” dentro del ciclo **MÚSICAS DE ENSUEÑO**, que acompañó a la exposición *Surrealistas antes del surrealismo*.

Dos vídeos recogen íntegramente la interpretación por el **Trío Arbós**, con **Ávaro Octavio** (flauta), de las *Sinfonías n.º 1 y n.º 2* de L. van Beethoven dentro de los Viernes temáticos dedicados esta temporada a **LAS SINFONÍAS DE BEETHOVEN EN ARREGLOS DE CÁMARA**.

Otro vídeo reciente es el que recoge el estreno, por la violonchelista **Iris Azquinez**, de *Siete piezas para Iris*, de la compositora Marisa Manchado. Estas piezas fueron específicamente concebidas para la intérprete en 2003. El concierto se ofreció dentro de la serie matinal de domingo y lunes dedicado a **JÓVENES INTÉRPRETES**.

Escuchar las sinfonías de Beethoven en arreglos camerísticos fue una práctica habitual a lo largo del siglo XIX. Sin embargo, y como desvela **Pablo-L. Rodríguez** en la presentación del primer concierto de la serie **LAS SINFONÍAS DE BEETHOVEN EN ARREGLOS DE CÁMARA**, con las *Sinfonías n.º 1 y n.º 2*, no todos los arreglos eran iguales: no todos se dirigían al mismo tipo de intérprete ni al mismo tipo de público.

También se ha colgado en la web un vídeo en el que **Manuel Fontán del Junco**, director de exposiciones de la Fundación, explica las claves de la exposición **SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO**. ♦