

Fundación Juan March

FEBRERO 2016

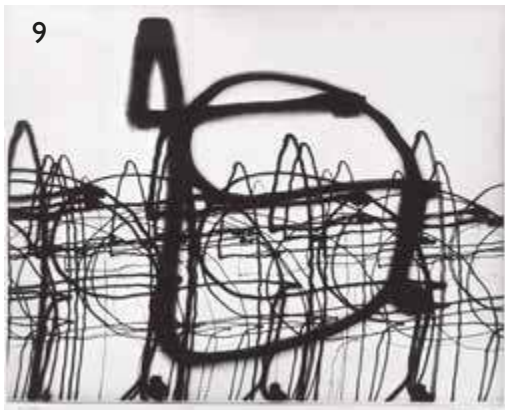
445

FEBRERO 2016

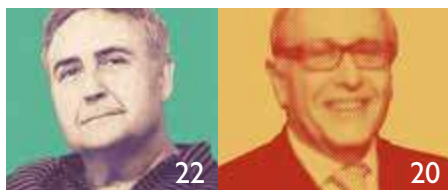


Revista de la Fundación Juan March

445



21



22

20



- 2 UN PASEO POR LA HISTORIA DEL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL
"El teatro musical como espectáculo", por Ignacio García

Arte

- 9 Nueva exposición en Madrid: "LO NUNCA VISTO. De la pintura informalista al fotolibro de postguerra (1945-1965)"
- 12 En Palma: se inaugura "Arte sonoro en España (1961-2016)"
- 14 Se remodela y amplía el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca

Conferencias

- 15 Pere Rovira en "Poética y Poesía"
- 16 Hadas, brujas y sirenas, ciclo que evoca algunas proyecciones míticas de la figura femenina
- 18 Seminario de filosofía: La condición humana: ¿océano o desierto?, por Josep Maria Esquirol
- 19 A debate: el cambio climático
- 20 El oftalmólogo Luis Fernández-Vega en "Conversaciones en la Fundación"
- 21 "Memorias de la Fundación" con Antonio Fernández Alba, José Manuel Romay Beccaría, Eduardo López-Aranguren y Salvador Gutiérrez Ordóñez
- 22 Vicente Molina Foix presenta su "Autobiografía Intelectual"

Música

- 23 Continúa los miércoles: Chopin y la posteridad
- 24 Y comienza: Los Scarlatti y el barroco napolitano, los miércoles
- 26 Suites de Bach, los sábados
- 28 La pasión del deseo, en "Viernes Temáticos"
- 29 Jóvenes intérpretes, en domingos y lunes al mediodía

Cine

- 30 El ciclo de misterio sigue con "La carreta fantasma", presentada por Marta Sanz

Biblioteca

- 31 La Biblioteca, espacio de conocimiento e investigación

32 Últimos vídeos

Calendario de actividades de febrero

EL TEATRO MUSICAL COMO ESPECTÁCULO

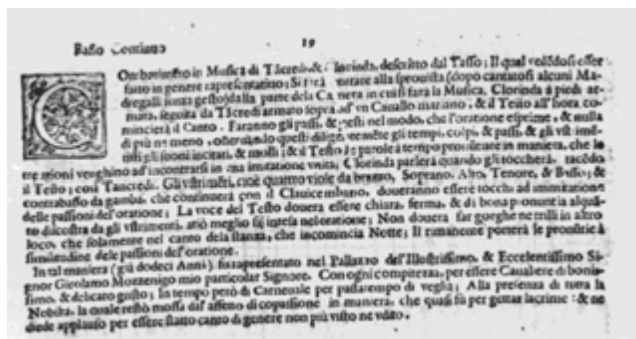
IGNACIO GARCÍA
Director de escena

Según el diccionario de la Academia, un espectáculo, además de una “función o diversión pública celebrada en un teatro o en cualquier otro edificio”, es una “cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles”. Los primeros espectáculos que producían este efecto de asombro o admiración provenían de la propia naturaleza a la que el hombre imita en ciertas experiencias artísticas. Tras el paso por rituales basados en la danza o la música, el primer teatro lírico como tal surge en la Grecia clásica, donde verbo, música, danza y artes visuales se suman ya para construir grandes espectáculos que produzcan en su público asombro y muevan su ánimo hacia una catarsis.

EL ORIGEN DE LA ÓPERA

La ópera surge como imitación del teatro griego que los compositores y libretistas de la Camerata Florentina emulan en la Italia de finales del siglo XVI. En su intento arqueológico y con intuitivos indicios musicológicos y teatrológicos, buscan el efecto emocional y moral del teatro griego y elaboran una nueva forma musical alejada de la moda de su época. Los madrigalistas y polifonistas utilizaban un complejo método compositivo que impedía la comprensión del texto, algo contrario a la línea monódica con un simple acompañamiento de la Grecia antigua que persiguen los inventores de la ópera. Temáticamente se inspiran en la mitología, en cuyas historias –Orfeo en su camino a los infiernos, Ulises y las sirenas– la música brota de un modo sobrenatural.

El tema órfico aparece en la obra fundacional del género, la *Euridice* con música de Jacopo Peri y libreto de Ottavio Rinuccini, en 1598, y se retoma en el *Orfeo*, fábula en música de Claudio Monteverdi con libreto de Alessandro Striggio “el joven”, en 1607. El canto de Orfeo, acompañado



Introducción a *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* dentro del *Libro Ottavo di Madrigali Guerrieri, et amoroso*, de Claudio Monteverdi, 1638, Venecia

de su lira, da pie a una escritura instrumental de novedosa y rica orquestación, y a un sublime canto capaz de provocar *afectos* y conmover al espectador. La narración incluye danzas y, para crear un espectáculo total, anticipando la idea wagneriana, integra también pintura, escultura y arquitectura en la construcción escenográfica, y declamación en la actuación.

La noción de espectáculo es asumida por los propios compositores como una parte fundamental de la creación operística. El propio Monteverdi incluye en muchas de sus partituras largos pasajes explicativos sobre el montaje y los signos teatrales y el montaje: vestuario, movimiento, pronunciación, gestos e incluso relación espacial con el público. En la introducción a *Il combattimento di Tandredi e Clorinda*, publicado dentro del *Libro ottavo di madrigali* (1638), el compositor explica: “Se hará en estilo representativo, se hará entrar de modo imprevisto a los personajes del lado donde se toca la música. (...) Clorinda a pie armada, seguida de Tancredi armado sobre un caballo Mariano, y entonces el Texto comenzará el canto. Harán los pasos y gestos de la manera que expresa la oración, ni más ni menos, observando diligentemente los tempi, golpes y pasos.”

El compositor es siempre generador de una futura y más compleja partitura escénica, pero también lo es el libretista. Sirvan como ejemplo estas prolifas didascalias de Calderón de la Barca, llenas de signos escenográficos, en *La púrpura de la rosa*, a la que pusieron música Hidalgo en su estreno y Torrejón y Velasco después: “Van saliendo, cada una con su verso; el Temor con una hacha, la Sospecha con un antejo de larga vista, la Envidia con un áspid, el Rencor con un puñal, y todas de negro, con mascarillas (...) Sale Amor en lo alto. Vese un cielo con el sol que se esconde, y una estrella 1380 que sale a tiempo que van subiendo Adonis por una parte, y Venus por otra.”

EL DILEMA OPERÍSTICO ENTRE LA PRIMACÍA DE LA PALABRA Y LA MÚSICA

La pregunta que estuvo suspensa durante todo el siglo XVIII y que creó la agria polémica entre palabra y música –*Prima la musica, poi le parole* titula Salieri una de sus óperas breves– dio origen a diversas concepciones de la ópera y sigue sin una fácil respuesta. La acumulación de signos es propia del teatro lírico y su condición de espectáculo epatante. La definición ortodoxa de una ópera dice que es “obra teatral que se canta, total o parcialmente con acompañamiento de orquesta”, pero probablemente los músicos, bailarines o escenógrafos tuvieron una visión distinta del género y de la primacía del valor dramático. Como dice Lessing en su *Laocoonte*, “tanto la pintura como la poesía emanan de una misma fuente: la belleza” y así sucede en la ópera, donde la belleza y su capacidad de *golpear* al espectador surge de la suma de manifestaciones artísticas diversas.

Es evidente que la decisión de priorizar la música o la palabra tiene una íntima relación con la noción de espectáculo de cada periodo y las demandas del público. Cada época y cada estilo han tratado de cautivarlo con estrategias diferentes que no tenían solo que ver con la escritura musical o el tratamiento vocal sino con la historia narrada y el planteamiento de espectáculo que emanaba de la partitura. El dilema entre palabra y música es también el que se produce entre la continuidad de la narración y la pirotecnia vocal. En el origen de la ópera se busca el *continuum* narrativo y sonoro porque se cree que el relato es lo que cautiva, y así pensará Gluck en la formulación de su reforma, Mozart al enlazar números musicales, Wagner, el Verdi maduro con su concepto de nuevo drama, y casi toda la ópera del siglo XX. No es así en la ópera barroca o el *bel canto* italiano, donde el protagonismo vocal del *castrato* o la *prima donna* es el centro del espectáculo, una mera excusa para el lucimiento de aquellos.

En el plano sonoro los compositores inventan elementos espectaculares más allá del virtuosismo vocal. Los elementos tímbricos se convierten en impactos asombrosos: Mozart asigna el valor



Primera página del *Auto Sacramental primero y segundo* de Isaac de Calderón de la Barca en el manuscrito de la *Colección Medinaceli* de la Biblioteca de Don Bartolomé March

nido se une a la imagen cuando se ven en escena las trompetas egipcias, inspiradas en pinturas egipcias, en la *Aida* de Verdi. Las bandas y coros internos, el sonido del infierno que viene del inframundo o el del cielo que surge de lo alto, como pide Gounod en su partitura del *Faust*, son parte de un espectáculo envolvente y fascinante. Hacia los mismos años, en la búsqueda costumbrista, los músicos españoles integrarán rondallas, dulzainas, guitarras como parte del paisaje regionalista en sus zarzuelas.

El equilibrio entre la narración, la imagen y el sonido ha evolucionado en formatos de ópera distintos. Nada tiene que ver la *grand opéra* francesa, la monumental ópera nacionalista del siglo XIX o la elefantiasis orquestal del inicio del siglo XX con el espectáculo íntimo que fue en su origen y que retoma, por ejemplo, Benjamin Britten en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Nada tiene que ver la épica de la zarzuela grande del XIX con la ironía del género chico. La visión del hombre, del mundo y del espectáculo cambia al pasar de la ópera neoclásica con pocos personajes y domésticos argumentos, a la eclosión romántica en toda Europa que adopta la renovación literaria y teatral, la épica por encima de la razón e introduce la masa coral como representación de la ciudadanía y como elemento sorprendente para un nuevo público.

Incluso en una misma época y lugar la noción de espectáculo da lugar a paradojas como la que surge en el origen de la *opera buffa* en Nápoles en el siglo XVIII. Los *intermezzi* cómicos y su sentido del humor al parodiar los excesos de la ópera seria acaban atrapando a un público que se divierte con los nuevos *tipos* teatrales, como por ejemplo la *serva padrona*, la criada mandona. Es tal su éxito que triunfarán sobre las óperas serias a pesar de su aparataje escénico

sobrenatural en *Don Giovanni* a tres imponentes trombones jamás usados en una ópera, y la locura de Lucia di Lammermoor suena en la fragilidad de una armónica de cristal. El so-

y su rico vestuario. Los sesudos libretos de Metastasio son la excusa para un público que espera con ansia el intermedio en el que encuentra la chispa y la ironía. Lo mismo sucede con las zarzuelas paródicas como *La golfemia*, del maestro Arnedo, sobre *La bohème* pucciniana.

La danza tuvo un gran valor desde las églogas líricas y los madrigales, y su presencia en el repertorio francés es incontestable y parte medular del espectáculo. No importa si son los *menuets* de Lully o los *can-can* de Offenbach pero debe haber siempre un lugar para ella. Incluso Verdi, en su concepción dramaturgica de la ópera, debe introducir ballets en las versiones francesas de sus partituras para ofrecer un espectáculo a la altura de las expectativas de sus espectadores parisinos. En España, los fandangos y jácaras del XVII dan paso ya a pasodobles, habaneras, jotas y chotis.

LA OBRA DE ARTE TOTAL WAGNERIANA O EL NACIMIENTO DEL ESPECTÁCULO INTEGRAL

Bajo el lema “la obra de arte del futuro” titula Wagner uno de sus escritos sobre el drama musical, en el que recalca que debe tender a la total implicación artística de las más diversas disciplinas. Así nace el concepto de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* que otorgará a la ópera la más alta distinción artística al ser el género de más profunda integración artística. Hoy consideramos natural esta integración, pero en tiempos de Wagner, acostumbrados al *bel canto* y su sistema de reciclaje de urgencia de libretos, música y decorados, y sus concesiones a los cantantes, la irrupción de este nuevo sistema supone una revolución copernicana: la visión integral del espectáculo condiciona el trabajo y el desarrollo de cada una de sus partes.

La obra de arte total debe ser una síntesis de todas las artes. Con esta suma pretende, como dice Arnold Hauser, “llevar al espectador a la borrachera de los sentidos basándose sobre

todo en la poderosa envoltura orquestal, pero potenciada esta por el sentido del texto, de la interpretación y de todos los elementos de configuración visual del espectáculo". El drama lírico wagneriano combina de modo complejo las grandes pasiones y los valores nacionalistas, fundiendo en él lo literario y lo musical, lo sonoro y lo visual. Como dice el compositor, "el error en el género artístico de la ópera consiste en haber convertido un medio de expresión -la música- en fin, y el fin de la expresión -el drama- en medio". La música no debe ser centro absoluto de un espectáculo en el que los demás signos de expresión estén mutilados, sino uno más dentro de un complejo sistema.

A Wagner le debemos importantes novedades de la escenificación como el apagado de luces de la sala para concentrar la atención en el escenario, o la introducción del foso de orquesta que da un carácter casi sagrado a la representación. Esta experimentación la pudo desarrollar en su teatro de Bayreuth, diseñado por él y construido gracias al mecenazgo de Luis II de Baviera, donde estrenó con estas premisas su última ópera, *Parsifal*. Wagner es el padre del espectáculo contemporáneo, el inventor de la que podríamos llamar ya *creación audio-visual*. Sus ideas llegan a España de la mano del polifacético artista Rogelio de Egusquiza, pintor y grabador amigo de Wagner que introduce sus hallazgos en nuestro teatro y sienta las bases de la iluminación teatral y un nuevo concepto de espectáculo.

Las demás formas líricas han elaborado su propio criterio de obra de arte total según su singularidad artística y su público. La zarzuela aporta el elemento tradicional en la música y en la danza, los tipos populares y un contexto reconocible al espectador. El *singspiel*, la inmediatez del diálogo; la opereta añade al diálogo el elemento frívolo y lúdico en la música, la danza, el vestuario y la escenografía; la *ballad-oper* desnuda el escenario en un sentido brechtiano para que el espectáculo cumpla su misión social; y la *comedia musical* sirve al espectador un gran despliegue de medios cumpliendo su función de entretenimiento.

El siglo XX y lo que llevamos del XXI han sido un camino frenético de investigación en la dimensión espectacular del teatro lírico. Desde las apuestas corpóreas y lumínicas de Gordon Craig y Appia a la renovación de de Strehler, Visconti, Ronconi y Zeffirelli, cada momento ha ofrecido un nuevo concepto del montaje. El siglo XXI, de la mano de Lepage, Wilson, Carsen, Warlikowski y tantos otros, ha aportado imaginación y creatividad para seguir impactando con la ópera, muchas veces recurriendo a un repertorio mil veces revisitado pero inagotable.

Como afirma José Luis Alonso, “la batalla entre la música y la palabra es tan antigua como la misma ópera, pero es una batalla en la que no debieran existir vencedores ni vencidos. Del entendimiento del director de la orquesta y del de la puesta en escena depende que se encuentre la unidad entre el canto y la acción. Ese es el camino que han seguido los grandes renovadores en Europa y ese es el que también debemos intentar nosotros.” ♦

BIBLIOGRAFÍA

- APPIA, Adolphe: *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2000.
- BATTA, Andrés: *Ópera: compositores, obras, intérpretes*. Barcelona, Köneman Verlagsgesellschaft mbH, 1999.
- MARCELLO, Benedetto: *El teatro a la moda*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- WAGNER, Richard: *Ópera y drama*, Sevilla, Junta de Andalucía / Asociación Sevillana Amigos de la Ópera, 1997.

Nueva exposición en Madrid

LO NUNCA VISTO

De la pintura informalista al fotolibro de postguerra (1945-1965)

A partir del 26 de febrero, y hasta el 5 de junio, la Fundación Juan March presenta la exposición *LO NUNCA VISTO. De la pintura informalista al fotolibro de postguerra (1945-1965)*, con 160 obras que retratan el panorama pictórico y fotográfico tras la Segunda Guerra Mundial.

La Europa –y el mundo– posterior a la Segunda Guerra Mundial vio nacer una pintura radicalmente distinta a la del periodo de entreguerras. Al cubismo, los expresionismos o el surrealismo les sucedió una forma de pintura que precisamente se cuestionó pictóricamente y de un modo muy radical su “forma”. A ese “otro” arte, conocido desde entonces como “informalismo”, dio voz ya desde 1952 el crítico francés Michel Tapié en su libro *Un art autre* [Otro arte], desde cuyo subtítulo, *Où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* [Cuando se trata de nuevos vaciados de lo real], ya se avanzaba el deseo por parte de su autor de tratar de las nuevas formas, de los nuevos *dévidages* [vaciados] que habían acontecido a lo real. La pintura de postguerra en toda Europa, en efecto, había empezado a servirse de “otros” materiales, de baja extracción y muy distintos a los nobles y convencionales materiales de la pintura: arenas, yesos, cartones, papeles, arpilleras, trapos y tejidos y toda clase de residuos y despojos; los artistas los utilizaban combinándolos, fragmentándolos, destruyéndolos o construyendo con ellos sobre el lienzo superficies y masas –en ocasiones muy densas– de materiales heteróclitos de apariencia informe



Emilio Vedova, *Scontro di Situazioni '59 I-1* [Choque de situaciones '59 I-1], 1959 © Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra. Foto: Sandra Pointet

o deformada, trabajados de formas también nuevas: con las manos, con espátulas y paletas; embadurnándolos, cosiéndolos, rasgándolos, pegándolos (y despegándolos), manchándolos o pintando con ellos. Los gestos de la pintura, en fin, cambiaron tanto como sus materiales y sus soportes, porque su tema había pasado a ser ella misma y sus formas –o sus deformaciones–.

Naturalmente, esa transformación de la pintura no respondía solo a experimentos formales: el deseo por hacer otro tipo de arte por parte de los pintores informalistas no fue, por supuesto, en absoluto ajeno a la experiencia universal de

la guerra, porque, de una manera muy visible, la guerra –esta vez verdaderamente “mundial”– había dado prácticamente a todo el globo, desde Europa a Japón, otro “vaciado”. Literalmente, la potencia destructora de la guerra había hecho pedazos, desfigurándola y deformándola, la fisonomía material y espiritual de todas las formas civilizadas, desde las de los seres humanos hasta las de los monumentos, las ciudades, los pueblos e incluso las de la propia naturaleza.

Ni el arte podía obviar esa destrucción ni tampoco quiso tratarla con formas del pasado. Tras la contienda, rotas las formas de lo real, pintores y fotógrafos buscaron nuevas posibilidades plásticas: el canon de las vanguardias había sido, de algún modo, una víctima más del conflicto. Responder al holocausto y a los campos de exterminio y trabajo, a Auschwitz y a Siberia, a Hiroshima o a las fotografías que la prensa gráfica y los documentales publicaban sobre los horrores acontecidos –masivas masacres de civiles, bombardeos incendiarios sobre Londres y Berlín o sobre ciudades con poca o ninguna importancia militar como Coventry, Dresde o Hamburgo, deportaciones en masa, desolación, muerte y destrucción– no era tarea fácil; pero tanto la pintura como la fotografía se aplicaron a ello con obras que aún hoy impresionan y conmueven.

Y sin embargo, es muy posible que hoy, setenta años después del final de la Segunda



Georges Mathieu, *Composition* [Composición], 1951 © Fondation Gandur pour l'Art, Ginebra. Foto: Sandra Pointet

Guerra Mundial –cuando la memoria ya no está viva y apenas hay testigos oculares de la catástrofe–, esas deformadas y abstractas formas del arte al ser expuestas sean percibidas, sobre todo “formalmente”, como una corriente pictórica más que añadir a la historia del arte, separada (como es propio no solo del paso del tiempo, sino del espacio expositivo) del terrible contexto al que respondía y al que se sobrepuso con gestos de una fuerza casi sin precedentes. Por eso, la exposición *LO NUNCA VISTO. De la pintura informalista al fotolibro de postguerra (1945-1965)* presenta la pintura europea de la postguerra –y hasta mediados de los años sesenta– junto a la fotografía de esas mismas décadas, con la pretensión de que el espectador se sumerja en el contexto histórico del momento y pueda entender la ruptura que los artistas llevaron a cabo tras la contienda.

La exposición presenta ciento sesenta obras, documentos y filmaciones procedentes de diversas instituciones y colecciones públicas y privadas, nacionales e internacionales como la Fondation Gandur pour l'Art de Ginebra,



Otto Steinert, *Lampen der Place de la Concorde 3* [Farolas de la Place de la Concorde 3], 1952 © Estate Otto Steinert, Museum Folkwang, Essen

el Centre Pompidou, la Pinacoteca di Brera, el Museum Folkwang de Essen, la Colección Dietmar Siegert, la Fundación Foto Colectania, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo Thyssen-Bornemisza o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, entre otras.

LO NUNCA VISTO. De la pintura informalista al fotolibro de postguerra (1945-1965) establece una relación estrecha entre pintura y fotografía gracias a un tipo de fotografía que insinúa planteamientos paralelos a los de la pintura, con trabajos como *Chizu-The Map* [El mapa] de Kikuji Kawada; además, pone de manifiesto la relación existente entre la abstracción europea de postguerra y los artistas de la Subjektive Fotografie alemana, con fotógrafos como Hermann Claasen, Helmut Lederer, el propio Otto Steinert o el español Francisco Gómez, así como al fotolibro y a la fotografía que se mueve en el ambiguo territorio del documento fotográfico y la forma artística.

En pintura, la muestra compagina la presencia de artistas y fotógrafos de reconocido

prestigio (Pierre Alechinsky, Karel Appel, Alberto Burri, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Georges Mathieu, Pierre Soulages, Wols o los españoles Antonio Saura, Rafael Canogar, Manolo Millares, Fernando Zóbel, Gustavo Torner o Luis Feito, entre otros muchos) con magníficos artistas desconocidos (Natalia Dumitrescu, André Marfaing o Georges Noël), entre

los que además destacan un vigoroso grupo de artistas checos (Jan Klobasa, Jan Kubíček, Pavla Mautnerová o Jirí Valenta) que vienen a representar la vigencia de la respuesta informalista desde aquella parte de Europa que, al acabar el conflicto, quedaría cortada en frío y separada en otro bloque, bajo el dominio soviético.

La exposición incluye también obra de Wolf Vostell y de los pintores del Nouveau Réalisme francés (François Dufrène, Raymond Hains, Mimmo Rotella o Jacques Villeglé, entre otros), cuyos *décollages* de carteles publicitarios sobre cine, política y comercio anticipan –como en una especie de negativo fotográfico de lo que enseguida sería el pop– el cambio de conciencia que advendría en Europa a partir de mediados de los años sesenta, y que se materializaría en formas artísticas más bien celebratorias de una realidad social que había pasado de las privaciones de la postguerra al ambiente fuertemente impregnado por el consumo y la publicidad, el propio del capitalismo global, la economía social de mercado y el estado del bienestar, en el que hoy seguimos viviendo. ◆

Se inaugura en Palma

ARTE SONORO EN ESPAÑA (1961-2016)

Desde el 10 de febrero y hasta el 21 de mayo, el Museu Fundació Juan March, de Palma, presenta *Arte sonoro en España (1961-2016)*, una exposición que historia por primera vez las prácticas con el sonido en el arte en España a través de una amplia variedad de obras y un extenso material documental.

“EXHIBIR” EL SONIDO

La exposición *Arte sonoro en España (1961-2016)* pretende mostrar los orígenes, la diversidad de trayectorias y la vitalidad del arte sonoro realizado en nuestro país desde 1961 hasta nuestros días. Mediante una amplia variedad de obras y un extenso material documental, la exposición quiere hacer visible (y sobre todo audible) el sonido organizado con criterios artísticos en nuestro país, incluso en unos tiempos (las décadas de los sesenta y los setenta) en los que el propio término “arte sonoro” no había sido aún enunciado como tal.

Durante 2016, *Arte sonoro en España (1961-2016)*, que cuenta con **José Iges** y **José Luis Maire** como comisarios invitados, presentará, en su paso por los dos museos de la Fundación Juan March y en su versión –ampliada– en los espacios de la Fundación en Madrid el próximo mes de octubre, más de una veintena de instalaciones sonoras, esculturas, vídeo-instalaciones y obras de encargo (de Xabier Erkizia y Juanjo Palacios, quienes realizarán sendas “fonografías” en Palma y Cuenca, respectivamente), junto a una cuidada



Mikel Arce, *Wav., 2004. Instalación sonora.
Colección del artista

selección documental que incluirá objetos, ediciones, vinilos, cassetes y una variada documentación impresa y fotográfica.

LOS ESPACIOS DE LA MUESTRA: PALMA, CUENCA, MADRID

Arte sonoro en España (1961-2016) tiene una peculiaridad: el hecho de que las obras sonoras, piezas, instalaciones y documentación audiovisual e impresa que la componen no se presentarán en espacios expositivos aislados, como los habitualmente dedicados a muestras temporales, sino que se insertarán primero en



Javier Maderuelo,
Pieza para piano.
Galería Estampa.
Ediciones de Arte
Contemporáneo, 1990.
Obra guardada en un
soporte de cassette.
Propiedad particular

los espacios de los museos de Palma y Cuenca ocupados habitualmente por la presentación de las obras de la colección de arte contemporáneo de la Fundación Juan March, con las que convivirán temporalmente. La exposición quiere mostrar así la práctica artística sonora de autores que fueron estrictamente contemporáneos a los artistas representados en ambas colecciones, así como la obra sonora, poco conocida, de alguno de estos últimos, y también la de creadores de las generaciones más recientes.

Así, no pocas de las obras seleccionadas acentuarán, interferirán o se relacionarán con las obras exhibidas en ambos museos y con sus respectivos espacios. Como ejemplo, cabe destacar la presencia en el Museo Fundación Juan March de Palma de numerosos artistas de las generaciones de los ochenta y noventa (como José Luis Alexanco, Elena Asins, Eva Lootz o Juan Navarro Baldeweg, entre otros), cuya relación con el arte sonoro o sus antecedentes ha sido rastreada para esta muestra. En el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, que celebra su cincuentenario durante 2016, la muestra atiende además a las iniciativas en torno al arte sonoro de dos instituciones con-

ses: el Gabinete de Música Electroacústica (en el que ya en los años ochenta se componía y experimentaba con un Synthi 100, uno de los instrumentos de composición electrónica y de procesamiento del sonido más avanzados y relevantes de la historia de la música electroacústica) y la Facultad de Bellas Artes (que cumple sus primeros veinticinco años).

En este contexto, la exposición se ocupará también de la labor de difusión que ejerció el Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March desde su creación en 1983, principalmente en lo que respecta a la música experimental y la música electrónica.

La muestra irá acompañada de un amplio y documentado programa de mano. Asimismo, está proyectado que se organicen cursos sobre el tema en el museo de Palma, que también se ofrecerán en Cuenca; además, está en marcha un proyecto de "historia oral" con entrevistas a los artistas y debates entre estos, comisarios, historiadores y otros especialistas, cuyas grabaciones serán transcritas y publicadas, tanto impresas como en archivos de audio, en la web de la Fundación Juan March. ♦

En su 50 aniversario

SE REMODELA Y SE AMPLÍA EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, DE CUENCA

La Fundación Juan March –titular desde 1981 del museo fundado por Fernando Zóbel en 1966– acomete con fondos propios la necesaria actualización y modernización de los espacios, servicios y funciones esenciales del museo. Además de las múltiples actividades que se llevarán a cabo a lo largo del año 2016, desde el 1 de enero el Museo es gratuito para todos sus visitantes.

El proyecto amplía el espacio dedicado a las obras de las colecciones expuestas, recuperando el uso museístico de espacios históricos y dotando al museo de un espacio multiusos y un nuevo taller para su programa educativo. También aumenta el espacio destinado a exposiciones temporales y mejoran todos los servicios y las condiciones técnicas del museo.

El Museo se amplía haciendo uso exclusivamente de una parte del espacio perteneciente al antiguo Mesón de las Casas Colgadas, propiedad del Ayuntamiento de Cuenca, que ha cedido el uso del mismo a la Fundación Juan March. El resto del edificio continuará albergando un espacio de restauración, para lo que, al parecer, el Ayuntamiento sacará a concurso una nueva concesión lo antes posible.



El Museo de Arte Abstracto Español, en las "Casas Colgadas" de Cuenca

UNA RENOVACIÓN ESENCIAL PARA UN MUSEO DE ARTISTAS HECHO POR ARTISTAS

La percepción exterior de los edificios se mantiene, mientras que la morfología interior y las conexiones existentes entre las distintas plantas y edificios se modifican sutilmente para mejorar la accesibilidad, los recorridos y la funcionalidad museística. La escala humana y las proporciones de los espacios no sufrirán modificación alguna.

El museo creado por Fernando Zóbel en 1966 –un museo de artistas hecho por artistas– es casi único en su género, de modo que el proyecto en marcha no solo es respetuoso con la idea original de su creador, sino que además devuelve los espacios del museo a los usos que tuvieron durante sus primeros años de apertura al público. ♦

PERE ROVIRA EN “POÉTICA Y POESÍA”

El poeta y escritor Pere Rovira es el protagonista de la nueva sesión de *Poética y Poesía*. El primer día, el martes 2, ofrece una conferencia sobre su escritura y el segundo día, el jueves 4, hace una lectura comentada de una selección personal de sus poemas, recogidos en la antología que la Fundación Juan March publica para la ocasión y que se entrega a los asistentes a esta sesión.

Martes 2 de febrero: Memoria de la poesía

Jueves 4 de febrero: Lectura de mi obra poética

19:30 horas. También podrá seguirse por Canal March (www.march.es/directo)

“Escribir poesía te ayuda a veces a ver venir las cosas que han pasado y a creerte que las entiendes mejor escribiéndolas que viviéndolas. De joven, tiendes a apostar por la versión literaria de los hechos; cuando envejeces, eres más partidario de la vida. Pero lo que cuenta no es lo que la poesía puede cambiar o recuperar de las cosas vividas, que es poco, sino cómo va configurándote a ti mismo. Un día comprendes que eres como eres, amas a quien amas y vives donde vives, por haberte dedicado a la poesía. Es un asunto circular: tu poesía surge de tu vida, pero tu vida va como va gracias a la poesía, o por culpa de ella”, con estas palabras se refiere **Pere Rovira** a su labor creativa, sobre la que ahondará en su conferencia.



“Lo que cuenta no es lo que la poesía puede cambiar o recuperar de las cosas vividas, que es poco, sino cómo va configurándote a ti mismo”

Ha publicado los siguientes libros de poemas: *Distàncies* (1981) por el que obtuvo el Premio Vicent Andrés Estellés, *Cartes marcades* (1988), *Cuestión de palabras* (1995), *La vida en plural* (1996), *La mar de dins* (2003; edición bilingüe, 2005) que fue Premio Carles Riba, *Poesia 1979-2004* (2006; edición bilingüe, 2011), *Vint-i-cinc flors del mal de Charles Baudelaire* (2008), *Les roses de Ronsard* (2009), *Contra la mort* (2011) y *Jardí francès* (2015). Además de al es-

pañol, su obra ha sido traducida al inglés, al francés, al gallego, al polaco, al ruso, al italiano y al hebreo.

Es también autor de obras en prosa, ensayos y ediciones, entre los que destacan: *La poesía de Jaime Gil de Biedma* (1986 y 2005), *Los poemas necesarios* (1996) y *Cuando siento no escribo* (1998). ♦

Pere Rovira (Vila-seca de Solcina, 1947) es profesor emérito de la Universidad de Lleida, donde ha enseñado poesía moderna.

Ciclo de conferencias

HADAS, BRUJAS Y SIRENAS

Los días 9, 11 y 16 de febrero, la Fundación Juan March ofrece un ciclo de conferencias que estará dedicado a evocar algunas proyecciones míticas de la figura femenina, impartido por Victoria Cirlot, Carlos García Gual y María Tausiet.

9, 11 y 16 de febrero. 19:30 horas

También podrá seguirse por Canal March (www.march.es/directo)

Fascinantes, peligrosas, seductoras... las imágenes de hadas, brujas y sirenas pueblan la literatura y el arte desde la antigüedad hasta nuestros días.

Identificadas con mujeres reales, apariciones espectrales o pertenecientes a sagas mitológicas, este ciclo hará un recorrido antropológico, histórico y literario a través de estas proyecciones mágicas de la figura femenina.



Martes 9 de febrero

Victoria Cirlot

Catedrática de Filología Románica de la Universitat Pompeu Fabra

Hadas: lo maravilloso femenino

“Restos de antiguas divinidades celtas, las hadas emergen en la novela medieval construyendo una imagen maravillosa de la mujer que en el siglo XX permaneció como herencia viva entre los surrealistas. La conferencia abordará esta dimensión maravillosa femenina desde los mitos artúricos y los cuentos de hadas, hasta su

irradiación a otras manifestaciones literarias y artísticas de la modernidad.”



Jueves 11 de febrero

Carlos García Gual

Catedrático emérito de Filología Griega de la Universidad Complutense de Madrid

Sirenas: seducciones y metamorfosis

“Con sus encantos femeninos y sus cantos seductores las sirenas han persistido singularmente en nuestro imaginario desde la antigua Grecia. Fascinantes y peligrosas, tentaron desde su isla rocosa a Ulises en la Odisea y a Jasón en el mito de los Argonautas, pero uno y otro héroe se zafaron de sus mortíferos lazos. Las sirenas helénicas eran a medias mujer y pájaro; eran parientes oscuras de las Musas, y su trampa era mortífera. Acaso se suicidaron tras su fracaso con tan famosos navegantes. Pero luego en la temprana Edad Media reaparecen, tras haber cambiado sus alas por una larga y escamosa cola de pez, y ya no cantan desde las orillas marinas, sino que habitan el fondo del mar. Ahora parecen



Oberon, Titania y Puck bailan con las hadas, ilustración de William Blake para *El sueño de una noche de verano*, ca. 1786. Tate Gallery, Londres



Detalle de stamnos ático de figuras rojas, ca. 480-470 a. C. Museo Británico, Londres



Las tres brujas de Macbeth de Alexandre-Marie Colin, 1827. Colección de Mr. and Mrs. Sandor Korein

utilizar su bella desnudez acuática como reclamo para fascinar a los navegantes.

Como una nueva variante, en plena época romántica, algunos escritores europeos componen poemas y cuentos fantásticos sobre las misteriosas sirenas que habitan ríos y lagos. Las sirenas y sirenitas de la época romántica no solo seducen y enamoran, sino que, de cuando en cuando, caen ellas mismas en las trampas del amor. Unas veces intentan atraer al amante al fondo de las aguas, pero otras son ellas las que cambian sus cola por un par de piernas esbeltas y quieren casarse con el amado. En fin, todas sus historias apasionadas suelen tener final triste.

Las sirenas están evocadas en la literatura, pero también representadas en numerosas representaciones plásticas. Desde la cerámica griega a los cuadros de época romántica y de la modernidad tenemos estampas e imágenes de sirenas, a veces armadas con instrumentos musicales, otras dotadas de una doble cola; a veces en poses melancólicas, otras más agresivas. Incluso han llegado a los cómics y al cine guardando algo de su misterioso y singular encanto.”



Martes 16 de febrero
María Tausiet

Investigadora y ensayista.
Doctora en Historia por la
Universidad de Zaragoza
Brujas: el vuelo del mal

“Las brujas, en un principio seres imaginarios asociados a figuras de la mitología pagana y a los espíritus de los muertos, terminaron por encarnarse en la Europa Moderna en mujeres de carne y hueso a las que se acusó de los crímenes más abyectos, dando lugar a una persecución que acabó con la vida de muchas de ellas.

Era creencia común que, con la ayuda de ciertos ungüentos mágicos, podían volar a través de la oscuridad para reunirse con el demonio y provocar todo tipo de catástrofes (...)

La llamada ‘caza de brujas’ se produjo principalmente en los siglos XVI y XVII. A partir de la Ilustración, las clases cultas empezaron a mostrarse escépticas, pero una buena parte de la población continuó creyendo en supercherías, a caballo entre la magia y la religión, tal y como reflejaría el genial pintor Francisco de Goya con su característico espíritu crítico.” ♦

XXVIII Seminario de Filosofía

LA CONDICIÓN HUMANA: ¿OCÉANO O DESIERTO?

El jueves 18 de febrero, la Fundación Juan March organiza un nuevo Seminario de Filosofía, ofrecido por el filósofo Josep Maria Esquirol, profesor titular de la Universidad de Barcelona, en el que abordará su propuesta de una filosofía de la proximidad que muestre “cómo el gesto humano por antonomasia es el del cuidado, el amparo y la resistencia ante la disgregación, y cómo tal gesto se expresa a través de la cotidianidad, de la casa o del lenguaje”.

Jueves 18 de febrero. 19:30 horas

También podrá seguirse por Canal March (www.march.es/directo)

En palabras del propio **Josep Maria Esquirol**: “Hay dos grandes metáforas que rivalizan para revelar la verdad de la condición humana: la del océano-totalidad y la



del desierto-intemperie. Se explicará la razón por la cual esta segunda es más certera y se aviene con nuestra experiencia más profunda. A partir de ahí se puede mostrar cómo el gesto humano por antonomasia es el del cuidado, el amparo y la resistencia ante la disgregación, y cómo tal gesto se expresa a través de la cotidianidad, de la casa o del lenguaje. La articulación de todos estos elementos da lugar a una original filosofía de la proximidad, elaborada en discusión y en diálogo con buena parte del pensamiento contemporáneo”.

Josep Maria Esquirol, filósofo, es profesor titular de la Facultad de Filosofía de la Universidad de



Barcelona, donde dirige los grupos de investigación “Aporia” y “Ética, Tecnología y Sociedad”. Es director del Instituto de Tecnoética de la

Fundación Epon y codirige el Máster en Pensamiento y Creatividad para el mundo tecnológico y empresarial de la Salle, Universidad Ramon Llull. Asimismo es profesor del Máster en Bioética y Derecho: Problemas de Salud y Biotecnología de la Universidad de Barcelona.

Ha publicado varios libros, entre sus publicaciones se encuentran *Uno mismo y los otros* (2005), *El respeto o la mirada atenta* (2006), *El respirar de los días* (2009), *Los filósofos contemporáneos y la técnica* (2011). Su último libro es *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad* (2015). ♦

La cuestión palpitante

A DEBATE: EL CAMBIO CLIMÁTICO

La actual concentración de CO₂ y de otros gases en la atmósfera con su efecto invernadero, el deshielo, la subida del nivel del mar, los efectos del calentamiento atmosférico en bosques, la relación entre el consumo de energía y los problemas medioambientales y tantas otras modificaciones que está sufriendo el clima del planeta son algunos de los temas que abordarán en este debate los científicos Joan Grimalt y Ramón Vallejo con los periodistas Antonio San José e Íñigo Alfonso. Los presentadores plantearán algunas preguntas propuestas por el público. Sugerencias a: laquestionpalpitante@march.es

Lunes 29 de febrero. 19:30 horas

También podrá seguirse por Canal March (www.march.es/directo)

El planeta se encuentra en la actualidad en unas condiciones totalmente imprevistas según la evolución natural. El consumo de recursos fósiles ha dado lugar a un aumento importante de CO₂ en la atmósfera. El CO₂ es un gas de efecto invernadero. Además del CO₂ hay otros gases y contaminantes, como los clorofluorocarbonos (CFCs) o el metano que también influyen en el clima terrestre.

Como consecuencia de este aumento de la temperatura global hay un deshielo generalizado, el nivel del mar está subiendo, las sequías son más frecuentes y severas, hay mayores riesgos de incendio, etc. Estos temas serán algunos de los abordados en este debate.



Joan Grimalt es profesor de investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Realizó estancias postdoctorales en reconocidos centros de investigación internacionales.

Disfrutó de una beca de la Fundación Juan March. Entre sus líneas principales de investigación se encuentra el estudio del cambio climático. Ha recibido el Premio Rey Jaime I de la Preservación del Medio Ambiente.



Ramón Vallejo es investigador y profesor titular de Fisiología Vegetal en la Universidad de Barcelona. Dentro de la Fundación Centro de Estudios Ambientales del Mediterráneo

dirige un programa de investigación centrado en la predicción de la respuesta de los ecosistemas al fuego y al desarrollo de estrategias de restauración post-incendio y su impacto en el cambio climático.

Es autor de propuestas estratégicas para la Comisión Europea y la Convención de Naciones Unidas de Lucha contra la desertificación, en la que forma parte del comité español de expertos. ♦

Conversaciones en la Fundación

LUIS FERNÁNDEZ-VEGA

El reconocido oftalmólogo Luis Fernández-Vega, perteneciente a la cuarta generación familiar dedicada a la Oftalmología desde hace más de 120 años, dialogará con Antonio San José en una nueva sesión de *Conversaciones en la Fundación*. Como es habitual, el periodista pedirá al invitado, que enuncie tres propuestas que pudieran contribuir a mejorar la sociedad. El diálogo se complementa con la proyección de vídeos e imágenes relacionadas con la actividad del invitado.

Viernes 12 de febrero. 19:30 horas

También podrá seguirse por Canal March (www.march.es/directo)

Luis Fernández-Vega (Oviedo, 1952). Estudió Medicina en la Universidad Autónoma de Madrid y se especializó en Oftalmología en el Hospital Clínico de Madrid, doctorándose con premio extraordinario en 1979. Su formación se completó con el Dr. Castroviejo, así como con numerosas estancias en el extranjero.



Luis Fernández-Vega. A la derecha, pasando consulta en Camboya, diciembre de 2015

En 1980 ganó por oposición la plaza de profesor adjunto de Oftalmología de la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid, en 1982 consiguió la Cátedra de Oftalmología de la Facultad de Medicina de la Universidad de La Laguna, y por concurso de traslado, la Cátedra de Oftalmología de la Universidad de Oviedo, siendo el catedrático de su especialidad más joven de España.

Desde 1983 es jefe del Servicio de Oftalmología del Hospital Central de Asturias y director médico del Instituto Oftalmológico Fernández-Vega. Ha sido presidente de la Socie-

dad Española de Oftalmología. En 2005 fue nombrado académico por la Academia Médico-Quirúrgica Española. Ha recibido numerosos premios como el Arruga y el Castroviejo y en la actualidad forma parte del jurado del premio Princesa de Asturias de Investigación Científica y Técnica.

En los últimos años la Fundación Fernández-Vega, dedicada a prestar atención oftalmológica a personas y colectivos desfavorecidos, ha participado en misiones en Perú, Camboya y distintos países africanos. ♦

MEMORIAS DE LA FUNDACIÓN

Antonio Fernández Alba, José Manuel Romay Beccaría, Eduardo López-Aranguren y Salvador Gutiérrez Ordóñez

En *Memorias de la Fundación*, el periodista Íñigo Alfonso realiza entrevistas a destacadas personalidades que fueron destinatarios de becas o ayudas de la Fundación Juan March durante los años cincuenta, sesenta y setenta. Los invitados, en este mes de febrero, son el arquitecto Antonio Fernández Alba, el jurista José Manuel Romay Beccaría, el sociólogo Eduardo López-Aranguren y el filólogo Salvador Gutiérrez Ordóñez.

Lunes 1, 8, 15 y 22 de febrero. 19:30 horas

También podrá seguirse por Canal March (www.march.es/directo)



El arquitecto **Antonio Fernández Alba**, quien acudirá el lunes 1, es catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de

Madrid y miembro de la Real Academia Española y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ha dirigido el Instituto de Restauraciones del Patrimonio Histórico Español. Ha recibido distinciones como la Medalla de Oro de la Arquitectura y el Premio Nacional de Arquitectura a la trayectoria profesional.



El sociólogo **Eduardo López-Aranguren**, invitado el lunes 15, es catedrático de Sociología de la Universidad Carlos III de Madrid.

Doctor en Sociología por la Universidad de Wisconsin-Madison, sus áreas de investigación son la sociología industrial y de las organizaciones, las relaciones intergubernamentales y el federalismo y la conciencia nacional y regional.



La última sesión del mes, el lunes 22, se desarrollará con el filólogo **Salvador Gutiérrez Ordóñez**, catedrático de Lingüística General de la Universidad de León y miembro de la Real Academia Española. Especializado en sintaxis, semántica y pragmática, ha coordinado la *Ortografía de la Lengua Española* y la *Nueva gramática básica de la lengua española*. Es Premio Castilla y León de Ciencias Sociales y Humanidades 2014. ♦



El lunes 8, el protagonista será **José Manuel Romay Beccaría**, jurista y actual presidente del Consejo de Estado. Entre

sus cargos políticos figuran los de concejal en el Ayuntamiento de La Coruña, diputado nacional, vicepresidente en el primer Gobierno Autonómico de Galicia, subsecretario de la Presidencia del Gobierno y ministro de Sanidad y Consumo. Está en posesión de la Gran Cruz de Isabel la Católica.

Autobiografía intelectual

VICENTE MOLINA FOIX

El escritor, cineasta, crítico y traductor Vicente Molina Foix, galardonado con el Nacional de Narrativa, el Barral, el Azorín y el Herralde, realizará un recorrido por su trayectoria junto al crítico literario, escritor y catedrático Juan Antonio Masoliver, con quien dialogará en esta sesión de *Autobiografía Intelectual*.

Martes 23 de febrero. 19:30 horas

También podrá seguirse por Canal March (www.march.es/directo)

Vicente Molina Foix, visto por **Juan A. Masoliver**: “Pertenece a ese grupo de escritores (Javier Marías, Álvaro Pombo, Mariano Antolín Rato, Félix de Azúa o Enrique Vila-Matas, entre otros) que rompe con la escritura obsesivamente relacionada, a lo largo de tres décadas, con la sociedad española para, siguiendo los pasos de Juan Benet, abrir las puertas a nuevos horizontes geográficos y literarios, una escritura donde la libertad de la imaginación y la conciencia textual tienen una presencia dominante. Entre estas distintas voces, todas ellas singulares, está la originalísima de Vicente Molina Foix, cineasta, dramaturgo, poeta, crítico y, por encima de todo, narrador. Su *Museo provincial de los horrores* (1970) marca el principio de una trayectoria de una temática muy variada que va evolucionando desde una visión lúdica de las relaciones humanas hasta una mayor conciencia social y de una prosa secreta, ‘extravagante’, a una mayor de claridad. En todo caso, esta escritura tan llena de registros está dominada por la ruptura de toda convención y de todo discurso, el sentido del juego y de la representación, un hedonismo mediterráneo donde Valencia es una presencia recurrente, el regreso a la infancia y a la juventud, una prosa pictórica y luminosa, un sentido del

humor, esencialmente irónico, y de la farsa, que permiten un distanciamiento emocional y los frecuentes desdoblamientos en busca de una identidad. Novela que rompe con todos los vínculos tradicionales sin ser experimental, dentro de una continua voluntad de renovación. Las constantes y la evolución de su escritura están marcadas por novelas emblemáticas como *Museo provincial de los horrores* (1970), *La quincena soviética* (1988), *La misa de Baroja* (1995), *El abrecartas* (2007) o la unánimemente celebrada *El invitado amargo* (2014), en colaboración con Luis Cremades.”



Vicente Molina Foix es autor de nueve novelas. Asimismo ha escrito poesía y teatro y traducido varias obras, ha sido guionista y crítico de cine, y ha dirigido dos películas. En 2016 ha publicado *Enemigos de lo real. Escritos sobre escritores*.



Juan Antonio Masoliver es catedrático emérito de la Universidad de Westminster de Londres. Es crítico literario del suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*.

CHOPIN Y LA POSTERIDAD

El sentido refinado de la melodía, la sofisticación armónica y el empleo intuitivo de diseños rítmicos hacen del legado pianístico de Chopin uno de los monumentos musicales más influyentes de la historia de la música. Este ciclo indaga sobre sus principales epígonos vinculados a geografías y estéticas muy diversas.

Miércoles 3, 10 y 17 de febrero. 19:30 horas

Se transmite en directo por Radio Clásica, de RNE

También podrá seguirse por Canal March (www.march.es/directo)

Como apunta **Jim Samson** en sus notas al programa, este ciclo de conciertos gira en torno al tema de la influencia musical. Y lo hace en una doble dirección: por una parte, explorando la herencia que Chopin recibió y asimiló del pasado inmediato, del pasado lejano (Bach, Mozart) y del sustrato folclórico. Y, por otra, mostrando el influjo que sus obras ejercieron sobre autores posteriores en toda Europa.



Retrato de F. Chopin, de P. Schick, 1873

PARÍS FIN-DE-SIÈCLE

París fue la segunda patria de Chopin. Allí se asentó su reputación y se forjó su imagen como “poeta del piano”. Pero esta imagen comenzó a cambiar hacia 1870. En ese momento, los compositores franceses tratan de crear una música nacional enraizada en la historia francesa y encuentran en Chopin una especie

de “eslabón perdido” entre los clavecinistas del XVIII y los pianistas-compositores del XIX. Por su parte, la figura de Liszt permite engarzar la obra del polaco y la de los franceses del París *fin-de-siècle*: Fauré, Debussy y Ravel. El repertorio pianístico de todos estos autores sonará, el 10 de febrero, en las manos de **Luis Fernando Pérez**.

SCRIABIN: LA ESTELA RUSA

Fryderyk Chopin pasó más de la mitad de su vida en Francia, aunque Rusia fue el país que, de manera más temprana, se dejó influir por sus propuestas. Compositores como Glinka se apresuraron a reconocer tanto las virtudes intrínsecas de su música, como su significación en un contexto de reivindicación paneslavista. El joven Aleksandr Scriabin beberá de estas fuentes y dejará que el espíritu de Chopin se refleje en sus *Preudios Op. 11*. Una selección de piezas de Chopin y Scriabin será interpretada por **Alexander Melnikov**, el día 3 de febrero.

VIRTUOSISMO POLACO

El último concierto del ciclo tendrá como protagonista a **Ludmil Angelov**, que interpretará un infrecuente repertorio con obras de Chopin y de autores polacos como Michalowski, Friedman o Moszkowski. Las mazurcas y las polonesas se convierten ahora en el eje de composiciones que combinan la reivindicación nacional y la exhibición virtuosística. ♦

LOS SCARLATTI Y EL BARROCO NAPOLITANO

Alessandro y Domenico Scarlatti encarnan la práctica habitual del Antiguo Régimen de transmitir un oficio de padres a hijos. La excepcionalidad del caso es que ambos (padre e hijo) contribuyeron, no solo a hacer de Nápoles un centro musical a nivel europeo sino a desarrollar géneros clave en la historia de la música, como la cantata (en el caso de Alessandro) y la sonata de tecla (Domenico). Este ciclo esboza en paralelo sus trayectorias y la influencia que ejercieron en otros compositores.

Miércoles 24 de febrero y 2 y 9 de marzo. 19:30 horas

Se transmite en directo por Radio Clásica, de RNE

También podrá seguirse por Canal March (www.march.es/directo)

Alessandro Scarlatti, nacido en Palermo, desarrolló buena parte de su carrera en Roma bajo el amparo de la reina Cristina de Suecia. Trabajó para los virreyes españoles en Nápoles, se estableció luego en Florencia y en Venecia y, durante la última parte de su vida, alternó periodos en Roma y en Nápoles, ahora al servicio de los virreyes austriacos. Su hijo Domenico nació en Nápoles, donde destacó como organista y como compositor operístico. Se trasladó luego a Roma y más tarde a Portugal, donde fue maestro de la Patriarcal de Lisboa y profesor de la infanta María Bárbara de Braganza. Cuando esta se



Corrado Giaquinto, *Retrato de Carlo Broschi, Farinelli*. Bolonia, Museo internazionale e biblioteca della musica. Farinelli, con la capa de la Orden de Calatrava, aparece junto a las efigies de Fernando VI y María Bárbara de Braganza. Al fondo puede verse a Domenico Scarlatti quien, como el castrato, trabajó en la corte española.

parte de sus sonatas para tecla. La contribución de los Scarlatti al desarrollo de géneros como la cantata o la sonata es innegable. Sin embargo, la ausencia de tradiciones historiográficas sólidas e interesadas en forjar una identidad nacional apoyada sobre estos dos compositores ha hecho que sus figuras queden diluidas en las historias de la música, y que sus biografías presenten importantes lagunas.

NÁPOLES VIRREINAL

A lo largo del siglo XVIII, Nápoles fue considerada la escuela de canto de toda Europa. De sus conservatorios salían cantantes que no solo ejecutaban música, sino que –como señala

en sus notas **José María Domínguez**– eran capaces “de comprender al instante los



Carlos Mena



Ana Quintans



Mahan Esfahani

gestos estructurales y expresivos del compositor, interactuando creativamente con estos". En este modelo formativo, las obras de Francesco Durante ocupan un lugar privilegiado, equiparable a las composiciones de Chopin o Paganini en cuanto a su capacidad para perfeccionar una determinada técnica instrumental. Sus *Duetti da camera* se basan en una serie de recitativos extraídos de las cantatas de Alessandro Scarlatti, y serán interpretados por los cantantes **Ana Quintans** (soprano) y **Carlos Mena** (contratenor), acompañados al clave por **Eduardo López Banzo**. A este repertorio se sumará la cantata *Questo silenzio ombroso (Il sonno)*, que Alessandro Scarlatti compuso en Roma en 1707, y cuyo texto bucólico guarda relación con la Academia de la Arcadia, una institución fundada por Cristina de Suecia a la que había accedido el compositor un año antes, y de la que también formaban parte Bernardo Pasquini y Arcangelo Corelli. Además, López Banzo interpretará una selección de sonatas para tecla de Domenico Scarlatti.

LA CANTATA ENTRE NÁPOLES Y ROMA

Con Alessandro Scarlatti, el protagonismo de la cantata pasa del poeta al músico. En el segundo concierto del ciclo, protagonizado por la soprano **María Cristina Kiehr** e **el coro d'Arcadia**, podrán escucharse tres cantatas del compositor a las que se sumarán dos sonatas para violín y clave de Domenico Scarlatti;

un singular repertorio emparentado con la sonata en trío consolidada por Corelli.

EL IMPERIO ESPAÑOL

En el último concierto del ciclo, el clavecinista **Mahan Esfahani** interpretará un repertorio formado por obras de autores italianos, españoles y del propio Domenico Scarlatti. Giovanni de Macque, Giovanni Maria Trabacchi y Ascanio Mayone, con los que comenzará el recital, constituyen tres de los pilares de la escuela teclística napolitana que se inició a comienzos del siglo XVII y que llegó hasta Durante y Domenico Scarlatti en el siglo XVIII. La producción de Bernardo Storace supone, por su parte, un vínculo de unión entre la escuela romana (Pasquini) y la escuela del sur de Italia (Frescobaldi). Finalmente, Juan Bautista Cabanilles (de quien se interpretarán tres obras) facilitó la introducción en España de las novedades italianas; es decir, de las obras de Trabacchi y Mayone. ♦

AUDIO DEL MES

Recuperamos el concierto ofrecido por **Dan Tepfer**, en el que el pianista ofreció su interpretación de las *Variaciones Goldberg*



de Bach con sus propias improvisaciones en estilo *jazz*.

SUITES DE BACH

El término “suite”, característico de la música instrumental barroca, sirve para definir a un conjunto de danzas estilizadas. El género alcanzó una de sus cimas con Johann Sebastian Bach, a quien se deben varias de las mejores colecciones de todos los tiempos: las *Suites inglesas*, las *Suites francesas* y las *Suites para violonchelo solo*.

Sábados 6, 13, 20 y 27 de febrero. 12 horas
Se transmite en diferido por Catalunya Música

La *suite* barroca, también conocida en Alemania y en Italia con el nombre de “partita”, es un conjunto de danzas estilizadas que solía incluir una alemanda (baile de origen alemán), una *corrente* (de origen francés), una zarabanda (de origen español), una giga (de origen inglés), y otras danzas que variaban a voluntad del compositor. Esta fórmula, que quedó fijada en Francia a principios del siglo XVIII, será la escogida por Bach para componer sus *suites* para distintos instrumentos.

No fue Bach, sino su biógrafo Johann Nikolaus Forkel, quien dio el nombre de “inglesas” a una colección de seis *suites* para tecla. Compuestas hacia 1715, cuando el compositor residía en Weimar, y supuestamente dedicadas a un inglés “de alto rango” estas obras no tienen nada particularmente británico. Al contrario, entre las cuatro danzas tradicionales, Bach insertó danzas típicamente francesas: *passepieds*, *bourrés* y *menuets*. Como nota novedosa, todas ellas se inician con preludios que trasladan al teclado el esquema del *concerto grosso* italiano, alternando solos y *tutti*.

En 1717 se produce uno de los episodios más rocambolescos de la vida de Bach. Al no lograr el puesto de *Kapellmeister* de la corte, había



renunciado a su cargo. Molesto con esta decisión, el duque Wilhelm Ernst decidió encarcelar durante casi un mes al compositor, que consiguió finalmente salir con rumbo a Köthen, una corte calvinista donde los servicios religiosos no hacían uso de la música. De este modo, Bach centró sus esfuerzos en la composición de música profana; y, en particular, de música instrumental: los *Conciertos de Brandemburgo*, la primera parte de *El clave bien temperado*, las *Suites francesas* y las *Suites para violonchelo solo* son algunas de las obras que compuso en esta época.

Los años de Köthen fueron, además, muy intensos en la vida de Bach. En 1720 fallecía de manera inesperada su primera mujer, Maria Barbara, y un año más tarde se casaba con Anna Magdalena, una joven soprano para la que podría haber compuesto las *Suites francesas*, tal vez con intención didáctica. Estas

obras presentan los cuatro movimientos habituales y, con la excepción de la nº 5, incluyen minuetos, danzas de origen francés.

El príncipe Leopoldo de Köthen era un gran amante de la música y se había rodeado de notables intérpretes, como los violonchelistas Ferdinand Abel y Christian Bernhard Linike. Es posible que Bach compusiera para alguno de ellos las *Suites para violonchelo solo*. Estas obras otorgan una nueva dimensión como solista al violonchelo, que hasta entonces servía como acompañante y soporte armónico en los conjuntos instrumentales. El violonchelo se imponía así a la viola da gamba,

que iniciaba su decadencia. Las seis *Suites para violonchelo solo* mantienen una gran homogeneidad formal, al iniciarse con sendos preludios (como sucedía en las *Suites inglesas*), seguidos de una alemanda, una *corrente* y una zarabanda. El movimiento final es invariablemente una giga, mientras que el quinto movimiento alterna entre el minueto, la *bou-rrée* y la gavota (danzas estas que siempre aparecen dispuestas por parejas). Convertidas en uno de los puntales de la literatura violonchelística, no trascendieron a la sala de conciertos hasta su “redescubrimiento” por parte de Pau Casals, quien las interpretó en numerosas ocasiones y las grabó por primera vez. ♦



Cuatro grandes intérpretes harán sonar el repertorio seleccionado para este ciclo que inaugurará el pianista **Andrea Bacchetti (6 de febrero)**. Reconocido intérprete de Bach, Bacchetti recibió consejos de artistas como Berio o Karajan y ha grabado las *Variaciones Goldberg* de Bach además de la obra pianística de Berio. **Céline Frisch (13 de febrero)**, la primera clavecinista que ha ganado el premio Victoires de la Musique Classique de Francia, recibió el reconocimiento unánime de la crítica gracias a sus interpretaciones de Bach. Por su parte, el violonchelista **Lluís Claret (20 de febrero)** ha ganado concursos como el Pau Casals y el Mstislav Rostropovich. De sus interpretaciones se ha escrito: “El Bach de Claret es moderno y vivo (...) es sabio, profundo y carece de artificio”. Finalmente, la clavecinista **Christine Schornsheim (27 de febrero)** ha grabado numerosas obras de Bach, incluyendo *El clave bien temperado* y las *Variaciones Goldberg*.



Viernes Temáticos, repetidos en sábado

EL DESEO

El ciclo *Viernes Temáticos* de esta temporada, titulado “Las pasiones del alma”, presenta el cuarto concierto de la temporada, dedicado al deseo.

La pasión del deseo es una agitación del alma causada por los espíritus que la disponen a querer para el futuro la cosa que le parece conveniente. Así, no se desea sólo la presencia del bien ausente, sino también la conservación del presente... (René Descartes, *Les passions de l'âme*, 1649)

El deseo es la voluntad de poseer aquello que no se tiene y se cree conveniente. Pero esta voluntad se convierte en patológica cuando da lugar a los celos, que Descartes describe como “una especie de temor relacionado con el deseo que se tiene de conservar la posesión de algún bien”. No son una pasión honesta: el celoso no ama al bien deseado, sino a una imagen idealizada de él. Los celos se basan en la posesión y en la exclusividad, y subyacen en un sinfín de situaciones dramáticas que han quedado plasmadas en refinadas composiciones de todos los tiempos. La *gelosia* (“los celos” en italiano) es protagonista en este recital, centrado en cantatas italianas del siglo XVII.

Viernes 19 y sábado 20 de febrero

Presentación: **Stefano Russomanno**.
Ensemble Arte Musica. **Francesco Cera**, director. **Damiana Pinti**, mezzosoprano.

Obras anónimas y de A. Cesti, G.G. Kapsberger, L. Rossi, A. Scarlatti y A. Stradella

En su presentación **Stefano Russomanno** expone: “Los celos recorren la obra y la vida de Alessandro Stradella. Con todo, la presencia de los celos en su obra responde, más que a razones autobiográficas, a un interés recurrente en el ámbito de la cantata barroca (...)”

Representados en los términos de una pasión que pretende atar de manera absoluta e inflexible al objeto de su deseo, los celos son explorados desde una perspectiva que oscila entre la cólera y la nostalgia. Compañera habitual de los celos es aquí la lejanía, que alimenta las dudas del amante y su afán de posesión. Los celos como representación de una cárcel interior que excluye el diálogo con la otra parte. Algo que ya había significado La Rochefoucauld al escribir: “En los celos hay más amor propio que amor.” ♦



Ensemble Arte Musica,
Stefano Russomanno
y Damiana Pinti

Jóvenes intérpretes

MÚSICA EN DOMINGO Y CONCIERTOS DE MEDIODÍA

Los conciertos en las mañanas de los domingos y los lunes están pensados como apoyo y difusión a los jóvenes intérpretes menores de treinta años que inician ahora su carrera profesional. El repertorio de estos conciertos, de una hora de duración y sin pausa, es elegido por los propios intérpretes. En esta temporada cobran especial relevancia la variedad estilística, la diversidad de las formaciones y la dimensión internacional de las carreras de estos músicos.

31 de enero y 1 de febrero, 7 y 8, 14 y 15, 21 y 22 y 28 y 29 de febrero. 12:00 horas

31 de enero y 1 de febrero. Javier García Aranda, violín; y **Luis Arias Fernández**, piano, interpretan obras de G. Enesco, A. Honegger, M. Ravel y S. Barber. Javier García Aranda ha actuado como solista y como integrante de diferentes agrupaciones de música de cámara en numerosas ciudades de España, Francia e Italia. Luis Arias Fernández compagina su actividad concertística con la docencia. Juntos interpretarán una selección de obras compuestas antes de que sus autores cumplieran los veintidós años.

7 y 8 de febrero Juan Carlos Fernández Nieto, piano, ofrece obras de J. Brahms, C. Debussy y M.A. Balakirev. Ha ofrecido recitales en numerosos países, en las salas más prestigiosas.



14 y 15 de febrero. Aarón Ribas Zorrilla, órgano, interpreta obras de D. Buxte-



hude, H. Scheidemann, J.S. Bach, V. Lübeck, E. Gigout, C.M. Widor y A. Guilmant. Es el organista titular de la iglesia de Sant Pedro Martir, en Escaldes-Engordany (Andorra).

21 y 22 de febrero. Orquesta de cuerda del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid interpreta



obras de J. Brahms, W.A. Mozart y P.I. Chaikovski.



28 y 29 de febrero Noelia Rodiles, piano, interpreta obras de F.J. Haydn, F. Chopin, O. Messiaen y F. Mendelssohn. Compagina su

actividad concertística con la docencia en el Centro Superior Katarina Gurska y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid. ♦

Presentada por Marta Sanz

“LA CARRETA FANTASMA”, DE VICTOR SJÖSTRÖM

Coordinado por Román Gubern, continúa el ciclo de cine de misterio con *La carreta fantasma*, de Victor Sjöström, considerada una de las películas cumbres de la edad dorada de la cinematografía sueca durante el periodo silente.



La carreta fantasma (“Körlaken”, 1921, Suecia), (106'), de Victor Sjöström, con Victor Sjöström, Hilda Borgström y Tore Svennberg

Viernes 5 y sábado 6 de febrero. 19:00 horas

Presentación: **Marta Sanz** (el sábado, proyección de la presentación grabada el viernes)

Inspirada en la novela homónima de Selma Lagerlöf, de 1912, que se basa en la superstición según la cual quien muere en la medianoche del final de año pasa a convertirse en el cochero de la Muerte. Presenta a un obrero alcohólico y en paro que muere en ese preciso momento en un cementerio.



A continuación se ofrece un extracto en el que se adelantan algunas líneas de la presentación de **Marta Sanz**: “Voy a tratar de compartir con los espectadores una experiencia íntima. Voy a explicar por qué creo en lo invisible. En los fantasmas, los sueños, los bacilos y las bacterias. En la transmigración de los géneros y las almas. En la fusión de lo fantástico y lo cotidiano, en el extrañamiento de lo real por efecto de la injusticia, en las aproximaciones a la realidad que trabajan simultáneamente con el horror y el naturalismo. Voy a escar-

bar en los motivos por los que esta película ha sido tantas veces reinterpretada en otras, relacionando la obra de Sjöström con cineastas como Bergman o Capra. Voy a profundizar en las razones por las que el primero dijo que la cinta de Sjöström es ‘el filme de todos los filmes’ (...)”



Marta Sanz es escritora, doctora en Filología, imparte talleres de lectura y escritura creativa y colabora en varios suplementos como *El Cultural*, *El Viajero* y *Babelia* y la revista *Mercurio*. Entre sus novelas premiadas se encuentran *Los mejores tiempos* (2001, Premio Ojo Crítico de Narrativa), *Daniela Astor y la caja negra* (2013, Premio Tigre Juan y Premio Cálamo “Otra Mirada”) y *Farándula* (2015, Premio Heralde de Novela). ♦

LA BIBLIOTECA, ESPACIO DE CONOCIMIENTO E INVESTIGACIÓN

Los servicios bibliotecarios se vienen transformando desde hace décadas; un proceso de reinención y redefinición impuesto por los continuos avances tecnológicos, imprescindible para seguir siendo útiles y dar visibilidad a las nuevas funciones bibliotecarias en la gestión de la información contenida en la web.

A lo largo de los últimos años, la Biblioteca de la Fundación Juan March viene trabajando en la actualización de su misión para consolidarse como un espacio activo, dinámico, vinculado al resto de las actividades e integrador del conocimiento generado por la Fundación, sin perder su labor tradicional de servicio a los investigadores y a los estudiosos de la música y del teatro español del siglo XX y contemporáneos, del ilusionismo y de la danza, y de la obra literaria del escritor Julio Cortázar.

Asimismo, recientemente, la Biblioteca recibió el encargo de conformar una biblioteca de referencia sobre arte contemporáneo y sobre estudios y prácticas curatoriales, ampliando sus temáticas englobadas todas en el área de las Humanidades.

De tal manera, la Biblioteca, sin perder su misión como biblioteca de investigación, se define además como un laboratorio para la innovación, un espacio para la difusión del

conocimiento y la generación de ideas, que trabaja en una gestión integrada con otros departamentos, buscando la transversalidad, la horizontalidad y la bidireccionalidad, participando en proyectos interdepartamentales aportando la gestión del conocimiento digital, ofreciendo un servicio de datos que incluye la preservación de contenidos así como el análisis y visualización de información, velando por la preservación y la

difusión digital del patrimonio documental propio y dando apoyo a las actividades de la Fundación.

Esta nueva redefinición de la misión de la Biblioteca ha supuesto una

mayor integración interdepartamental, una mayor utilización y visibilidad de sus fondos, un servicio interdisciplinar, más tecnológico y sofisticado que, unido a la búsqueda constante de la innovación y la aplicación de las tecnologías, constituyen la base de su actividad y de los proyectos en los que está trabajando. ◆



ÚLTIMOS VÍDEOS

Nuevos vídeos en febrero, disponibles en: www.march.es/videos/



El 4 de noviembre de 1955 se firmaba el acta de constitución de la Fundación Juan March.

Sesenta años más tarde, la institución celebraba esta efeméride con un concierto de la *Camerata Capricho Español*, dirigida por **José Luis Temes**, en el que se interpretaron obras de autores españoles compuestas a lo largo del último siglo y medio.



El año 2016 comienza con un nuevo título de Teatro Musical de Cámara, *Trilogía de Tonadillas de Blas de Laserna*; que se adentra en el teatro breve español de finales del siglo XVIII con la representación de estas tres tonadillas escénicas hasta ahora inéditas de **Blas de Laserna** (1751-1816).

Nuevo vídeo presentación de la programación de **Conferencias**, que incluye una variada propuesta durante el primer semestre del año. También un tráiler de presentación de las *Conversaciones en la Fundación* de **José Sacristán** con el periodista Antonio San José.

Continuando con el ciclo *Exploradores, conquistadores y viajeros*, ofrecemos un nuevo vídeo, en esta ocasión, el que **Javier Reverte** dedicó a **Livingstone**: el misionero que se convirtió en explorador.



El formato *Literatura universal, en español* se dedicó el año pasado a dos figuras relevantes:

en octubre, a **Constantino Cavafis**, del que **José María Pou** ofreció su lectura dramatizada del poema "Ítaca", traducido por **Ramón Irigoyen**; y en diciembre a **Friedrich Hölderlin**; en este la lectura dramatizada de poemas estuvo a cargo de **Ernesto Arias**, con los comentarios de **Helena Cortés Gabaudan** y las actuaciones de **Elena Gragera** (mezzosoprano) y **Antón Cardó** (piano).

Juan Antonio Ortega e **Ignacio Sánchez-Cuenca** ofrecieron sus puntos de vista sobre **La transición española**, en una nueva sesión de *La cuestión palpitante*.

En este mes de febrero, un nuevo tráiler de *Poética y Poesía*, dedicado al poeta **Pere Rovira**, profesor emérito de la Universidad de Lleida, donde ha explicado poesía moderna durante más de treinta años.



Desde el propósito de "reinventar la pintura" que guía su creación actual, el artista **Rafael Canogar** relata su trayectoria profesional a través de su personal evolución pictórica en el contexto de las nuevas tendencias plásticas de mediados del siglo XX, todo ello en diálogo con **Víctor Nieto Alcaide**, en una nueva sesión de *Autobiografía Intelectual*. ♦



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló. 77. 28006 Madrid
Tfno: 91 435 42 40 - Fax: 91 576 34 20
E-mail: webmast@mail.march.es
Internet: <http://www.march.es>