

2 SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES

Federico Mompou (1893-1987), por Víctor Estapé



8 WYNDHAM LEWIS, «LA VANGUARDIA EN UN SOLO HOMBRE»

Exposición con más de 150 pinturas y dibujos, 60 libros y otros documentos del creador del Vorticismo



13 UN COUP DE LIVRES, EN EL MUSEU DE PALMA

Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication

15 EL GRUPO DE LOS OCHO Y LA NUEVA MÚSICA (1920-1936)



18 AUTOBIOGRAFÍA INTELLECTUAL: LUIS DE PABLO

El compositor habla de su trayectoria vital y artística y protagoniza una sesión de «Aula de (Re)estrenos»

21 MAESTROS DE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX

Ciclo de conferencias de Luis Fernández-Galiano



23 SEMINARIO DE FILOSOFÍA DE VICTORIA CAMPS

«Las emociones morales. La construcción social de la autoestima»



25 LUIS ANTONIO DE VILLENA EN «POÉTICA Y POESÍA»



27 «VIVALDI, COMPOSITOR PARA LA CÁMARA», LOS SÁBADOS

«Leipzig 1840. La emancipación del lied», en *Lunes temáticos*.- «Conciertos de Mediodía» y «Música en Domingo»

31 BIBLIOTECA: LA COLECCIÓN DE BOCETOS DE TEATRO



ACTIVIDADES EN MARZO

Más información: www.march.es

SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES 20



FEDERICO MOMPOU

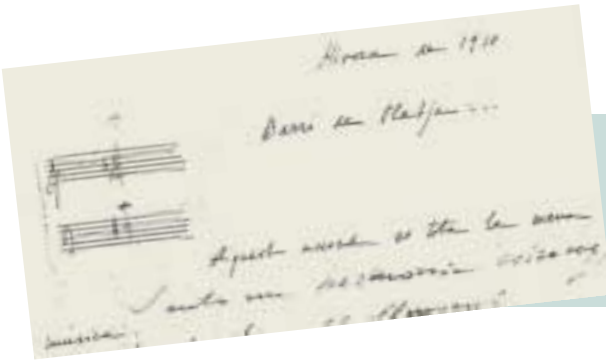
1893-1987

Víctor Estapé

Compositor. Jefe del Departamento de Teoría y Musicología del Conservatorio del Liceo de Barcelona

Más que ningún otro compositor, de manera incluso más radical que Chopin o Scriabin, Mompou dedicó la práctica totalidad de su actividad creativa a su instrumento, el piano. Ello se hace más extraño por el hecho de que Mompou no fue propiamente un virtuoso al uso (aunque tocara muy bien el piano desde su niñez, como demuestra la carta de recomendación de Granados a Fauré, pidiéndole que fuera admitido en el *Conservatoire* de París antes de la edad reglamentaria). Esta anomalía encuentra razones profundas en la inusual personalidad del compositor, y tiene sus consecuencias en su particular lenguaje. Mompou nació en una familia que, sin tener antecedentes artísticos, tenía un amor sincero por la cultura; hay que recordar que su hermano Josep fue un apreciable pintor. La más destacada herencia musical familiar de Mompou se halla sorprendentemente en la fábrica de campanas de su abuelo, la fundición Dencausse. La fascinación infantil por los sonidos de las campanas es, sin duda, el origen de algunos de los logros armónicos más interesantes del compositor. Son muchas las piezas pianísticas que imitan la voz de las campanas (pueden recordarse obras de Liszt, Mussorgsky, Debussy, Ravel, Albéniz o Granados), pero no ha habido nadie que haya hecho de ello un rasgo tan personal como el compositor barcelonés.

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



Anotación manuscrita de Mompou: «Hivern de 1910. Barri de platja... Aquest acord és tota la meva música». (Invierno de 1910. Barrio de playa... Este acorde es toda mi música.)

La francofilia de Mompou no surge sólo de sus lazos familiares, ya que es una característica compartida con casi todos los músicos españoles de su generación, pero en su caso es quizás más intensa que en cualquier otro: el acontecimiento decisivo que desencadenó su vocación creativa fue un concierto dado por Gabriel Fauré y Marguerite Long en Barcelona en 1909. Y definía la música alemana como «falsa» y la música francesa como «verdadera».

Mompou es atípico en sus intereses e influencias musicales: ni Bach ni Beethoven ni Mozart y, naturalmente, tampoco Wagner o Brahms, parecen haber contado mucho para él e, incluso dentro de la música francesa, no son necesariamente Debussy o Ravel sus principales modelos, sino el Chopin más íntimo, Fauré o Satie (respecto al que tuvo una actitud ambigua). También en el Scriabin más tardío encontró afinidades.

La timidez casi patológica de Mompou le llevó a huir literalmente de la antesala del despacho de Fauré en el *Conservatoire* cuando, recién llegado a París, esperaba ser recibido por el entonces director del centro. Quizás no podría haber sido de otra manera, y el encuentro con Ferdinand Motte-Lacroix, su profesor privado, fue providencial por la comprensión inmediata que halló en éste: ya en su primera clase el profesor destacó «la mano, la sonoridad y los pedales» de Mompou, al tiempo que incidía en la necesidad de «adquirir fuerza, pero con mucho cuidado, para no perder la pulsación delicada». Estas palabras resumen de manera clarividente la personalidad musical de su discípulo, como pianista y como compositor, ya que ambas facetas se hicieron inseparables.

El desarrollo de su formación musical no dejó mucho espacio para la teoría o para las técnicas de composición artesanales. El resultado de ello es sin duda una limitación, reconocida por el propio compositor, que decía con sinceridad «soy probablemente un caso extremo: sin piano no puedo hacer nada». En pocos casos como en el de Mompou

«Soy probablemente un caso extremo: sin piano no puedo hacer nada»



Comienzo de la partitura del *Cuarto Cuaderno de Música Callada*, compuesto en 1966 con una beca de la Fundación Juan March. (Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos)

parece la música tan claramente hallada buscándola en el teclado, guiado el creador naturalmente por su ideal sonoro y por unas manos que tendían a buscar posiciones estables y reposadas desde las que pulsar las notas con exacta precisión para suscitar las más bellas resonancias. No es de extrañar que los primeros intentos creativos de Mompou

«El aire de niño
desvalido y triste no
le abandonó nunca
del todo»

fueran fragmentos, pequeños apuntes melódicos o, simplemente, sonoridades aisladas a las que daba títulos poéticos, como si el contenido expresivo que anhelaba estuviera encerrado en un solo sonido musical exquisitamente cincelado. Esta tendencia a una brevedad esencial, eventualmente aforística, le acompañó toda su vida, con pocas excepciones.

La desconfianza de Mompou respecto a la música de vanguardia se mantuvo durante toda su vida, aunque pasó de la necesidad de defenderse frente a ella, con sus escasos pero sutiles escritos, a adoptar un distanciamiento teñido de ironía durante los últimos años de su vida, en los que alcanzó el carácter de figura patriarcal en la vida musical barcelonesa, cuyos elementos supuestamente más avanzados podían acusarle de retrógrado, pero no le podían negar la categoría de clásico vivo, cuya música no se tocaba solamente en los conciertos sino también en las clases de los Conservatorios.

El porte señorial de Mompou (favorecido por su alta y esbelta figura), los refinados modales que resuenan en el tono aristocrático de su música, tienen su contrapartida en su aire de niño desvalido y triste que no le abandonó nunca del todo. La indolencia y una tendencia a la pereza que él mismo admitía, podrían haber hecho peligrar su carrera, y no hay duda de que el encuentro y el matrimonio con la enérgica Carmen Bravo fueron



Federico Mompou interpretó en 1977 en la Fundación su *Cuarto Cuaderno de Música Callada*.

decisivos para que no cayera en el abandono al dejar París a causa de la ocupación alemana e instalarse definitivamente en Barcelona.

El nuevo impulso de su creatividad y la renovada seguridad en sí mismo propició que entre el regreso de Francia y su muerte compusiera alguna de sus obras más ambiciosas. Su participación anual en los cursos de Santiago de Compostela le puso además en contacto con numerosos músicos jóvenes que conocieron su obra gracias a sus clases y consejos y al ejemplo de su propia interpretación, cosa que, unida a la disponibilidad de numerosas grabaciones de Mompou al piano, da lugar a la existencia de una tradición directa y auténtica de la interpretación de su obra.

El propio Mompou dividía su obra en tres categorías que siguen siendo útiles. Puede comenzarse por las piezas que tienen un vínculo directo con la música tradicional catalana. En este grupo destacan muy especialmente las *Cançons i Danses*, entre las que se cuentan algunas de sus obras más conocidas. No todas usan canciones populares, varias de ellas son composiciones originales (entre las que brillan las inolvidables melodías de las *Cançons* número 5 y 6) y la número 10 usa dos *Cantigas* de Alfonso X. Las armonías y texturas con que Mompou ilustra sus melodías son siempre de una originalidad asombrosa y, aunque su música no es en principio contrapuntística, los acordes generan estructuras de raras resonancias que pueden crear líneas polifónicas diferenciadas, siempre con intensos colores armónicos.

En segundo lugar, pueden señalarse las piezas que, aunque incluyen elementos folclóricos, lo hacen en contextos de tipo descriptivo que ponen el énfasis en las imágenes de la vida rural o de la sencillez de lo tradicional que sobrevive en las grandes ciudades. Se-

[Nota biográfica]

Federico (o Frederic) Mompou nació en Barcelona en 1893. Inició sus estudios de piano con Pere Serra, profesor del Conservatorio del Liceo, y fue un concierto dado por Fauré en 1909 en Barcelona lo que hizo nacer su vocación de compositor. En 1911 termina sus primeras composiciones y se dirige a París para estudiar en el Conservatorio, pero prefiere tomar lecciones privadas con Ferdinand Motte- Lacroix. Su creciente prestigio como compositor es certificado por un artículo de Emile Vuillermoz de 1921. En 1941 vuelve definitivamente a Barcelona y su relación con la pianista Carmen Bravo, con la que se casaría en 1957, da nuevas fuerzas a su labor creativa, que había sufrido un cierto estancamiento. En 1978 sufre un derrame cerebral. Fallece en su ciudad natal en 1987, reconocido unánimemente como uno de los más grandes compositores españoles.

ñalemos aquí, además de varias de las *Impresiones íntimas* o *Paysages*, a una de las más grandes y más interpretadas obras de Mompou, *Scènes d'enfants*, cuya culminación es la fascinante *Jeunes filles au jardin*: la mezcla de canción popular, detalles naturalistas (los gritos de las niñas) y de armonías muy inspiradas tiene como resultado una miniatura perfecta que resume mucho de lo mejor de Mompou.

Finalmente, señalemos las composiciones más abstractas que se inspiran «en los misterios más ocultos de la Naturaleza». Destacan aquí piezas como *Charmes*, *Cants màgics*, varios de sus *Preludios*, y muy especialmente los cuatro cuadernos de *Música callada*. Esta serie, titulada con el bellísimo oxímoron de San Juan de la Cruz, es la gran obra maestra tardía del compositor, la cual contiene algunas de sus piezas más individuales y avanzadas.

Obras como las *Variaciones sobre un tema de Chopin* son inusuales en su producción, pero revelan que sus recursos pianísticos son más variados de lo que a veces podría parecer. No son tampoco muy numerosas sus canciones, pero composiciones como *Combat del somni* bastan para hacer de Mompou un maestro del género. Los intentos orquestales de nuestro compositor no superan casi nunca la categoría de lo anecdótico (hay que tener presente que para ello contó con la ayuda imprescindible de otros músicos), aunque una obra como los *Improperios*, para voces y orquesta, merece ser más conocida. Los sonidos musicales que él mismo podía esculpir en contacto íntimo con su instrumento fueron el fértil terreno en el que su creatividad floreció con plantas únicas. Las palabras de Emile Vuillermoz en

su perspicaz artículo de *Le Temps* de 1921, expresan todavía hoy de la manera más bella y exacta la esencia de la música de Mompou: «...toca ligeramente y acaricia el piano tal como la brisa vespertina hace vibrar las cuerdas de un arpa eólica. No pretende dominar el instrumento ni aplastarlo, ni imponerle la ley de sus músculos y de su voluntad: al contrario, se esconde, se diría, modestamente detrás de las imágenes sonoras que ha hecho nacer de una forma discreta, pero persuasiva». ♦

[Biblio-discografía]



Entre las grabaciones de la música de Mompou hay que destacar la integral de la obra para piano del propio compositor (ENY-CD-3418, 3426, 3452, 3453, 3462, reedición Brilliant Classics 6515). Aunque no están todas sus composiciones pianísticas, es un documento imprescindible. Pueden señalarse la integral conjunta de **Antoni Besses** y **Miquel Farré** (Audiovisuals de Sarrià 25.1463-66), la de **Josep Colom** (Mandala 5021/24) y la de **Jordi Masó** (Naxos 8.554332, 8.554448, 8.554570, 8.554727). Entre las grabaciones relevantes de diversas obras de Mompou hay que recordar las *Cançons i Danses* de **Alicia de Larrocha** (RCA 62554) o de **Rosa Sabater** (PDI G-80.1047), y las *Variaciones sobre un tema de Chopin* de **Albert Attenelle** (EMI Music Spain). También es sugestiva la versión de la *Música callada* de **Herbert Henck** (ECM New Series - 4456992). **Victoria de los Ángeles** (EMI 5-2905583) y **Montserrat Caballé** (RCA 82876 511882) han grabado algunas de las canciones de Mompou, de las que puede recordarse la versión de **Carmen Bravo** y **Carmen Bustamante** (PDI G-80.1692).

Federico Mompou: vida textos y documentos (Madrid, 1975) de **Clara Janés** representa una de las perspectivas más completas. Debe destacarse el análisis de la obra pianística realizado por **Antonio Iglesias**, *Federico Mompou. Su obra para piano* (Madrid, 1976). **Vladimir Jankélévitch** ha escrito sobre Mompou en su libro *La presencia lejana: Albéniz, Sévérac, Mompou* (Barcelona, 1999).

Hay que tener presentes los documentos audiovisuales, entre los que puede elegirse la entrevista que **Joaquín Soler Serrano** le hizo para el programa de TVE *A fondo*. El sitio www.fredericomompou.es y la Fundación Albéniz (www.cervantesvirtual.com/portal/albeniz/fondo.jsp?nombre=mompou) ofrecen fotografías y transcripciones de cartas de gran interés.

■ Más de 150 pinturas y dibujos y 60 libros y otros documentos

WYNDHAM LEWIS, «LA VANGUARDIA EN UN SOLO HOMBRE»

Wyndham Lewis (Amherst, Nova Scotia, Canadá, 1882-Londres, 1957) es una de las figuras clave del modernismo europeo de la primera mitad del siglo XX. Artista consumado, fundó el Vorticismismo –el único movimiento inglés de vanguardia– y creó una fascinante obra de energética variedad que incluye desde composiciones cubofuturistas, vorticistas y abstractas hasta los más finos retratos. Hasta el 16 de mayo puede visitarse en la Fundación Juan March una exposición que presenta la vida y la obra artística y literaria de Lewis.



Wyndham Lewis (1882-1957) es la primera exposición dedicada al artista en España y la más completa realizada nunca desde *Wyndham Lewis and Vorticism*, la antológica que le dedicara la Tate en 1956, un año antes de su muerte. La exposición incluye más de 150 pinturas y dibujos y más de 60 libros, revistas y manifiestos, con préstamos de museos e instituciones y coleccionistas privados de Inglaterra y de todo el mundo. La Fundación Juan March ha editado con ocasión de la muestra un extenso catálogo en dos ediciones (español e inglés) y dos inéditos: la traducción semifacsimilar de la revista *Blast* (1914) y una edición bilingüe del *Timón de Atenas* de Shakespeare, ilustrada por Wyndham Lewis.

Workshop, 1915 (©Tate, Londres 2010)

La muestra ha sido organizada por la Fundación Juan March con la colaboración de **Paul Edwards**, comisario invitado y el principal conocedor de Wyndham Lewis en el mundo, con la ayuda de otros especialistas en Lewis como **Richard Humphreys**, **Alan Munton** o **Yolanda Morató**, entre otros.

«Bajo el proyecto de esta exposición –escribe en el catálogo **Manuel Fontán del Junco**, director de Exposiciones de la Fundación Juan March– late la tesis de que Lewis es una figura mayor de la historia del arte, la literatura y la cultura modernas, cuya obra plástica merece –como reza una de sus definiciones de ‘belleza’– «una in-



A Battery Shelled, 1919 (©Imperial War Museum, Londres)

mensa predilección». Y, también, la idea de que si su conocimiento está aun menos extendido de lo deseable ello no sólo se debe al tipo de razones con las que se suele explicar (y justificar) su olvido, sino también al hecho de que su figura (y sobre todo su obra) quizá supongan, precisamente, un reto al modo habitual de organizar nuestra memoria del arte, de historiar el arte, las ideas y la cultura.»

(Exposición abierta hasta el 16 de mayo de 2010. Véase horario y visitas guiadas en www.march.es)



WYNDHAM LEWIS: BIOGRAFÍA

1882- 1908

Wyndham Lewis nace en 1882 en Amherst, Nova Scotia, Canadá, a bordo del yate de su padre. Entre 1898 y 1901 estudia en la Slade School of Art de Londres. En 1902 viaja a Europa. Vive cuatro años en París y hace viajes de estudio a Holanda, Alemania y España. Visita Madrid y copia algunas obras de Goya en el Museo del Prado. En diciembre de 1908 regresa definitivamente a Londres.

Wyndham Lewis, fotografiado por Alving Langdon Coburn, 1916. Cortesía de George Eastman House, International Museum of Photography and Film, Rochester, N. Y.

1909-1918

Lewis es miembro del Camden Town Group de Londres. Su obra presenta, hasta 1922, una combinación deliberadamente provocativa de formas extrañas y grotescas, figuras caricaturescas y primitivas, colores estridentes y extrañamente ácidos, y de una narrativa inusual. Dibuja autorretratos cubistas y pronto comienza también a experimentar con el Futurismo.

En la *Second Post-Impressionist Exhibition*, organizada por Roger Fry en las Grafton Galleries de Londres, expone pinturas cubistas y las ilustraciones para el *Timón de Atenas* de William Shakespeare. En 1913 se une a los Omega Workshops de los Bloomsbury, taller dirigido por Roger Fry, que pronto abandona. Al año siguiente, junto con Kate Lechmere, funda el Rebel Art Centre, como alternativa a los talleres Omega. Es, en palabras de Lewis, «la sede del gran vórtice de Londres». El 20 de junio de 1914 John Lane publica la revista *Blast*, de la que Lewis es editor, además de su principal ensayista y responsable de su impactante diseño y tipografía. Con *Blast* «estalla» el Vorticismo, movimiento artístico de vanguardia así bautizado por su amigo Ezra Pound, con el que pretende «construir un lenguaje visual tan abstracto como la música» y «dogmáticamente antirreal». A través de Pound conoce a T. S. Eliot.

En junio de 1915 se realiza la primera ex-

posición vorticista, en las Doré Galleries y en julio se publica el segundo número de *Blast*, el «número de la guerra». La Primera Guerra Mundial supone la disolución del grupo vorticista y el fin del único movimiento británico de vanguardia. En 1918 regresa a Londres y es nombrado artista oficial de guerra para los gobiernos de Canadá y Gran Bretaña. Se publica *Tarr*, novela semiautobiográfica modernista que recibe críticas elogiosas de Pound, Eliot y Rebecca West.

1919-1928

Primera exposición individual: *Guns: pinturas y dibujos de guerra*. Pinta su gran obra bélica: *A Battery Shelled*. Período de intenso dibujo figurativo. En 1920 forma el Group X, un intento fallido de retomar el espíritu vanguardista anterior a la guerra, el ímpetu del Vorticismo en oposición al conservadurismo de Bloomsbury, pero que choca con el ambiente conservador y clasicista imperante. Conoce a James Joyce. Lewis comienza a desarrollar una nueva abstracción, más sintética, flexible y orgánica, más cercana a la vanguardia europea. Edita *The Tyro*, nº 1, revista de crítica de arte y literatura. Inventa los *tyros*, personajes de sonrisa burlona como retrato satírico de la sociedad inglesa posterior a la guerra. Se autorretrata como *Mr Wyndham Lewis as a Tyro*.

En 1922 publica en *The Tyro*, nº 2, un «En-

sayo sobre el objetivo de las artes plásticas en nuestros tiempos». Es en esos años veinte cuando comienza su carrera como retratista, por la que conocemos a muchos de los intelectuales de entreguerras (T. S. Eliot, Edward Wadsworth, Virginia Woolf o Edwin Evans). Es una década prolífica tanto en su faceta artística como literaria. Continúa realizando composiciones de abstracción sintética.

En 1927 lanza una nueva revista, escrita en su mayor parte por él, *The Enemy*. En el número 1 critica a la vanguardia literaria (incluidos Pound y Joyce). Se presenta a sí mismo como «el enemigo», un guerrero que lucha en solitario por la necesaria revolución. En *The Enemy*, nº 2, aborda el culto a lo «primitivo» en D. H. Lawrence y Sherwood Anderson.

1929-1938

The Apes of God (1930) es una novela satírica en la que describe el mundo artístico del Londres de los años veinte. Lewis se casa con una de sus modelos, Gladys Anne («Froanna») Hoskyns.

En 1931 se publica *Hitler* (recopilación de artículos escritos para *Time and Tide* tras su visita a Berlín en 1930), donde afirma que Hitler es un «hombre de paz» y defiende algunos aspectos del fascismo frente al comunismo. A pesar de los intentos posteriores por matizar aquellas opinio-



The Vorticist, 1912 (©Southampton City Art Gallery)

nes, su reputación quedará dañada de forma definitiva. En 1932 retoma su carrera artística, en particular la pintura al óleo.

En 1933, tras diez años de abandono, retoma y se centra en la pintura al óleo. Publica su poemario *One-Way Song*. Posteriormente aparecen *Left Wings over Europe* (1936), libro en contra de la guerra; *The Revenge for Love* (1937), una novela trágica sobre los ingenuos compromisos políticos de la izquierda en vísperas de la guerra civil española; *Count Your Dead: They are Alive!* (1937), un texto antibelicista sobre la guerra civil española y favorable al bando fascista; y *Blasting and Bombardiering* (1937), su primera autobiografía. Pinta *The Armada* y *The Surrender of Barcelona*.

En 1937 realiza su primera gran exposición individual desde 1921 en las Leicester Galleries, con éxito de críticas pero fracaso de ventas. Visita Berlín y Varsovia.



Wyndham Lewis retratado por G. C. Beresford, 1929
(©National Portrait Gallery, Londres)

Cambia de opinión respecto al nazismo. Al año siguiente pinta su gran retrato de T. S. Eliot que, tras ser rechazado por la Royal Academy de Londres, le devuelve brevemente a los titulares de la crítica artística. Éste es uno de la serie de notables retratos realizados entre 1937 y 1939, en particular de «los hombres de 1914» y de su mujer Froanna (*Ezra Pound, Froanna, Naomi Mitchinson, Stephen Spender, Julian Symons*) y que, junto con los de comienzos de la década de 1920 y la carpeta de 1932, le confirman como el principal retratista británico del siglo XX. Dona una pintura para subastar en ayuda de la España republicana.

1939-1944

De 1939 son *The Jews: Are they Human?*, apasionada defensa de los judíos, y *The*

Hitler Cult: and How it will End, en el que ataca el nazismo y predice el fin de la guerra en seis años. En septiembre, Lewis y su esposa Froanna parten hacia Estados Unidos y Canadá en busca de sus raíces; permanecerán allí seis años. Viven primero en Búffalo, Nueva York, y en 1940 se trasladan a Toronto. Lewis sufre un importante deterioro de la vista a causa de un tumor.

1945-1957

En 1945 regresan a Londres y se instalan en Notting Hill, donde Lewis vivirá hasta su muerte. En 1949 trabaja en el retrato de T. S. Eliot, que sería su último óleo antes de perder completamente la vista. En 1950 se publica su autobiografía, *Rude Assignment*. En 1951 Lewis anuncia su ceguera en «The Sea-Mists of the Winter», su último artículo para *The Listener* como crítico de arte. Abandona entonces su carrera como pintor y dibujante, pero no como escritor; todavía escribiría siete libros.

En 1956 Sir John Rothenstein organiza en la Tate Gallery la exposición retrospectiva *Lewis and Vorticism*, que itineraría después por varias sedes inglesas. Lewis, que había escrito la introducción del catálogo, asiste frágil y ciego a la inauguración. El 7 de marzo de 1957 fallece en el Hospital de Westminster a causa de un tumor craneal. ♦

(Extracto de la biografía publicada en el catálogo de la exposición)

■ Desde el 11 de marzo en el Museu Fundación Juan March

«UN COUP DE LIVRES»

Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication

El Museu Fundación Juan March ofrece, desde el 11 de marzo, una nueva exposición, bajo el título *Un Coup de Livres*, con aproximadamente 150 obras, en su mayoría libros, múltiples, revistas, ephemera y audiovisuales, procedentes de la Colección Guy Schraenen, Colección Museu de Serralves (Oporto), Archive for Small Press & Communication (Neues Museum Weserburg, Bremen, Alemania), que permanecerá abierta hasta el 5 de junio.

Esta misma exposición viajará posteriormente al Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y se mostrará desde el 18 de junio hasta el 31 de octubre.

El «libro de artista», en el sentido literal de la expresión, tiene su origen en las publicaciones de principios del siglo XX, con ejemplos como *Un coup de dés*, de Mallarmé, que muchos años después recrearía Marcel Broodthaers, y en los experimentos de los vanguardistas rusos, entre los que se cuentan las obras de El Lissitzky. Desde entonces, el artista ha «asaltado» el libro. Ya no sólo utiliza sus páginas, sino que usa el libro en su conjunto para la concepción de su obra; de hecho, el libro de artista debe considerarse como un original en sí mismo, aun cuando la tirada alcance varios cientos de ejemplares.

Los libros de la exposición «Un coup de

livres» proceden, fundamentalmente, de los fondos del Archive for Small Press & Communication (ASPC) del Neues Museum Weserburg de Bremen, el primer museo del mundo que ha dedicado una sección autónoma a los libros de artista y ha iniciado un centro de investigación especializado, con su colección de publicaciones de artista de los años 60 y 70.

Guy Schraenen, su creador y *curator* invitado para esta exposición, ha coleccionado obras desde los años 60 hasta los 80. Esa colección, de proporciones únicas, no puede reunirse hoy día tan fácilmente, y de todos los archivos surgidos en Europa en los años setenta, el ASPC es el único que se conserva íntegro en la actualidad. La colección del Archive for Small Press & Communication representa todas las corrientes artísticas importantes desde los años 60.



Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris, Gallimard, 1914



Chritian Boltanski: libros, ephemera, disco de vinilo (detalle). ©Bettina Brach



Andy Warhol: libro con elementos *pop-up* (detalle). ©Bettina Brach

Se compone de más de 35.000 publicaciones y documentos de artistas como Boltanski, Broodthaers, Buren, Byars, Cage, Caramelle, Chopin, Darboven, Finlay, Gilbert y Georg, Holzer, Kaprow, LeWitt, Long, Maciunas, Roth, Ruscha, Spoerri, Tót, Ulrichs, Vautier, de Vries, Warhol, Weiner, etc. que componen un gran panorama de todas las corrientes artísticas importantes desde los años sesenta, como el arte conceptual, Fluxus, Land Art, el Minimalismo o el Pop Art.

Con carácter general puede decirse que los libros de artista a partir de los años 60 son el resultado de lo que los artistas hacen con libros, sobre libros, en torno a los libros, para o contra los libros. Con todo, el concepto de libro de artista que subyace a la exposición es muy específico: el libro de artista no es un libro de arte; *el libro de artista es una obra de arte*. El artista no es ya el ilustrador, tal como lo ha sido durante mucho tiempo, sino que es, lisa y llanamente, el autor del libro.

El libro de artista es, pues, un medio artístico independiente y uno de los aspectos más esenciales y centrales del arte del siglo XX, y su importancia se basa en el testimonio de un nuevo pensamiento artístico, el del ambiente rupturista de los años sesenta, con sus ideas de democratización, difusión pública y universal del arte, tan influyentes en el arte contemporáneo; en el libro de artista se produce un entrelazamiento de todos los géneros artísticos.

Los libros de artista presentados en la exposición son obras de arte que quisieron contravenir el concepto de valor del mercado, orientado a la individualidad, la pequeña tirada, la obra firmada y la representación y sus receptáculos institucionales, la galería y el museo. Son obras que exponen el sistema tradicional de registro y catalogación de los museos (pintura, escultura, obra gráfica, etc.) a nuevos retos, porque no pueden clasificarse ya dentro de esquemas tradicionales. ◆

■ Ciclo de miércoles

EL GRUPO DE LOS OCHO Y LA NUEVA MÚSICA (1920-1936)

En noviembre de 1930, en Madrid, en la Residencia de Estudiantes, un grupo de jóvenes compositores españoles, en torno a los treinta años, hermanados por un mismo ideario estético y similar afinidad intelectual, dieron un concierto de presentación colectiva como Grupo de los Ocho. Eran Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Julián Bautista y Juan José Mantecón. A este Grupo y a su música está dedicado este ciclo de miércoles.

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

• El 3 de marzo, el **Cuarteto Wanderer** (**Yulia Iglina**, violín; **Yulia Nefyodova**, violín; **Oleg Krylnikov**, viola; **Anton Gakkel**, violonchelo), con la colaboración de **Vadim Gladkov**, piano, interpretan obras de **Adolfo Salazar** (1890-1958); **Salvador Bacarisse** (1898-1963); **Ernesto Halffter** (1905-1989); y **Fernando Remacha** (1898-1984).

• El 10 de marzo, **Manuel Escalante**, piano, interpreta obras de **Juan José Mantecón** (1895-1964); **Rosa García Ascot**

(1902-2002), **Fernando Remacha**; **Gustavo Pittaluga** (1906-1975); **Rodolfo Halffter** (1900-1987); **Julián Bautista** (1901-1961); **Ernesto Halffter**; y **Salvador Bacarisse**.

• El 17 de marzo, **Nuria Orbea**, soprano, y **Anouska Antúnez**, piano, interpretan obras de **Julián Bautista**; **Ernesto Halffter**; **Salvador Bacarisse**; **Óscar Esplá** (1886-1976); **Rodolfo Halffter**; **Jesús Bal y Gay** (1903-1993); **Federico García Lorca** (1898-1936); y **Gustavo Pittaluga**.

La presentación pública de compositores unidos en grupo fue una práctica que nació en las décadas finales del siglo XIX. En torno al año 1870, por ejemplo, se empleó por primera vez el término de Grupo de los Cinco para referirse a los rusos Balakirev, Borodin, Cui, Mussorgsky y Rimsky-

Korsakov, unidos por la idea de crear una escuela musical propiamente rusa. Y en 1920 se acuñó la etiqueta de Les Six para nombrar a los jóvenes compositores Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc y Tailleferre, aglutinados para liberar la música francesa de la pesada influencia germáni-

ca y tomar la cotidianidad como fuente de inspiración musical.

El español Grupo de los Ocho, sobre el que se centra este ciclo, comparte algunos rasgos con sus antecesores históricos más conocidos. Igualmente formado por jóvenes compositores que rondaban la treintena, estos ocho creadores decidieron agruparse al compartir ideario estético y afinidad intelectual. Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Julián Bautista y Juan José Mantecón hicieron su presentación colectiva en un concierto inaugural celebrado en noviembre de 1930 en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Estos autores, que tendrían trayectorias compositivas muy desiguales, no sólo querían promover una nueva estética musical basada en la simplicidad formal y la intrascendencia melódica (rasgos que los emparentan con Les Six), sino que también acabarían marcando un punto de inflexión historiográfico.

La fecha oficial de constitución del Grupo no debe entenderse como el momento de su creación, sino quizá como el de su culminación, pues durante la década anterior sus miembros habían forjado un lenguaje musical vanguardista y distintivo. El estallido de la guerra civil pondría fin a las actividades del Grupo, separando las carreras de sus miembros. El ciclo incluye, además,



tres obras de Adolfo Salazar, Óscar Esplá y Jesús Bal y Gay, autores que desde distintas posiciones estuvieron muy cercanos a los ideales del Grupo y formaron parte sustantiva de la intensa y renovadora actividad musical que tuvo lugar en estos años.

María Palacios, profesora de Historia y Ciencias de la Música en la Universidad de Salamanca y autora de la monografía *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho* (2008), se ha encargado de la introducción y notas al programa. A su introducción pertenece este fragmento: «El 29 de noviembre de 1930 se presentó en la Residencia de Estudiantes de Madrid un Grupo de jóvenes compositores (de entre 24 y 35 años de edad) como representantes de lo que ellos mismos denominaron «música moderna» española. Este Grupo, conocido posteriormente en la historiografía musical como Grupo de los Ocho o Grupo de Madrid, estuvo formado por Salvador Bacarisse (1898-1963), Fernando Remacha (1898-1984), Gustavo Pittaluga (1906-1975), Julián Bautista (1901-1961), Juan José Mantecón (1895-1964), Rosa García Ascot (1902-2002) y los hermanos Halffter: Rodolfo (1900-1987) y Ernesto (1905-1989). La historia de la música tra-



Caricaturas de la prensa de la época. 1. Rodolfo Halffter, por Bagaría (*El Sol*, 1928).- 2. Salvador Bacarisse (*ABC*, 1953).- 3. Óscar Esplá, por Bagaría (*El Sol*, 1928).- 4. Ernesto Halffter (*ABC*, 1930).- 5. Julián Bautista (*El Sol*, 1930)

dicionalmente se había contado, hasta esa fecha, a partir de grandes nombres: grandes compositores que representaban y resumían toda una época. En España encontramos esa tradición en figuras como las de Isaac Albéniz, Enrique Granados o Manuel de Falla. La novedad aquí radica en que, por primera vez, un grupo de autores se unió con ideales estéticos comunes para mostrar sus obras de manera conjunta. Desde ese momento, la crítica y la historiografía musical tuvieron que posicionarse ante el hecho de que un grupo de compositores pudiera representar una época.

Tras la guerra, la vida de estos autores discurre por caminos distintos y separados geográficamente. Rodolfo Halffter y Rosa García Ascot se exiliaron a México, Julián Bautista se marchó a Buenos Aires y Salvador Bacarisse lo hizo a París. Gustavo Pittaluga, desde Washington, viajó a diversos países de América Latina: Cuba, Chile, Argentina, Brasil, Venezuela y México, mientras que Fernando Remacha tuvo un dramático «exilio interior» en su Tudela natal (Navarra), al igual que Juan José Mantecón, quien se apartó del mundo musical de la capital y se dedicó a dar clases particulares de música en su domicilio de Madrid. Por su parte, Ernesto Halffter con-

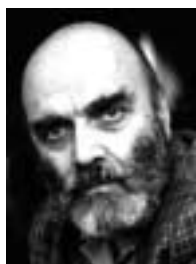
tinuó viviendo en Portugal (donde ya se había instalado antes de la guerra), desde el que tuvo un contacto cordial con el régimen franquista, dedicándose, durante años, a finalizar *Atlántida*, obra póstuma de su maestro Manuel de Falla. Sin embargo, los años en los que se enmarcan estos conciertos son anteriores a la guerra civil: prácticamente todas las partituras que en él aparecen son de la década de los años veinte, período fundamental para el desarrollo del lenguaje musical de estos jóvenes autores.

A pesar de las diferencias en los detalles, la mayoría de las partituras que compusieron estos autores parten de una estética común. Algunos de los elementos fundamentales de unión son la búsqueda de una belleza clásica, la intrascendencia, la simplicidad, la ausencia de elementos grandilocuentes propios de la estética romántica y la ausencia de la idea de desarrollo temático en la organización formal de las distintas obras. Aunque estos compositores no realizaron muchas actividades en conjunto, y a pesar de que las distintas vicisitudes político-históricas provocaron una evolución en sus carreras que impiden poder hablar de Grupo como tal mucho más allá del propio concierto de presentación, lo cierto es que, en un determinado momento de la historia, estos autores se presentaron en un mismo acto, y que, su obra, sin necesidad de ser mitificada o sobredimensionada, ofrece un panorama significativo de lo que era la modernidad musical en el Madrid de la época.» ♦

LUIS DE PABLO HACE SU «AUTOBIOGRAFÍA INTELLECTUAL»

En una nueva sesión de «Autobiografía intelectual», el 25 de marzo, el compositor vasco Luis de Pablo hace un recorrido por su vida y su obra, analizando su evolución estética y relatando sus peripecias vitales en España y en otros países. Luis de Pablo ilustrará su conferencia con la audición de algunos fragmentos de sus obras.

Autobiografía intelectual es un nuevo formato de conferencias iniciado el pasado enero con la escritora Ana María Matute, en el que en una única sesión, un creador hace un recorrido por su trayectoria vital y creativa a modo de reflexión autobiográfica; bien pronunciando una conferencia, o bien a través de un diálogo con alguien próximo a su vida o a su obra.



Nacido en Bilbao en 1930, **Luis de Pablo** realizó estudios de piano desde los siete años. Autodidacta, compone desde los doce años. Estudió Composición con Max Deutsch (París) y

realizó cursos en Darmstadt (Alemania) desde 1956. Es autor de más de 150 obras de todos los géneros: orquesta, cámara, solista, concertante, vocal, electrónica, óperas (ha compuesto cinco), todas ejecutadas repetidas veces por diversos artistas:

cuarteto Arditti, Pierre Boulez, Bruno Maderna, O.N.E. Orquesta de París, Metropolitana de Tokyo, Claude Helffer, José Ramón Encinar, Rafael Frühbeck, Massimiliano Damerini, Orquesta SWF Baden-Baden, NDR de Hamburgo, Filarmónica de Berlín, Trío Arbós, etc. Ha sido profesor de Composición en Buffalo (N.Y.), Ottawa, Montreal, Madrid, Milán, Estrasburgo, y ha impartido cursos sobre su obra en numerosas ciudades de todo el mundo.

Es académico de Bellas Artes (Madrid, Granada), de Santa Cecilia (Roma), de la «Regia Accademia Filarmonica» de Bolonia y de la Real Academia Belga, es Oficial de las Artes y Letras de Francia, y posee numerosos galardones como la Medalla de Oro del Rey, Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes (Madrid), Premio Fundación Guerrero, Premio «Honegger» (París) al conjunto de su obra, Premio «Pierre de Monaco», *Doctor Honoris Causa* por la Universidad Complutense (1996), Premio Francisco Guerrero

(2006), Premio Tomás Luis de Victoria (2009), etc. En 1964 fundó en Madrid el primer Laboratorio de Música Electrónica de España y el centro privado ALEA (1965-1973), que presentó al público madrileño la música de cámara actual y las músicas de culturas no europeas.

Su música está publicada en TONOS (Darmstadt), Salabert (París) y Suvini Zerboni (Milán). Hay una bibliografía abundante sobre su obra. Entre la bibliografía

reciente cabe destacar los libros de Piet de Volder, *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas* (Madrid, Fundación Autor, 1998) y de José Luis García del Busto, *Luis de Pablo* (Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2007). Con motivo del Premio Tomás Luis de Victoria recientemente otorgado ha salido a la luz la biografía más actualizada realizada por José Luis García del Busto, *Luis de Pablo. De ayer a hoy* (Madrid, Fundación Autor, 2009).

■ Aula de (Re)estrenos nº 76

LUIS DE PABLO. RETROSPECTIVA

Bajo el título *Retrospectiva*, el 24 de marzo una nueva *Aula de (Re)estrenos* muestra una antología de la obra pianística de Luis de Pablo, un corpus representativo de su mundo creativo. Este concierto complementa así la conferencia del compositor vasco dentro de la serie «Autobiografía intelectual», en la que el propio creador ofrece su visión sobre su trayectoria compositiva.

El concierto, a cargo del pianista **Francisco Escoda**, incluye las siguientes obras de Luis de Pablo: *Sonata para piano Op. 3* (1958), *Affetuoso* (1973), *Comme d'habitude* (1970-71, revisión de 1993), *Retratos y transcripciones. Il serie* (1996) y *Acrobacias. Dos piezas fáciles para piano* (2004).

En la *Sonata Op. 3*, su primera composición para piano datada a finales de los cin-

uenta, De Pablo se encontraba inmerso en la estética serialista, para luego dar paso a la exploración de la aleatoriedad en los sesenta y setenta. *Affetuoso*, procedente de esta etapa, responde a este primer estadio de su madurez creativa. El cambio de una escritura abierta a otra completamente fijada aparece aquí simbólicamente representado por *Comme d'habitude*: si la versión original de los setenta contiene



Luis de Pablo saluda al Trío Arbós en un concierto en la Fundación Juan March en 1997

rasgos aleatorios, en su revisión para piano solo de los noventa es patente la búsqueda de la exactitud y la precisión de la notación. Sus obras de las últimas décadas, entre las que se incluyen las cuatro series de *Retratos y transcripciones* y *Acrobacias*, muestran en toda su dimensión el lenguaje personal de un autor experimentado, al tiempo que se inspiran en una tradición evocada por Turina o Albéniz y reinterpretan a algunos de sus contemporáneos como Petrassi.

LUIS DE PABLO Y LA FUNDACIÓN

Luis de Pablo ha participado en las actividades culturales de la Fundación Juan March desde que en 1975 se inauguró la sede de esta institución. Obras suyas (junto a las de otros compositores) pudieron escucharse en enero de ese año en el *Ciclo de Música Española Contemporánea*, que abría los conciertos de Madrid. En noviembre de 1975 se estrenó en el auditorio de la Fundación su obra *Al son que tocan*,

dentro del *Concierto homenaje a Antonio Machado*. A esos conciertos siguieron la presentación de *Zurezko Olerkia*, estrenada el 17 de diciembre de 1977 por el Grupo Koan y los «txalapartaris»; la audición (primera) de *We*, versión definitiva, presentada por él mismo, en enero de 1985; el estreno de *Cuatro fragmentos de «kiu» para flauta y piano* (junio de 1986); un concierto con la integral de su obra para piano, interpretado por Jean-Pierre Dupuy y presentado por él (marzo 1990); y un concierto en su homenaje, en su 70º aniversario, dentro del *Aula de (Re)estrenos* (en abril de 2000). En 1981 la Fundación Juan March patrocinó un disco en su homenaje, en su 50º aniversario, con su obra *Portrait imaginé*, interpretada por el Grupo Koan, que al año siguiente obtuvo el Premio Nacional del Ministerio de Cultura.

Asimismo, Luis de Pablo ha impartido en la Fundación dos ciclos de conferencias: uno sobre *La música electroacústica*, en 1981; y otro sobre *Un operista español en España*, en 1993.

Obtuvo en dos ocasiones (1965 y 1973) una beca de la Fundación Juan March de Creación Musical, departamento de cuyo jurado fue vocal hasta 1976. Fue miembro del Comité de Lectura de la *II Tribuna de Jóvenes Compositores*. ♦

■ Ciclo de conferencias

MAESTROS DE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX

La Fundación Juan March organiza un nuevo ciclo de conferencias a lo largo del mes de marzo, bajo el título *Maestros de la arquitectura del siglo XX*, que impartirá Luis Fernández-Galiano, en cuatro sesiones dedicadas a cuatro grandes arquitectos del siglo XX: día 9: «Frank Lloyd Wright»; día 11: «Mies van der Rohe»; día 16: «Le Corbusier»; y día 18: «Alvar Aalto».

Para **Luis Fernández-Galiano**, la arquitectura es un arte coral, pero se trenza alrededor de trayectorias individuales. El siglo XX vio surgir la arquitectura moderna como producto de los cambios técnicos, las transformaciones sociales y las mutaciones estéticas: el acero y el vidrio, el ascensor o el aire acondicionado modificaron la manera de construir lo mismo que el automóvil revolucionó el urbanismo; el protagonismo de lo colectivo en el mundo laboral y en la vida cotidiana hizo surgir nuevos tipos de edificios, y alteró la organización de usos y funciones en la casa; por último, las vanguardias artísticas hicieron girar sobre sus goznes la forma de concebir el espacio interior y el aspecto exterior de las obras arquitectónicas. Sin embargo, estas poderosas fuerzas materiales y culturales actuaron a través del talento creativo de arquitectos singulares, cuya obra fue configurada por su tiempo, y que a la vez contribuyó a modelar su propio clima intelectual y artístico. Las cuatro figuras

elegidas aquí son las que los cánones historiográficos celebran como medulares, y aquéllas también consideradas prioritarias por los organismos internacionales encargados de la protección patrimonial.

Frank Lloyd Wright (1867-1959) inició su carrera en Chicago donde nacieron los rascacielos, pero cambió el curso de la arquitectura con sus casas, que rompían los volúmenes convencionales para abrirse al paisaje, y culminó su prolongado periplo creativo con la espiral escultórica del Museo Guggenheim neoyorquino, y quizá la obra más icónica y popular de la modernidad.

Mies van der Rohe (1886-1969) introdujo desde su estudio en Berlín el rigor constructivo del acero o el vidrio, así como los espacios fluidos que exhibe el Pabellón de Barcelona, hasta que la tempestad totalitaria del nazismo le obligó a exiliarse en Estados Unidos, donde construyó con la ex-



De izquierda a derecha, obras de Wright, Le Corbusier, Aalvar Aalto, y abajo, Van der Rohe



quisita elegancia de su ‘menos es más’ residencias transparentes como la casa Farnsworth, y rasca-cielos exactos que todavía hoy se siguen imitando.

Le Corbusier (1887-1965) vivió en París un fervor plástico que le llevó a combinar el cubismo de Picasso con las formas tecnológicas de los coches o los navíos para diseñar ‘máquinas de habitar’ como la Villa Saboya, utilizando a la vez el hormigón de sus construcciones y la retórica persuasiva de sus libros para publicitar una nueva arquitectura, que en la última etapa de su vida adquirió ecos arcaicos y monumentales en obras como la lírica capilla de Ronchamp o los edificios de Chandigarh, la ciudad nueva que trazó en la India.

Alvar Aalto (1898-1976), por último, se transformó en un símbolo de Finlandia y del diseño nórdico al transitar desde la modernidad blanca del Estilo Internacional –acuñado por la influyente *Bauhaus* germánica– hacia una arquitectura más orgánica, construida con materiales vernáculos y cálidos como el ladrillo o la madera, y suavemente integrada en la naturaleza con las curvas de Villa Mairea o de sus

auditorios en forma de abanico.

Estos arquitectos modernos, convertidos ya en clásicos, forman parte inseparable de nuestra historia y de nuestras vidas. El mundo en que vivimos fue pensado o soñado por ellos; y en ellos hay que buscar también el origen de algunas pesadillas. Fértiles y poliédricos, acudir a su encuentro equivale a buscar las fuentes de nuestro presente, de su promesa y de su riesgo.

Luis Fernández-Galiano (1950) es arquitecto, catedrático de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid y director de la revista *AV/Arquitectura Viva*. Miembro de número de la Real Academia de Doctores, Presidente del jurado en la 9ª Bienal de Arquitectura de Venecia y de la XV Bienal de Arquitectura de Chile, experto y jurado del premio europeo Mies van der Rohe, ha sido comisario de las exposiciones *El espacio privado* en Madrid y *Eurasia Extrema* en Tokio. Entre sus libros se cuentan *La quimera moderna*, *El fuego y la memoria*, *Spain Builds* (en colaboración con el MoMA) y *Atlas, arquitectura global circa 2000* (con la Fundación BBVA). ♦

■ XVIII Seminario de Filosofía

LAS EMOCIONES MORALES

Victoria Camps

A cargo de Victoria Camps, catedrática de Filosofía Moral y Política en la Universidad de Barcelona, la Fundación Juan March organiza, el martes 23 de marzo, en una única conferencia pública, el XVIII Seminario de Filosofía, bajo el título «Las emociones morales. La construcción social de la autoestima». A la sesión pública de este día sigue, la mañana del miércoles 24, un encuentro cerrado en el que Victoria Camps debatirá con Ignacio Morgado, junto con diferentes especialistas.

❖ Salón de actos, 19,30 horas.

Victoria Camps afirma: «El supuesto del que parto es que las emociones (sentimientos, pasiones, afectos) juegan un papel importante en el comportamiento moral estrechamente conectado con el de la razón. Razón y pasión no son opuestos sino que se influyen mutuamente. Me interesa analizar el lugar de las emociones en la ética para subrayar dos cuestiones: a) las emociones son el móvil del comportamiento moral; y b) las emociones son gobernables y dicho gobierno es uno de los cometidos de la ética. Es evidente la conexión de tal punto de vista con una ética de las virtudes así como con la importancia de la educación moral.

Me propongo tratar específicamente la

autoestima en la medida en que es un compendio del conjunto de las emociones morales. Todas las emociones tienen un carácter ambivalente, pueden ser adecuadas o inadecuadas, de ahí que promuevan o entorpezcan el funcionamiento moral del ser humano. Dado que una sociedad justa debe proveer «las bases sociales de la autoestima», en palabras de Rawls, es importante ver qué contenido podemos darle a ese concepto, en qué medida puede garantizarlo el Estado y de qué forma lo construye el individuo.

Las consideraciones sobre la autoestima y sobre el carácter ético de la misma me llevan a la cuestión de la educación moral en el sentido aristotélico de formación del carácter. El planteamiento de una

identidad personal y moral obliga, en nuestra época, a tener en cuenta las teorías que provienen de la psicología. La formación del carácter es inseparable del autonoconocimiento («conócete a ti mismo»), una tarea que se ha visto de algún modo colonizada por el llamado «ethos terapéutico». Una personalidad formada es la opuesta a la del psicópata entendido como un ser «amoral» o «asocial». Pero la salud y la ética no son dos conceptos intercambiables. El ethos terapéutico y el ethos moral son cosas distintas. Habrá que ver si podemos determinar hoy en qué debe consistir el ethos moral y, en el caso de que podamos hacerlo, qué consecuencias políticas o prácticas habría que derivar de ello».



Victoria Camps es catedrática de Filosofía moral y política en la Universidad Autónoma de Barcelona. Senadora independiente por el PSC-PSOE, de 1993 a 1996, en ese

período presidió la Comisión de contenidos televisivos. Es presidenta de la Fundación Víctor Grifols i Lucas, dedicada a la investigación y promoción de la bioética, miembro del Consejo Audiovisual de

Cataluña desde 2002 y presidenta del Comité Consultivo de Bioética de la Generalitat de Cataluña. Sus últimos libros publicados son: *Virtudes públicas*, *Paradojas del individualismo*, *El malestar de la vida pública*, *El siglo de las mujeres*, *Una vida de calidad* y *La voluntad de vivir*. Es coordinadora de *Historia de la ética* (en tres volúmenes).

Ignacio Morgado es catedrático de Psicobiología en el Instituto de Neurociencia y la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Barcelona. Imparte clases de Psicología Fisiológica y realiza investigación experimental sobre potenciación y recuperación de la memoria por estimulación eléctrica cerebral en ratas normales y con daño cerebral. Fue decano fundador de la Facultad de Psicología y director del departamento de Psicobiología y de Metodología de las Ciencias de la Salud, en la Universidad Autónoma de Barcelona. Es autor de un centenar de trabajos sobre psicobiología y neurociencia cognitiva, publicados en revistas y libros nacionales e internacionales. Recientemente ha publicado *Emociones e inteligencia social: las claves para una alianza entre los sentimientos y la razón* (2006, edición catalana, y 2007, edición castellana). ♦

Desde diciembre de 2001 la Fundación Juan March ha organizado diecisiete Seminarios de Filosofía en los que se invita a un destacado profesor de filosofía a que pronuncie, en una o dos tardes, sendas conferencias sobre un tema objeto de su investigación; y en un segundo o tercer día el conferenciante se reúne con otros especialistas para, en sesión cerrada, debatir el tema desarrollado en las conferencias.

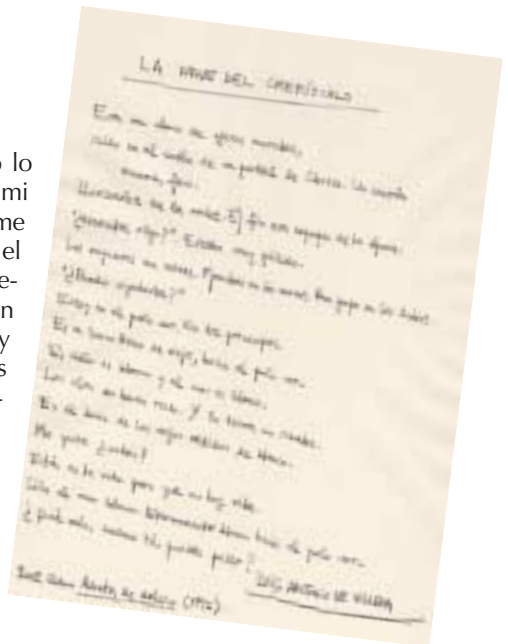
LUIS ANTONIO DE VILLENA EN POÉTICA Y POESÍA

El poeta madrileño Luis Antonio de Villena, Premio Nacional de la Crítica (Poesía) 1981 y Premio Internacional de Poesía Generación del 27 (2004), entre otros muchos, interviene los días 2 y 4 de marzo en una nueva sesión de la serie *Poética y Poesía*. El primer día, Luis Antonio de Villena dicta una conferencia sobre su manera de concebir la poesía y, el segundo día, ofrece un recital comentado de sus poemas, algunos de ellos inéditos.

- Martes 2 de marzo: «Estilo: nuevo paganismo, moral nueva».
 - Jueves 4 de marzo: «Lectura de mi obra poética».
- ❖ **Salón de actos, 19,30 horas.**

LA POESÍA LO GOBIERNA TODO

Me creo un poeta de vocación, pero no lo noté de inmediato. Sí tuve claro, desde mi adolescencia, que yo quería escribir, que me llamaba la escritura, aunque inicialmente fue el ensayo lo que reclamó más mi atención, alrededor de mis trece/catorce años... Cayó en mis manos una *Mitología griega* divulgativa y la leí, entusiasmado. Me encantaron aquellos dioses que parecían hombres, pero que en todo ponían –como un fulgor– belleza y brillo. Magia. De alguna manera nacía en mí (y no se tome como pedantería) una clara vocación de «sabio». De hecho, por aquellas fechas soñaba con ser egiptólogo. Algo más tarde (apenas habría cumplido 15 años) leí





Luis Antonio Villena, nacido en Madrid en octubre de 1951, es licenciado en Filología Románica. Realizó estudios de lenguas clásicas y orientales, pero se dedicó, nada más concluir la Universidad, a la literatura y al periodismo. Publicó, aún con 19 años, su primer libro de poemas, *Sublime Solarium* (1971). Su obra creativa –en verso o prosa– ha sido traducida, individualmente o en antologías, a muchas lenguas. Ha recibido el Premio Nacional de la Crítica (1981) –poesía–, el Premio Azorín de novela (1995), el Premio Internacional Ciudad de Melilla de poesía (1997) y el Premio Internacional de poesía Generación del 27 (2004). Desde 2004 es Doctor Honoris Causa por la Universidad de Lille (Francia). Ha escrito y escribe artículos de opinión y crítica literaria en varios periódicos españoles. Ha hecho distintas traducciones, antologías de poesía joven, y ediciones críticas. A pesar de sus múltiples actividades, y de su gusto por la narrativa y el ensayo, se califica, básicamente, como poeta.

una biografía de Francesco Petrarca. Como es lógico el biógrafo resaltaba la insigne calidad lírica de sus sonetos, pero hacía hincapié también en otros aspectos que sólo suelen aparecer en biografías o estudios más especializados... Petrarca fue un gran, un insigne humanista, que buscó y halló manuscritos antiguos (algún discurso de Cicerón, por ejemplo) y que además de escribir importantes obras en latín (su célebre *Secretum* verbigracia) estaba tan interesado en aprender griego, que no dudó en viajar al sur de Italia donde le habían dicho –y era verdad– que quedaban aún aldeas grecohablantes, sea como remoto vestigio de la Magna Grecia, o por el más reciente paso de los bizantinos por aquellas latitudes... Yo amaba ese afán de aprender, pero algo surgió en tal afán como complementario. Humanista y sabio como era, Petrarca también había sido poeta, ergo yo debía escribir un soneto, como él hizo. Verdaderamente en mi vida

me había visto en tal aprieto. ¿Cómo se hacía un soneto? Sólo se me ocurrió buscar primero las rimas de cuartetos y tercetos y después ver como (en poema de amor) llenaba las sílabas restantes hasta el endecasílabo. Por fortuna tenía una vecina de mi edad, en verdad guapa, que se llamaba Susana. Por buena dicha no he conservado ese soneto que debía ser francamente malo. Pero he aquí que, sin darme cuenta, me había hecho poeta –buscando ser sabio– y hasta hoy no lo he dejado. Si debo definir mi obra (muy plural, incluyendo el periodismo) tenderé a decir que es la obra de un poeta. Cocteau hablaba de sus «novelas-poesía», «cine-poesía», «dibujo-poesía» etc... A mí me gusta sentirme dentro de una similar atmósfera, donde la poesía lo gobierna todo. Pero, en el tiempo del primer soneto, si ya era poeta, la poesía total y carnalmente (más allá de Petrarca o de Lope, que ya es) aún estaba por llegarme... ♦

■ Conciertos del Sábado

VIVALDI, COMPOSITOR PARA LA CÁMARA

Pese a que el compositor veneciano, según opinión famosa de Stravinsky, se asocie con una obra repetida cientos de veces, Vivaldi está siendo rehabilitado en los últimos años con la interpretación de su producción concertística más conocida o con el añadido de repertorios de cámara menos frecuentados, en los que se centra esencialmente este ciclo de «Conciertos del Sábado».

- El 6 de marzo, **Gabriella Martellacci**, contralto, y el **Ensemble Arte Musica** (**Rebeca Ferri**, violonchelo; **Michele Carrecra**, tiorba; y **Francesco Cera**, clave) interpretan obras de **Antonio Vivaldi** (1678-1741) y de **Johann Sebastian Bach** (1685-1750).

- El 13 de marzo, el **Ensemble Cordovento** (**Erik Bosgraaf**, flautas de pico y director, **Zefira Valova** e **Ivan Iliev**, violines, **Zdenka Prochazkova**, viola, **Linda Mantcheva**, violonchelo, **Izhar Elías**, guitarra, y

❖ **Salón de actos, 12,00 horas.**

Pese al severo *dictum* de Igor Stravinsky, quien consideraba a Vivaldi como el autor de una obra repetida cientos de veces, la figura del veneciano está siendo rehabilitada en los últimos años. A su producción concertística para solista más conocida (representada aquí con un programa), se le están añadiendo ahora otros re-

Alessandro Pianu, clave) interpreta varias obras de **Vivaldi**.

- El 20 de marzo, **Blai Justo**, violín, y **Ewald Demeyere**, clave, interpretan obras de **A. Vivaldi**, **Tomaso Albinoni** (1671-1751), **Francesco Maria Veracini** (1690-1768) y **Giovanni Battista Pescetti** (ca. 1704-1766).

- El 27 de marzo, **Alfonso Sebastián**, al clave, interpreta obras de **Johann Sebastian Bach**.

peritorios de cámara menos frecuentados, de los que este ciclo presenta una selección. Pocos argumentos más contundentes sobre el mérito de la obra vivaldiana que el interés que suscitó en Bach, quien magistralmente transcribió varias de sus obras para clave. El corpus de cantatas de cámara de Vivaldi está entre los géneros

más desconocidos de su producción, pese a que abarca en torno al medio centenar de obras. Esta cifra incluye las serenatas, un género formal y estilísticamente emparentado con la cantata, aunque de mayores dimensiones y una teatralización más evidente. La gran mayoría de las cantatas vivaldianas son para voz solista (soprano o contralto) con continuo al que sólo ocasionalmente se le añaden las cuerdas.

Es convención atribuir a Antonio Vivaldi la configuración moderna del concierto para solista. A partir de su enorme producción de conciertos para solista y acompañamiento de cuerda (cerca de 350, de los que unos 230 son para violín), quedó establecida la norma de emplear tres movimientos, con los exteriores en *tempi* rápidos y el central más pausado, contruidos todos mediante la alternancia entre unos pasajes a *tutti* o *ritornelli* y otros a solo con el instrumento protagonista.

En su conjunto, el grupo de sonatas que podrá escucharse en el tercer concierto presenta una muestra representativa de la obra violinística de Vivaldi y sus contemporáneos vinculados a Venecia en las primeras cuatro décadas del siglo XVIII. Vi-



Vivaldi, por François Morellon de la Cave (1723)

valdi fue uno de los compositores más destacados del barroco veneciano, en parte gracias a la edición de sus obras en el extranjero difundidas ampliamente por Europa.

Johann Nikolaus Forkel, el fundador de la biografía bachiana, describía en 1802 la admiración que Bach sintió por Vivaldi. El encuentro de Bach con la música de Vivaldi se produjo durante el período de Weimar, esto es, entre 1708 y 1717, imbuido en un ambiente muy proclive al cultivo de la música instrumental.

El **Ensemble Arte Musica**, fundado y dirigido por **Francesco Cera**, se dedica al repertorio italiano del período barroco, del madrigal a la cantata, así como a los diversos géneros de música sacra. **Gabriella Martellacci** colabora con distintas formaciones. La oscura región entre la música barroca y la popular del siglo XVII es la fuente de inspiración del **Ensemble Cordevento** (*corde* y *vento*, o cuerdas y viento). **Blai Justo** se especializa en violín barroco en el Conservatorio de Bruselas. **Ewald Demeyere** estudia clave en el Conservatorio de Amberes, del que es profesor. **Alfonso Sebastián** es profesor de clave en el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca. ♦

■ «El sonido de las ciudades»

LEIPZIG 1840. LA EMANCIPACIÓN DEL LIED

El lunes 1 de marzo, la Fundación Juan March ofrece un nuevo concierto del ciclo *Lunes temáticos*. Durante todo el período 2009/2010, el tema monográfico es *El sonido de las ciudades*. Este concierto del día 1, correspondiente al sexto del ciclo, lleva por título *Leipzig 1840. La emancipación del lied*.

❖ Saló n de actos, 19,00 h.

Interpretado por **Johana Thomé** (mezzosoprano) y **Juan Carlos Cornelles** (piano), el concierto incluye obras de **Clara Schumann** (1817-1896), **Felix Mendelssohn** (1809-1847) y **Robert Schumann** (1810-1856).

Que en los primeros años del siglo XIX Leipzig desbancara a París, Londres y Viena como centro del comercio de partituras resultaría una premonición. No puede decirse que las cortes alemanas no hubieran jugado un papel destacado en las etapas anteriores, con Mannheim, Berlín o Hamburgo como algunos de los principales focos de composición. Pero fue durante el XIX cuando Alemania acabaría logrando un predominio absoluto en la creación musical, una posición cuyas consecuencias son todavía hoy palpables en la sala de conciertos. Hacia 1840, Leipzig, conectada ya por ferrocarril, contaba con cerca de 50.000 habitantes y una intensa vida musical basada en las capillas de las iglesias de Santo Tomás y San Nicolás, un teatro con capacidad para 500 personas, los editores Breitkopf & Härtel y Peters (todavía hoy en activo), la revista especializada *Neue Zeitschrift für Musik* editada por

Robert Schumann y la orquesta de la Gewandhaus con más de medio siglo de existencia. Entre 1835 y 1847, Felix Mendelssohn se encargó de dirigirla, convirtiéndola en una de las mejores de Europa.

Johana Thomé estudió en la Guildhall School of Music and Drama de Londres, becada por la Fundación Vitae de Brasil y por The Leverhulme Trust de Inglaterra. Dirigida por Susan MacCulloch y Paula Anglin, terminó sus estudios de ópera y un Máster en canto con premio de honor. Varios de sus conciertos han sido grabados por la BBC y RNE.

Juan Carlos Cornelles, nacido en Castellón, estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Ejerce la docencia en el Conservatorio Superior «Salvador Seguí» de Castellón. ♦

CONCIERTOS DE MEDIODÍA

LUNES, 8

Recital de música de cámara, por el **Cuarteto Ars** (**Federico Nathan**, violín; **Nóra Stankowsky**, violín; **Mirelys Morgan**, viola; y **Natalia Díaz**, violonchelo), con obras de **Felix Mendelssohn** y **György Ligeti**.

El **Cuarteto Ars** se ha creado en este curso académico en el Instituto Internacional de Música de Cámara de Madrid. Debutó ante el público en el Auditorio Sony de Madrid en octubre de 2009.

LUNES, 15

Recital de contrabajo y piano, por **Guillermo Sánchez**, contrabajo, y **Jesús Gómez Madrigal**, piano (Escuela Superior de Música Reina Sofía) con obras de **J. S. Bach**, **Adolf Míšek** y **Giovanni Bottesini**.

Guillermo Sánchez (Madrid, 1990) comienza sus estudios en el Conservatorio de El Escorial y en 2007 ingresa en la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid. **Jesús Gómez Madrigal** (Enguera, Valencia, 1974) es miembro del Trío Valentia y desde 2001 es profesor pianista acompañante de la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

LUNES, 22

Recital de piano, por **Angelo Martino**, con obras de **Franz Liszt**, **Alexander Scriabin**, **Frédéric Chopin** y **Maurice Ravel**.

Angelo Martino nació en Coversano (Italia), posee un amplio repertorio, ha tocado la integral pianística de Schumann, Liszt y Chopin y ha sido profesor de piano en varios conservatorios italianos y portugueses.

MÚSICA EN DOMINGO

Un recital de música de cámara del **Cuarteto Ars** se ofrece el 7 de marzo dentro de «Música en Domingo». Esta modalidad ofrece un concierto mensual, en la mañana del domingo, con progra-

mas e intérpretes variados. Este recital se ofrece también el lunes 8 de marzo, dentro de «Conciertos de Mediodía». Ambos conciertos se celebran a las doce de la mañana. ♦

❖ Saló n de actos, 12,00 h.

■ Biblioteca de la Fundación

LA COLECCIÓN DE BOCETOS DE TEATRO

Desde su inauguración en 1977, la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March, en cuanto biblioteca especializada, tiene como fin principal reunir, conservar y difundir al público interesado y al investigador los recursos necesarios para el estudio del teatro español y de la música española desde el siglo XIX hasta nuestros días. Una parte importante de estos fondos la forman los bocetos de decorados, figurines, maquetas y teatrinos, es decir la llamada «pintura para teatro».

En la actualidad la colección de bocetos se aproxima al millar, y están todos catalogados y digitalizados. La compone una representativa nómina de escenógrafos españoles y extranjeros afincados en España, y queda enmarcada en sus extremos cronológicos por el boceto de Giorgio Busato y Bernardo Bonardi para el decorado de la zarzuela *La Gran Vía*, fechado en 1886, y por los bocetos para la ópera *Cristóbal Colón*, pintados por Eduardo Úrculo en 1989.

Entre ambas fechas la colección recoge piezas de pintores y escenógrafos de finales del XIX y principios del siglo XX, tales como Salvador Alarma, Rafael Bruguera y Mauricio Vilomara. Contiene además al-



G. Busato y B. Bonardi. *La Gran Vía*. Boceto original de decorado. Acuarela. 18 x 28 cm.

gunas de las firmas que entre 1916 y 1926 colaboraron con Gregorio Martínez Sierra en torno al *Teatro del Arte*; así encontramos trabajos originales de Mauricio Vilomara, Olegario Junyent, un jovenísimo Sigfrido Burmann y de Santiago Ontañón, entre otros; Burmann, Ontañón y José Caballero tendrían una importante



Eduardo Úrculo. *Cristóbal Colón*. Boceto original de decorado. Técnica mixta. 43 x 55 cm.

presencia en las escenografías de las obras de Federico García Lorca entre 1930 y 1934.

La colección cuenta con piezas de decorados y figurines cuyos autores se inician en la década de los 50 y que seguirán trabajando e innovando durante las siguientes décadas: Emilio Burgos, Francisco Nieva, Vicente Viudes, Manuel Comba, José G. Redondela, Vitín Cortezo, Pablo Gago, Gil Domingo, José Paredes Jardiel, Manuel Mampaso, o Miguel Narros.

Es de destacar la presencia de los bocetos de Sigfrido Burmann (1891-1980) en



Sigfrido Burmann. *El caballero de Olmedo*. Boceto original autógrafo. Acuarela. 35 x 50 cm.

la colección. Nacido en Alemania, desde 1916 se trasladó a España en donde desarrolló su actividad teatral hasta su muerte. Más de 400 piezas fueron donadas por su viuda a la Biblioteca, entre 1981 y 1983: bocetos originales pintados a lápiz, rotulador, o pluma, sobre cartón o papel, alzados y planos. La mayoría son originales de pequeño tamaño, y otros son fotografías o fotocopias de decorados originales.

La colección de bocetos ha servido como fuente para el estudio de la historia y evolución de la escenografía española del siglo XX en diversas investigaciones y tesis doctorales.

La Biblioteca de la Fundación acoge, además, dos colecciones de especial interés como son la *Biblioteca de Ilusionismo* y la *Biblioteca Julio Cortázar*. Por su parte, el *Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS)* dispone también de su propia biblioteca. ♦