

2 ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES. Breve historia del grabado

Rinoceronte (1515), de Alberto Durero, por Concha Huidobro



9 LOS ORÍGENES MEDIEVALES DE LA NOVELA EUROPEA

Ciclo de conferencias a cargo de Carlos García Gual, Isabel de Riquer, Carlos Alvar y Victoria Ciriot



13 MAHLER: SU VIDA, SU OBRA, SU TIEMPO

Dos conferencias de José Luis Pérez de Arteaga



15 MIGUEL GARCÍA-BARÓ: SEMINARIO DE FILOSOFÍA SOBRE "TEORÍA DEL BIEN"

16 LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950)

19 "OBRAS INACABADAS", CICLO DE MIÉRCOLES

Conciertos en torno a Muzio Clementi por los pianistas A. Marangoni e I. Martín



23 "BRAHMS TRANSCRIBE A BRAHMS: INTEGRAL DE LAS SINFONÍAS A CUATRO MANOS"

"Los niños del coro", en "La infancia en la música"
Conciertos de Mediodía y Música en Domingo



27 CINE MUDO: "FAUSTO" (1926), DE F. W. MURNAU

Presenta la película Luciano Berriatúa



29 EL LEGADO DE ANTONIA MERCÈ "LA ARGENTINA" EN LA BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN

31 NUEVOS DOCTORES MIEMBRO DEL CEACS

ACTIVIDADES EN MAYO-JUNIO

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

ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES

BREVE HISTORIA DEL GRABADO

Rinoceronte 1515
ALBERTO DURERO

Concha Huidobro

Jefa de la Sección de Grabado. Biblioteca Nacional de España, Madrid

Las primeras estampas conocidas en Europa son las realizadas a comienzos del siglo XV con la técnica llamada de grabado en relieve o entalladura, es decir, cortando la madera o metal blando de tal manera que la superficie que queda en relieve se imprime sobre el papel por medio de una prensa vertical. Son muy escasas las que se conservan, casi todas de temática religiosa y un gran número de ellas iluminadas. En cambio, son muy numerosas las estampas que ilustran los libros publicados en el siglo XV en Alemania, Italia y Francia, no quedando la Península Ibérica ajena a esta actividad.

Las estampas de grabado en relieve más perfectas corresponden a libros del siglo XVI, cuando los modelos renacentistas italianos se incorporaron al libro y los impresores se esforzaron por presentarlos con adornos –sobre todo en la portada–, que los convertían en más atractivos.

Alemania fue una de las zonas en que se desarrolló con profusión tanto la técnica del grabado sobre madera, como la llamada “talla dulce”, grabado realizado con buril sobre plan-

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



Alberto Dürero, *Rinoceronte*, 1515. Grabado sobre taco de madera, 248 x 317 mm
Germanisches Nationalmuseum. Graphische Sammlung, Nürnberg

cha de cobre. Además de Durero, quien sin duda destaca sobre los demás, los principales pintores realizan dibujos para grabados o graban ellos mismos, como Lucas Cranach, Hans Baldung o Hans Holbein, por citar solamente a los artistas más importantes.

Alberto Durero, creador de estampas realizadas por medio del grabado sobre madera, como con la técnica de la talla dulce, consiguió la admiración de sus contemporáneos al aunar un alto grado de creatividad y perfección técnica y al conseguir el dominio del claroscuro ejecutado a través de las variaciones del espesor lineal, así como sus efectos lumínicos. El empleo de una línea incisiva y la minuciosidad en la descripción de los detalles más ínfimos que logra con exactitud sorprendente, le convertirán en el grabador más apreciado y en el

Alberto Durero

Núremberg, 1471-1528

Albrecht Dürer o Alberto Dure-ro, como le conocemos en España, fue uno de los grandes pintores alemanes de finales del siglo XV y primer tercio del siglo XVI. Su gran fama se debe no solo a su valor como pintor, sino también, en gran medida, a su inmensa labor como dibujante y grabador.

Durero, nacido en Núremberg en 1471, era hijo de un orfebre procedente de Hungría. Empezó aprendiendo esta profesión pero a los quince años entró en el ta-

ller del pintor Michael Wolgemut. Hizo después un viaje de aprendizaje por diversas ciudades del Imperio: Colmar, Estrasburgo y Basilea, donde hizo sus primeros grabados.

Realizó dos viajes a Italia (1494-1495 y 1505-1507) y a la primera influencia de Martin Schongauer, añadió la de los italianos Andrea Mantegna y Antonio Pollaiuolo. En su primera época realizó muchos grabados, tanto en madera como en metal, unos de carácter religioso y otros alegóricos relacionados con el humanismo. Estos trabajos culminan en 1498, con la publicación

del *Apocalipsis*, con quince estampas a toda página, que constituirán su primer gran éxito como grabador sobre madera.

A principios del siglo XVI se interesó especialmente en las proporciones del cuerpo humano y la búsqueda de la belleza, como muestra su *Adán y Eva*, de 1504. En su segundo viaje a Italia, recibe una mayor influencia del arte renacentista, lo que se apreciará en sus nuevas obras que contribuirán enormemente a la difusión del arte del Renacimiento en gran parte de Europa, donde sus estampas fueron muy solicitadas. Se le considera, por

creador de los modelos más difundidos del Renacimiento.

La historia del grabado del *Rinoceronte*, realizado sobre taco de madera por Durero en 1515, es bastante complicada, algo rocambolesca y está muy documentada. El animal en que se basa la estampa era un rinoceronte indio, regalado por el sultán de Gujerat, Muza-far II a Manuel I de Portugal, a través del gobernador de la India portuguesa, Alfonso de Alburquerque.

El animal, bajo el nombre de Ganda, llegó a Lisboa el 20 de mayo de 1515. Era el primero que se veía en Europa desde la época romana, como describía Plinio en su *Historia ani-*

lo tanto, uno de los principales artistas que realizan la transmisión de los principios renacentistas desde Italia al centro de Europa. Sus libros *La vida de la Virgen*, *La gran pasión* y *La pequeña pasión*, publicadas en 1511, tendrán una enorme difusión y colaborarán a esa transmisión del arte renacentista.

En 1512 comienza una nueva etapa, debida a los encargos del Emperador del Sacro Imperio, Maximiliano I (y llamada por algunos autores el “periodo decorativo”). Realiza para él *El carro de Maximiliano*, de la serie *El triunfo* y *El arco triunfal*, del

que realizó la mayoría de los dibujos, terminados en 1515, el retrato del Emperador y *El gran carro triunfal*. Mientras realiza estos encargos hace el famoso *Rinoceronte* y crea sus tres grabados sobre metal más importantes: *El caballero*, *la muerte y el diablo*, *La melancolía* y *San Jerónimo en su celda*, y sus únicos aguafuertes, entre los que destaca *Cristo en el Monte de los Olivos*. En 1520/1521 emprende su importante viaje a los Países Bajos. A partir de estas fechas se dedica tanto al grabado sobre madera como al calográfico, principalmente estampas religiosas y retratos, y, en

gran parte, a sus tres libros de teoría del arte, ilustrados con estampas realizadas con la técnica del grabado sobre madera y que tratan sobre el arte de medir, sobre fortificaciones y sobre las proporciones del cuerpo humano, publicadas entre 1525 y 1528, año en que fallece, en su ciudad natal, Núremberg.

Bibliografía: *Albrecht Dürer. Das Druckgraphische Werk*. I: *Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter*. I: *Holzschnitte & Holzschnittfolgen*. III: *Buchillustrationen*, Munich, Prestel, 2004.



Germanisches Nationalmuseum. Graphische Sammlung, Núremberg

La Graphische Sammlung forma parte del Germanisches Nationalmuseum, creado en 1852, y es uno de los museos más grandes de Europa. Conserva alrededor de 300.000 piezas y es una de las colecciones gráficas más importantes de Alemania. Procede de la colección privada del fundador del museo, Hans Freiher von Aufsess, colecciones cedidas por la ciudad de Núremberg y de donaciones de familias particulares. Consta de miniaturas, dibujos y estampas, desde el siglo XV al XX, siendo de especial importancia el arte de los siglos XV y XVI.

Además de obras de grandes artistas, conserva retratos, mapas, vistas topográficas, naipes, estampas históricas, etc., lo que constituye un conjunto de imágenes que ofrecen una panorámica muy amplia del arte y la cultura alemanes.

Las obras de la Graphische Sammlung se pueden consultar en una sala de estudio, donde se incluyen archivos sobre los autores y los repertorios bibliográficos necesarios para la investigación de los fondos. El Museo tiene establecido un importante calendario de exposiciones, que muestra periódicamente sus fondos. En octubre del año 2012 tiene prevista una importantísima exposición sobre el primer Durero, titulada *Der fühler Dürer*, que mostrará una cantidad importante de las estampas de Durero que conserva la Graphische Sammlung.

[http:// www.gnm.de](http://www.gnm.de)

malium. El rey Manuel I, basándose en los escritos de Plinio sobre la enemistad entre los rinocerontes y los elefantes, los enfrentó públicamente en Lisboa, se cree que el 3 de junio, después de haber estado guardado en la Torre de Belén. El elefante, al ver a su enemigo, huyó. Un artista alemán, Valentim Ferdinand, hizo unos bocetos del rinoceronte y, a través de un comerciante de Núremberg, llegaron a esta ciudad.

Después, Manuel I envió el animal por barco a Roma para regalárselo al papa León X. El barco hizo una parada en Marsella, donde se encontraba el rey de Francia, Francisco I, quien deseaba ver al rinoceronte, con su esposa Leonor, nieta de los Reyes Católicos. Prosiguió luego el barco el viaje, hundiéndose en el Golfo de Génova, lo que causó que el rinoceronte se ahogase.

Durero no vio nunca al animal, pero llegó a sus manos una carta con su descripción y un pequeño boceto. Este dibujo se perdió, pero existe una copia

conservada en Italia. A partir de esos datos, Durero realizó un dibujo a pluma del animal, que se conserva en el British Museum de Londres y, posteriormente, el grabado. El dibujo tiene la misma inscripción que la estampa y está invertido respecto a ésta.

El texto de la inscripción, traducido del alemán, es el siguiente: *En el año 1513 [sic] después de Cristo, Emanuel, el grande y poderoso rey de Portugal, trajo de la India un animal vivo. Lo llaman rinoceronte. Aquí está reproducido en toda su figura. Tiene un color como una tortuga moteada. Está cubierto completamente por gruesas conchas. Tiene el tamaño de un elefante, pero patas más cortas y es muy fuerte. Tiene un puntiagudo y fuerte cuerno en la nariz, que se pone inmediatamente a afilar si encuentra una piedra cualquiera. Este animal es enemigo mortal del elefante. El elefante le teme mucho, ya que si se encuentra con él, el rinoceronte le golpea entre las patas delanteras con la cabeza y le raja la barriga y lo mata. No puede defenderse ya que el rinoceronte está tan protegido que el elefante no puede hacerle nada. Se dice también que el rinoceronte es rápido, valiente y listo.*

Actualmente, la mayoría de los autores consideran que Durero grabó personalmente sus grabados sobre metal pero no grabó los tacos de madera, sino que realizó los dibujos sobre la madera, para que un especialista los tallara, como era común en esa época.

Como se puede advertir, la imagen realizada por Durero no es muy real, aunque los rinocerontes indios tienen una piel muy gruesa, semejante a la especie de coraza que cubre el cuerpo del rinoceronte dureriano. El artista le ha dado un aspecto decorativo, que corresponde, en cierto modo, al estilo de sus grabados sobre madera de esta época, en que está trabajando en los encargos de Maximiliano I, especialmente, el Arco triunfal, cuyos dibujos termina en esa misma fecha de 1515. Merece llamar la atención sobre el énfasis que Durero puso en la coraza del animal, como si buscara una analogía con las armaduras que habrían de llevar idealmente los caballeros del Renacimiento. Cubrió el cuerpo y los pies del

rinoceronte con placas y dibujó la placa lateral de la armadura como el ala de un dragón. Entre las dos placas del lomo insertó un pequeño cuerno.

La influencia de esta imagen del rinoceronte fue inmensa y, durante varios siglos, fue copiada cuando se quería representar a este animal. Esta imagen del rinoceronte ha sido “la representación animal de mayor influencia en Europa”, como escribe T. H. Clarke. En ese mismo año de 1515 Hans Burgkmair hizo un rinoceronte parecido, copiado del de Durero o procedente de la misma fuente. En Italia en 1548, Enea Vico lo copió y en España, años después, Juan de Arfe incluyó una copia en su famosa obra *Varia conmesuración para la escultura y la arquitectura*, publicada por primera vez en Sevilla en 1585. Importantes obras sobre animales publicadas en Alemania y otros lugares de Europa incluyeron copias de este rinoceronte, como la *Historia animalium* de Konrad Gesner o la famosa *Cosmographia* de Sebastian Münster. Hasta el siglo XVIII la mayoría de las representaciones de este animal debían mucho a la imagen del rinoceronte creada por Durero. Incluso Salvador Dalí en el siglo XX hizo una escultura basándose en dicha imagen.

Existen varios estados con diferencias en la inscripción. La estampa estudiada está fechada en 1515 y firmada con el monograma AD, en la parte superior derecha. El taco de madera pasó a manos del editor Willem Janssen, de Amberes, quien hizo una edición en cloroscuro, añadiendo otra plancha para el color, hacia 1620.

La importancia de Durero como grabador es quizás aún mayor que como pintor. La calidad y cantidad de su obra grabada y la enorme influencia que tuvo, tanto en su época, como en otros momentos, en que resurgió dicha influencia, confirman esta importancia. ♦

LOS ORÍGENES MEDIEVALES DE LA NOVELA EUROPEA

Carlos García Gual, Isabel de Riquer, Carlos Alvar
y Victoria Cirlot

En este ciclo se analiza cómo surgió la novela en la Europa de la Alta Edad Media, entre los siglos XII y XIII, en una atmósfera refinada y cortés, que reelabora leyendas antiguas del mundo clásico y rescribe mitos y cuentos fantásticos de tradición céltica. En la Francia de los trovadores y del “amor cortés”, se componen en lengua vulgar unas primeras y audaces ficciones de amor y aventura de un temprano romanticismo, que servirán de modelos a una prolífica tradición novelesca.

A los *romans* de Alejandro y Eneas suceden los que evocan el fabuloso mundo artúrico con sus héroes errantes y sus damas seductoras, en novelas que fascinarán a un público ávido de apasionadas aventuras y arduos amoríos. En esa literatura novelesca –que inaugura genialmente Chrétien de Troyes– brillan las figuras inolvidables de Arturo, Ginebra, Lanzarote, Tristán e Isolda, y los buscadores del misterioso y sagrado Grial. Son los comienzos de un mundo utópico y un género literario que se prolonga, ya un tanto desbordado, en los desaforados libros de caballería que parodiará Cervantes y que deja ecos muy perdurables en el imaginario y la cortesía europea de muchos siglos.

- Jueves 3 de mayo: Carlos García Gual: “El renacer cultural del siglo XII. Caballeros errantes y damas lectoras”.
 - Martes 8 de mayo: Isabel de Riquer: “Tristán”.
 - Jueves 10 de mayo: Carlos Alvar: “El rey Arturo”
 - Jueves 17 de mayo: Victoria Cirlot: “El mito del Grial en la literatura y en el arte”.
 - Martes 22 de mayo: Carlos García Gual: “Volviendo a Camelot. El mito artúrico y el romanticismo de la época victoriana”.
- Salón de Actos, 19,30 horas.

Sobre su primera conferencia comenta **Carlos García Gual**: “En el siglo XII la literatura, que se escribe ya no en el docto latín clerical, sino en las jóvenes lenguas vulgares, y celebra en ellas el amor pasional (es decir, *l'amour*, ‘ese invento del siglo XII’) y la cor-

tesía y la aventura caballerescas, cobra en la Europa medieval un espléndido impulso hacia nuevos horizontes (las modas literarias tienen



Manuscritos del *Roman de la Rose*
(siglo XIV)



su centro cultural en la Francia feudal, pero se difunden muy pronto en otros países). A las épicas canciones de gesta sucede la lírica trovadoresca que canta el erotismo más o menos cortés, y las ficciones novelescas de aventuras fantásticas que protagonizan los audaces caballeros errantes. Resuenan apasionados relatos de amor trágico, como los de Tristán e Isolda y Lanzarote y Ginebra, y se despliegan las gestas de héroes solitarios que parten de la corte utópica e ideal del mítico rey Arturo en pos de alguna noble dama raptada o del Santo Grial, claras muestras de la fantasía fervorosa de una época de incontenible empeño poético, la época del primer arte gótico y del llamado “primer Renacimiento europeo”. A los *romans* de *Alexandre*, de *Troya*, de *Eneas* y de *Tebas* suceden las trepidantes novelas de Chrétien de Troyes, el primer gran novelista europeo, con su trasfondo céltico y feérico, y en lugar del antiguo Alejandro brilla el rey Arturo. El erotismo sutil y la refinada cortesía revelan los gustos literarios del nuevo público cortesano, en el que dan el tono las gentiles damas y doncellas que leen y estimulan esas fantasías de un temprano romanticismo. Los ecos de esos relatos quiméricos y de sus ideales refinados y sus pasiones ejemplares resonarán largamente, con nostalgia acaso e ironía,

en incontables novelas y lectores en la literatura novelesca posterior.”

Y sobre su segunda conferencia comenta: “¿Quién habría podido pronosticar la resurrección del culto del rey Arturo y sus caballeros en la prosaica clase media mercantil de Kensington en la época victoriana? ¿Quién habría podido imaginar que la Reina Viuda escucharía con arrebatado la voz lastimera del poeta oficial de la corte cantando las hazañas de Lanzarote y sus amores con Ginebra? Como escribía J. H. Plumb (en su libro *La muerte del pasado*), el anhelo de la Inglaterra victoriana por recobrar el mundo mítico y medieval del Camelot cortés y caballeresco, fue un fenómeno histórico en extremo sorprendente. Castillos medievales, torneos, armaduras, emblemas y modales caballerescos, se pusieron entonces de moda en notorio contraste con la tendencia burguesa dominante y la modernidad acelerada y arrolladora de aquella Inglaterra decimonónica, la nación más próspera por su progreso industrial y comercial. ¡Qué extraña nostalgia hacia ese pasado fantástico y medieval, que con éxito impresionante suscitaban los más famosos escritores y artistas! Walter Scott, con sus novelas, L. A. Tennyson, con sus melancólicos *Idilios del Rey*, y los pin-



Entregando el premio del torneo
(fines del siglo XV) y Un asedio
(siglo XIV)

tores prerrafaelitas, y la arquitectura neogótica de moda, evocaban el esplendor del antiguo Camelot, y los elegantes cortesanos simulaban ser *chivalrous gentlemen* de un nuevo imperio caballeresco. *La muerte de Arturo* de Thomas Malory seguía siendo una lectura emotiva y popular. En su tumba el príncipe Alberto yacía revestido de una armadura medieval digna del Príncipe Negro. Recordar esa fantasmal evocación, tan británica y en plena modernidad, del fabuloso universo caballeresco, en nostálgico y crepuscular homenaje, puede invitar, creo, a algunas reflexiones sobre las extrañas fascinaciones de la tradición literaria.



Para **Isabel de Riquer**, “la historia de Tristán e Iseo lleva casi 900 años causando escándalo, desde que a mediados del siglo XII se redactó en francés una leyenda, que hacía tiempo circulaba por Europa en boca de juglares y de bardos, sobre unos jóvenes que se convertían en amantes por medio de un filtro y que morían el mismo día. Si este final condenaba los amores adúlteros, también los glorificaba al hacer que un amor tan grande se recordara para siempre, erigiéndoles un

monumento literario. La naturaleza del filtro y el comportamiento no ejemplar de sus protagonistas recibieron condenas y duras críticas, pero también entusiastas elogios, alusiones, imitaciones y reescrituras por parte de los más relevantes poetas, novelistas, cronistas o compositores de todos los tiempos. Las escenas más destacadas de su historia fueron representadas en objetos personales, cerámicas, tapices, frescos, miniaturas, óleos y dibujos. Se han hecho decenas de versiones en todas las épocas y en todas las lenguas de esta historia, siempre la misma y siempre distinta: filosófica, simbólica, trágica o críptica; y aún sigue siendo objeto de investigaciones por parte de los más rigurosos filólogos. Un cuento de amor que nunca ha dejado indiferente a nadie y se ha convertido en un mito porque el *Tristán* no es un relato anclado en las aventuras de los caballeros de la Tabla Redonda que armonizaban el amor y las caballerías sino que Tristán es un nuevo modelo de héroe en la incipiente literatura medieval: el héroe ingenioso, el que emplea no la espada y la lanza sino mil argucias y mil disfraces para encontrarse con la reina Iseo. A pesar de las influencias de otras culturas que el argumento original pudo tener, el *Tristán* es una historia francesa y cortés, escrita e integrada en la época más

fecunda y excepcional de la literatura europea medieval. Su estructura episódica así como su entorno social, su ética profana del amor y el conflicto entre la libertad individual y las instituciones corresponden a una coherente estética literaria de un momento determinado y van dirigidos a un público concreto. Pero el arte extraordinario de estos primeros escritores, de los que no sabemos nada, ha conseguido que su atractivo se haya mantenido hasta nuestros días porque se trata tan sólo de una historia de amor y de muerte, intemporal, universal y en absoluto modélica. Y porque en el relato de la historia se combinan con exquisito arte aventuras y reflexiones, alegrías y penas, violento realismo, disfraces, erotismo y delicada ternura”.



Explica **Carlos Alvar** que su “conferencia presentará la formación y el desarrollo del mito del rey Arturo, tomando como punto de partida la historiografía, la espiritualidad de finales del siglo XI y comienzos del siglo XII, y la tradición li-

teraria sobre la que se construyen los textos. A partir de estos tres ejes, se traza un breve bosquejo de las principales aportaciones de diferentes textos a la leyenda artúrica. Temas, personajes, elementos constitutivos de uno de los mitos más duraderos del Occidente europeo serán analizados en el contexto que les corresponde, y con una perspectiva diacrónica que permite comprender

rasgos aparentemente irrelevantes o decorativos.

Señala **Victoria Cirlot** que “desde la Edad Media hasta nuestros días el mito del Grial ha sido creado y recreado en imágenes y textos. Su primera aparición se sitúa hacia el año 1180 en la novela de Chrétien de Troyes, *El Cuento del Grial*, una obra inacabada que generó continuaciones, traducciones, y nuevas elaboraciones. Entre 1180 y 1230 se sitúa la etapa constructora y creadora del mito por parte de escritores franceses y alemanes. La potencia significativa del mito indujo a una incansable búsqueda de significados hasta el drama litúrgico de Richard Wagner, *Parsifal*, obra mediadora entre la Edad Media y el siglo XX en que el mito ha sobrevivido tanto en la literatura, como en el cine. Esta conferencia tratará de responder a la pregunta de cuáles son las causas por las que este mito encontró tal resonancia en la cultura europea a lo largo de los siglos.”



Carlos García Gual es catedrático de Filología griega. Es autor de numerosos libros sobre la Antigüedad y los orígenes de la novela. **Isabel de Riquer** es catedrática de Literatura románica medieval de la Universidad de Barcelona. **Carlos Alvar**, catedrático de Filología románica, es actualmente profesor en la Universidad de Ginebra. **Victoria Cirlot** es catedrática de Filología románica en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. ♦

Dos conferencias de José Luis Pérez de Arteaga

MAHLER: SU VIDA, SU OBRA, SU TIEMPO

A Gustav Mahler (1860-1911), quien hizo de la sinfonía la forma reina de la música occidental, y a su inventario creador, dedica dos conferencias el profesor y crítico musical José Luis Pérez de Arteaga, autor de una biografía y estudio de la obra musical y discografía completa del músico: “la audacia de su lenguaje musical, su riqueza expresiva, sus estallidos de fatalismo, de angustia agónica y también de alegría desatada, sitúan a Mahler como testigo de excepción de una época especialmente conflictiva”.

Martes 29 y jueves 31 de mayo. 19,30 horas.

Para **Pérez de Arteaga**, Mahler es un artista bisagra, y no sólo porque su producción esté entre los siglos XIX y XX, sino por su asunción del pasado, tanto cercano –Wagner, Bruckner, Brahms– como remoto –sobre todo Beethoven– y por su proyección hacia el futuro.

Y es que Mahler fue sublimador y depredador (ambas opciones) de la forma sinfónica que él deconstruyó y reconstruyó en apenas tres décadas de trabajo. La sinfonía, como forma reina de la música occidental desde Haydn y Mozart en el terreno instrumental, llegó a su posición de máxima expansión y grandeza –entendida como grandiosidad y grandilocuencia– a través de las creaciones de Mahler. A la inversa, si la sinfonía conoció un aniquilador o ángel exterminador, éste sería



Gustav Mahler

también él. De otra parte, fue el inspirador, en gran medida, de los “ismos” centroeuropeos de la centuria recién nacida (empezando por el atonalismo o el expresionismo). Pero, por ende, a lo largo del “novecento”, fueron pocos, aunque la mayor parte no le conociera o tratara, los músicos que se libraron de su influencia.

El sinfonismo clásico-romántico conoció las últimas exacer-

baciones posibles de forma y sintaxis en los conglomerados y *tractati* de Mahler, que no son sino pronunciamientos filosóficos y expresiones de su propia existencia. Para este planteamiento, la forma tradicional le resultaba insuficiente: se vio, pues, obligado a crear la suya propia.

Una segunda charla nos acercará al final del inventario creador de Mahler, que culmina

con tres obras escritas a partir de 1907. Estas composiciones, que según la tradición expresan los lóbregos sentimientos de un autor “in articulo mortis”, son las *Sinfonías Novena y Décima*, y una *Lied-Symphonie*, “La Canción de la Tierra”, obra esta que expresa a través de sus “Ewig” (“Eternamente”) conclusivos una aspiración insondable de permanencia.

Es éste un viaje que se hace especialmente dramático en el primer tiempo de la *Novena Sinfonía*, en el que Berg veía la presencia de la muerte como una constante. Pero como “triumfo del espíritu” se refería Carlo Maria Giulini a esta obra y a su *Finale*, clausura en la que Karajan veía dolor y rabia, pero no pesimismo. Deryck Cooke denominó a este conjunto de piezas “Trilogía del adiós”. Pero, ¿adiós a la vida? ¿Es eso lo que refleja la inconclusa *Décima*? Su primer tiempo, el único completado por el autor, arranca del *Finale* de la Sinfonía precedente, pero, hondos –terribles– lamentos de amor al margen, ¿es resignación cristiana, pesimismo mortuario, aceptación oriental de la venida de la guadaña, lo que apunta el amplísimo esquema dejado por el compositor en sus postreros días de vida? No está tan claro, porque acaso el perennemente inquieto Mahler atisbaba nuevos caminos, humanos y musicales, dignos de ser transitados. Casi a su lado, Schönberg escribía citando a Stefan George, *Ich fühle die Luft von anderen Planeten*, “Presiento el aire de otros planetas”. No es improbable que Mahler también hubiera empezado a percibirlos.

Un concierto, dentro del ciclo *Obras inacabadas*, con la *Sinfonía n.º 10* del compositor (en versión de Deryck Cooke y arreglo para piano de Ronald Stevenson y Christopher White), completa el miércoles 30, lo que podría ser una “Semana Mahler”.



José Luis Pérez de Arteaga (Madrid, 1950), licenciado en Derecho y en Ciencias Empresariales, es profesor de Universidad. Se formó musicalmente

en España y en el extranjero, y estudió piano con Rosa María Kucharski. Desde hace más de veinte años es una de las principales personalidades de la crítica musical española. Ha sido redactor de las revistas *Ritmo*, *Reseña* y *Scherzo*, y ha colaborado en los diarios *El País*, *El Independiente* y *ABC*, además de RNE desde 1984. Fue Premio Nacional de crítica discográfica en prensa en 1980 y 1981. Es co-autor de las ediciones (1976 a 1981 y 1983 a 1988) de *Cine para leer*; y de *François Truffaut* (1988). Entre 1981 y 1985 fue director de la *Enciclopedia Salvat de la Música*. Es autor de *Gustav Mahler* (1986) y de *La música de cámara de Shostakovich* (1991); de la traducción y las notas de *Testimonio: las memorias de Dmitri Shostakovich* (primera edición crítica, 1991) y de *Mahler* (2007). ♦

XXIII Seminario de Filosofía

MIGUEL GARCÍA-BARÓ
“TEORÍA DEL BIEN”

24 de mayo, 19,30 horas

Con el título “Teoría del bien”, **Miguel García-Baró** ofrece, el 24 de mayo, el XXIII Seminario de Filosofía, basándose en un primer momento en una fenomenología del mal, dado que conocemos el bien más por contraste con el mal que directamente. En un segundo momento, considerará el bien como acontecimiento y hasta escatología (en los términos de Emmanuel Levinas), para, en un tercer momento, acercar lo escatológico a lo histórico en la experiencia de la voz imperativa y no violenta de la alteridad y en las transformaciones del amor hasta llegar a la suprema forma: la *benevolentia* de la tradición.



Miguel García-Baró estudió Filosofía, Filología clásica y Teología en las Universidades Complutense (Madrid) y Johannes Gutenberg (Mainz, Alemania); es

doctor en Filosofía por la Universidad Complutense y profesor de esta materia en la Universidad de Comillas (Madrid). Enseña actualmente Historia de la Filosofía Antigua, Filosofía de la Religión, Corrientes Actuales de Filosofía y Teodicea, además de, en la Facultad de Teología, Clásicos de la Filosofía Moral y Fe y Razón. Entre sus numerosas publicaciones destacan: *La*



verdad y el tiempo (1993), *Categorías, intencionalidades y números* (1993), *Ensayos sobre lo absoluto* (1993), *Edmund Husserl* (1997), *Vida y mundo. La práctica de la fenomenología* (1999), *Introducción a la teoría de la verdad* (1999) y *De Homero a Sócrates. Invitación a la filosofía* (2004).

En la mañana siguiente a la conferencia pública, el día 25, se celebra un encuentro cerrado en el que el profesor Miguel García-Baró debate con **Luis Sáez**, profesor de Filosofía de la Universidad de Granada, entre otros.

Desde diciembre de 2001 la Fundación ha organizado 22 *Seminarios de Filosofía* en los que se invita a un destacado profesor en la materia a dar una conferencia sobre su investigación actual. Al día siguiente, éste se reúne con otros profesores para, en sesión cerrada, debatir el tema desarrollado.

Abierta hasta el 1 de julio en la Fundación

LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950)

Casi 700 obras –desde diseños originales y maquetas, bocetos preparatorios y fotomontajes, libros, revistas y carteles, hasta postales y piezas de formato minúsculo– conforman la exposición *La vanguardia aplicada (1890-1950)*.

Esta muestra revela la fascinante historia visual del impacto de los ideales de la vanguardia sobre todo en los ámbitos de la tipografía y el diseño gráfico desde la última década del siglo XIX y durante la primera mitad del XX.

La exposición pretende poner de manifiesto la repercusión que tuvieron los ideales de la vanguardia en todos los ámbitos de la sociedad y de la vida cotidiana entre 1890 y 1950, a través de obras de 250 artistas procedentes de 30 países. La muestra se ha concebido con una doble aproximación a la vanguardia aplicada: el cartelismo de la vanguardia, que ocupa verticalmente las paredes de la sala, con unas 200 obras, y en la que se da un juego inefable y brillante entre formas, colores y signos, y otra, horizontal,

en vitrinas situadas en el centro del espacio expositivo, con diversas secciones, en las que se disponen ordenados temáticamente cerca de 500 libros, revistas y documentos, con un predominio aquí del signo lingüístico sobre las formas.

La inmensa mayoría de las obras proviene de dos importantes colecciones internacionales: la del estadounidense Merrill C. Berman y la del santanderino José María Lafuente.

DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE A SU APLICACIÓN A LA VIDA COTIDIANA

Manuel Fontán del Junco

La exposición *La vanguardia aplicada (1890-1950)* pretende presentar –de manera, si no exhaustiva, sí por lo menos amplia, concentrada e intensa– una buena muestra de ejemplos de una manifestación del arte de las vanguardias históricas que suele relegarse a un segundo plano. Dicha manifestación es, al mismo tiempo, la menos

“artística” (en el sentido moderno de la palabra “arte”) y la más novedosa del legado vanguardista. Se trata, en efecto, de la resultante histórica de la “aplicación”, a una serie de ámbitos de la vida humana y a través de determinados medios, de aquellos ideales –los mismos que llenaron sus manifiestos de proclamas y lemas ambiciosos y radicales– que

determinaron la actividad de las vanguardias históricas en el terreno estricto del arte, de la tradición del arte “puro” heredada de la modernidad.

Los espacios en los que las vanguardias históricas “aplicaron” sus ideales eran, en definitiva, todos aquellos que constituyen la estructura de la vida en sociedad: el recinto doméstico, el de la organización social en todos sus aspectos –destaca lo relacionado con el urbanismo y la arquitectura, desde la vivienda particular a edificios y espacios públicos–, el orden político e ideológico, las instituciones educativas, la religión, el mercado, la difusión de las ideas, el entretenimiento y el ocio, el deporte... en suma, todas las esferas que, entrelazadas, configuran el entramado de la vida humana.

Para la “aplicación” de sus ideales de transformación social, la vanguardia se sirvió también de todos aquellos medios (de representación, comunicación y difusión) tradicionalmente considerados secundarios respecto al medio privilegiado y superior de representación, el constituido por los géneros clásicos del gran arte, la pintura y la escultura. Los medios a los que la vanguardia se aplicó con fruición fueron, novedosamente, el cartel y el panfleto, el periódico y la



Selección de obras en exposición.

revista, el libro, la imagen fotográfica, la imagen fotográfica fragmentada y manipulada (el fotomontaje) y la imagen fotográfica en movimiento (el cine). Y esa “aplicación” derivó en un número ingente de obras, en una verdadera apoteosis de juegos de formas y signos presentes en ámbitos hasta entonces alejados de la práctica artística; muy singularmente, y de manera en absoluto casual, en el ámbito del lenguaje escrito, del texto.



Cartel de cine, por Jan Tschichold, 1927 (izquierda) y cartel de propaganda política, por Gustavs Klucis y Serguéi Senkin, c. 1930

Junto a su actividad en el marco del arte propiamente dicho, las vanguardias históricas se “aplicaron” a todos esos ámbitos empleando esos medios, y este es quizá el hecho más novedoso y determinante del profundo cambio conceptual que se produjo, a principios del siglo pasado, en la comprensión del arte y del sentido de la actividad artística heredada de la modernidad.

Quisiera llamar la atención sobre el hecho de que el presunto carácter secundario de las manifestaciones de lo que hemos llamado vanguardia “aplicada” es también una condición propia de ese arte presuntamente primordial, “puro”. De que, en definitiva, hasta el advenimiento de las vanguardias históricas, lo que consideramos arte puro ha sido siempre antes una suerte de diseño despojado de su primigenia función.

Las estéticas modernas acabaron configurando una noción formalista de la obra de arte como una realidad autónoma, pura. La moderna conciencia estética hizo que el arte y su producto, la belleza, consistieran, como reza una de sus más famosas definiciones, en una “finalidad sin fin”, en una representación del mundo de lo humano o de la naturaleza con la única función de ser contemplada.

Algunos movimientos nacidos entre finales del XIX y principios del XX –como la *Secession* vienesa o el movimiento Arts and Crafts y, sobre todo, las vanguardias históricas, desde el futurismo al neoplasticismo, pasando por el dadaísmo y el constructivismo– acentuaron, en parte, aquella moderna autonomía del arte. Las vanguardias históricas irrumpieron, pues, en la conciencia moderna sometiendo a las estéticas que la habían configurado a un baño de realidad: irrumpieron con sus proclamas, muy diversas entre sí, pero reconducibles todas al intento de reintegrar el arte y la belleza en el espacio y el tiempo de la vida humana, en todos sus ámbitos y a través de todos los medios disponibles, incluyendo la incorporación directa de fragmentos de esa vida en el propio arte (como el trozo de periódico o de objeto en el collage, sobre el lienzo tradicional) o incluso de enteros objetos de la vida en los espacios propios del arte (como la decisión de situar un *pissoir* en el espacio museal). ♦

Extracto del ensayo *La vanguardia aplicada, 1890-1950 (instrucciones de uso)*, publicado en el catálogo.

Ciclo de Miércoles en mayo

OBRAS INACABADAS

La convención instaurada en las salas de conciertos y el ritual implantado en la forma de escuchar la música hoy en día parecen exigir, sin cuestionamiento, que solo las obras acabadas puedan programarse, composiciones con un final claro que inviten al aplauso del auditorio. Esta práctica ha derivado en la marginación de una parte notable del repertorio musical conformado por obras que, por razones diversas, quedaron inacabadas. Resulta irónico que el enorme interés que despertaron estas obras durante el siglo XIX, con la pasión por las ruinas y los fragmentos que caracterizó al romanticismo, con el tiempo haya ido desapareciendo o quedado relegado al ámbito erudito de los investigadores.

16, 23 y 30 de mayo, 19,30 horas. Ciclo transmitido por Radio Clásica, de RNE

Los programas de este ciclo, “Obras inacabadas”, están elaborados exclusivamente por composiciones inacabadas de los siglos XVIII al XX. En primer lugar, obras inconclusas por abandono voluntario o involuntario del compositor, como ocurre en los dos movimientos finales de la *Sonata n.º 15 “Reliquia”* de Schubert o *El arte de la fuga* de Bach, cuyas interpretaciones en este ciclo dejarán de sonar en el preciso lugar en el que sus autores dejaron de escribir. En segundo lugar, obras que quedaron originalmente inacabadas, pero que fueron con posterioridad finalizadas por otro autor. Junto a *Navarra* de Albéniz, los dos casos sin duda más emblemáticos en la historia de la música son la *Sinfonía n.º 10* de Mahler, terminada por Deryck Cooke, y el *Réquiem* de Mozart, cuyo



Partitura de “Dies irae”, del *Réquiem*, de Mozart. A la derecha, Franz Schubert

primer intento para completarlo lo realizó Franz Xaver Süssmayr al poco de fallecer su autor. En el contexto de una sala de cámara, ambas obras serán naturalmente interpretadas en arreglos pianísticos. Por último, bajo la idea de obras inacabadas se incluyen también las composiciones de las que solo algunos de sus movimientos quedaron concluidos, como la *Suite en Fa menor* de Bach o la más famosa *Sinfonía “Inacabada”* de Schubert, igualmente en arreglo para piano.

primer intento para completarlo lo realizó Franz Xaver Süssmayr al poco de fallecer su autor. En el contexto de una sala de cámara, ambas obras serán naturalmente interpretadas en arreglos pianísticos. Por último, bajo la idea de obras inacabadas se incluyen también las composiciones de las que solo algunos de sus movimientos quedaron concluidos, como la *Suite en Fa menor* de Bach o la más famosa *Sinfonía “Inacabada”* de Schubert, igualmente en arreglo para piano.

El autor de la introducción y las notas al programa, **Pablo-L. Rodríguez**, musicólogo y crítico musical, comenta:

“El adjetivo ‘inacabado’ en relación con obras artísticas, literarias o musicales alude a creaciones que quedaron inconclusas, bien por decisión de sus creadores, bien por una imposibilidad ajena a su voluntad, como la propia muerte. Convendría distinguirlas inicialmente de las obras incompletas, es decir, de aquellas creaciones terminadas por sus creadores pero que no se han conservado en toda su integridad. Precisamente la condición de ‘inacabadas’, lejos de degenerar en rechazo u olvido, ha dotado desde el siglo XIX a muchas de ellas de una condición especial generándose todo tipo de especulaciones sobre su finalización. Ello ha llevado a que otros creadores o especialistas traten de concluir las o ha supuesto el punto de partida para nuevas obras. En realidad, las circunstancias por las que un creador deja sin acabar su obra pueden ser muy variadas y no siempre se corresponden con un problema de salud o su eventual fallecimiento; las circunstancias contextuales de la creación, lo ambicioso de la misma, cuestiones políticas y económicas, la falta de inspiración o incluso la errónea consideración del camino estético emprendido, han sido históricamente causas de abandono de una novela, una escultura, una película o una sinfonía.

La literatura ofrece numerosos ejemplos de obras inacabadas, especialmente a partir del siglo XIX. Sin ir más lejos, en este año 2012 en que celebramos el bicentenario del nacimiento de Charles Dickens (1812-1870) no podemos olvidar cómo su muerte nos privó de

conocer la identidad del asesino del protagonista de *El Misterio de Edwin Drood*. La condición de obra inacabada no ha privado a esta novela de Dickens de varias adaptaciones para el cine o el teatro.

Ejemplos de obras inacabadas en el mundo del cómic, el cine o la música rock son el álbum *Tintín y el Arte-Alta*, que quedó interrumpido en un estado avanzado tras la muerte de Georges Remi (1907-1983), más conocido como Hergé; la película *El otro lado del viento* de Orson Welles (1915-1985), cuyo proyecto fue abandonado por el cineasta norteamericano en 1979 durante su montaje debido a problemas jurídicos; o el doble elepé *Primeros rayos del Nuevo Sol Naciente* que Jimi Hendrix (1942-1970) estaba grabando cuando falleció. El cómic de Hergé llegaría a publicarse en 1986 respetando el estado inacabado en que lo había dejado. Por el contrario, la película de Welles sigue sin haber sido finalizada ni estrenada. El disco de Jimi Hendrix se publicó en 1997 con diecisiete temas, aunque no incluía todo el material.

En el ámbito de la pintura, bien conocidos son los bocetos del *Gran Cavallo* de Leonardo da Vinci (1452-1519) cuyo molde no pudo vaciarse en bronce debido a la guerra que enfrentó al ducado de Milán con el reino de Francia en 1495. Pensemos también en el elevado número de esculturas inacabadas que dejó Miguel Ángel en los últimos años de su vida como, por ejemplo, el *San Mateo* o la *Piedad Rondanini*.

Para Walter Benjamin, ‘toda obra de arte completada es la mascarilla funeraria de su intui-

ción'. Su idea quedaría planteada en *Dirección única* (1928) dentro de una sección titulada *La técnica del escritor en trece tesis*: 'La obra es la mascarilla funeraria de la concepción'.

Precisamente estos aforismos de Benjamin han inspirado un influyente libro de musicología publicado por Richard Kramer en 2008 y titulado *Unfinished Music*. En él, su autor reivindica la intuición artística del compositor al estudiar obras de Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn, Beethoven y Schubert o prioriza el proceso creativo frente a su resultado, la obra de arte musical, ya que la riqueza de este resultado se ubica justo antes de su fijación como texto escrito; tras esa fijación por escrito, la obra muere cristalizada en algo concreto y definido. Aquí la mascarilla funeraria de Benjamin conjura ese momento fugaz en que la cara se congela de muerte cuando todavía late de vida; la riqueza y vitalidad de una obra musical está en lo que podamos reconstruir de ese complejo, turbulento y rico proceso que precede al texto fijado, es decir, en el boceto, el fragmento y la obra inacabada.

Esos esbozos y fragmentos musicales tan solo adquirieron una consideración estética a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Tal como ha explicado Karol Berger, el cambio de consideración temporal se puede verificar al comparar un movimiento de sonata de Mozart o incluso de Schubert con una fuga de Bach; en el primer caso, uno siempre puede ser consciente del lugar donde se encuentra,

sabe lo que ha acontecido desde el principio y puede vaticinar con mayor o menor acierto el porvenir; pero en el segundo caso no podemos predecir la extensión e incluso el propio Bach solía anunciar enfáticamente el final, unos pocos compases antes de concluir la obra, para que no resultase inesperado. Por tanto, las composiciones inacabadas anteriores a los años centrales o incluso finales del siglo XVIII adquirieron carta de naturaleza estética con el tiempo y de forma especial durante el XIX".

Miércoles 16 mayo Dúo del Valle, piano a cuatro manos: *Sinfonía en Si menor D 759 "Inacabada"* (arreglo para piano a cuatro manos por Hugo Ulrich), de F. Schubert; y *Réquiem en Re menor KV 626* (arreglo para piano a cuatro manos por Carl Czerny), de W. A. Mozart.

Miércoles 23 mayo Claudio Martínez Mehner, piano: Fragmento de la *Suite en Fa menor BWV 823*, y *El arte de la fuga BWV 1080* (selección), de J. S. Bach; *Sonata para piano n.º 15 en Do mayor D 840 "Reliquia"*, de F. Schubert; y *Navarra* (versión de Claudio Martínez Mehner), de I. Albéniz.

Miércoles 30 mayo Christopher White, piano: *Sinfonía n.º 10* (versión de Deryck Cooke y arreglo para piano de Ronald Stevenson y Christopher White), de G. Mahler. Este concierto se acompaña, los días 29 y 31 de mayo, de dos conferencias sobre *Mahler: su vida, su obra, su tiempo*, por **José Luis Pérez de Arteaga**. ♦

Conciertos de los pianistas Alessandro Marangoni e Iván Martín

EN TORNO A MUZIO CLEMENTI

El compositor italiano Muzio Clementi (1752-1823) protagoniza los dos recitales de piano que ofrecerán en mayo Alessandro Marangoni e Iván Martín. El primero, el miércoles 9 de mayo, a las 19,30 horas, cierra el ciclo “El arte del piano en Muzio Clementi” (y se retransmite por Radio Clásica, de RNE). El segundo, que se celebra excepcionalmente el lunes 21 de mayo, a las 19,00 horas, es el concierto de Iván Martín que en su día fue cancelado por causa sobrevenida al intérprete, titulado “Mozart versus Clementi”, dentro del ciclo “La lucha por el aplauso. Medio siglo de duelos musicales”.



Alessandro Marangoni (izquierda)
e Iván Martín

Alessandro Marangoni ofrecerá una selección de *Gradus ad Parnassum*. Los cien estudios que conforman

esta obra convierten a Clementi “en el gran patriarca de la literatura dedicada al estudio instrumental, y en el único compositor cuya obra cumbre tiene orientación didáctica”, en palabras del músico y musicólogo italiano **Luca Chiantore**, autor de la Introducción y notas al programa del ciclo. “Dividido en tres partes, publicadas respectivamente en 1817, 1819 y 1826, el *Gradus* alcanzó cotas de extraordinaria popularidad durante el siglo XIX,

ganándose la admiración de artistas como Chopin, Schumann y Brahms”.

El concierto de **Iván Martín**, “Mozart versus Clementi”, muestra el duelo celebrado en las dependencias de la Corte Imperial en Viena el 24 de diciembre de 1781, por iniciativa del emperador José II. Ambos compositores fueron convocados por el emperador sin previo aviso,

con la intención de que improvisaran e interpretaran una selección de sus propias composiciones.

Componen el programa la *Fantasia en Re menor KV 397*, Variaciones sobre el aria “Salve tu, Domine” de la ópera *I Filosofi immaginari* de Giovanni Paisiello KV 398 y *Sonata en Fa mayor KV 547ª*, de W. A. Mozart; *Preludio a la toccata en Si bemol mayor* de Muzio Clementi, de A. F. Kollmann; *Toccat a en Si bemol mayor Op. 11*, de M. Clementi; *Sonata en Si bemol mayor KV 333*, de W. A. Mozart; y *Sonata en Si bemol mayor Op. 24 n.º 2*, de M. Clementi. ♦

“Conciertos del sábado”

BRAHMS TRANSCRIBE A BRAHMS

Integral de las sinfonías a cuatro manos

Las limitadas posibilidades que tenían los aficionados del siglo XIX de escuchar una obra sinfónica en vivo propiciaron todo tipo de arreglos, muchos de ellos realizados por los propios compositores. El caso de Brahms es emblemático en este sentido, al transcribir él mismo sus sinfonías para piano a cuatro manos, que podrán escucharse en este ciclo de forma íntegra y en orden cronológico. Como complemento, se añaden otros arreglos, igualmente del propio autor, de su música camerística y orquestal.

- El 5 de mayo, Ilona Timchenko y Jorge Otero, en piano a cuatro manos, interpretan la *Obertura trágica Op. 81* y la *Sinfonía nº 1 en Do menor Op. 68*.
- El 12 de mayo, Nexus Piano Dúo (Mireia Fornells y Joan Miquel Hernández) interpretan *Sinfonía nº 2 en Re mayor Op. 73* y *Danzas húngaras Wo01. Libro 1*.
- El 19 de mayo, Silke-Thora Matthies y Christian Köhn, en piano a cuatro manos, interpretan *Andante ma moderato* del Sexteto de cuerda en Si mayor Op. 18, *Sinfonía nº 3 en Fa mayor Op. 90* y *Rondo alla zingarese*, del Cuarteto con piano nº 1 en Sol menor Op. 25.
- El 26 de mayo, Jorge Otero e Ilona Timchenko, en piano a cuatro manos, interpretan *Triumphlied Op. 55* y *Sinfonía nº 4 en Mi menor Op. 98*.

Los compositores de la segunda mitad del siglo XIX, Brahms incluido, asumían que Beethoven había culminado y a la vez agotado el esquema formal de la sinfonía con sus obras, en particular con la *Sinfonía nº 9*. De ahí el respeto que infundía abor-
dar el género sinfónico. El hecho de que empleara unos quince años en la composición de su primera sinfonía y lo hiciese cuando ya contaba con 43, es



decir, cuando ya era un compositor maduro, no es sino un reflejo de esta concepción. Lo cierto es que las sinfonías de Brahms han sido consideradas por algunos autores como una continuación del genio de Bonn, como un paso más en la evolución del género. Ya en el siglo XIX llegaron a apodarar a la *Sinfonía nº 1* de Brahms como “la décima de Beethoven”, propiciando un sentimiento

contradictorio en su compositor, quien veía en este sobrenombre una sutil acusación de plagio.

La *Sinfonía n.º 2* fue escrita por Brahms durante un viaje que realizó a los Alpes austriacos en 1877 y, como ocurre con otras de sus composiciones, también le persiguen los fantasmas. Hay quien encuentra en ella la huella de Beethoven, comparando la obra con su Sinfonía “Pastoral”; y hay quien ve el retrato de un pueblecito austriaco como contenido programático de la obra. Objetivamente se puede decir que contrasta con su primera sinfonía, tanto en el menor tiempo en que la concibió, como en su carácter.

Seis años más tarde de componer su segunda sinfonía, la *Sinfonía n.º 3* ve la luz. Entre tanto había compuesto algunas de sus obras más célebres, como el *Concierto para violín* o el *Concierto para piano n.º 2*. Si la segunda sinfonía se equiparaba a la “Pastoral” beethoveniana, para la tercera se ha utilizado en ocasiones el apodo de “Heroica” por estar en el tercer lugar del corpus sinfónico del autor. Concebida durante el verano de 1883, la obra es muy conocida actualmente por la utilización del motivo principal del tercer movimiento en algunas películas.

Compuesta entre 1884 y 1885 durante sus va-

caciones estivales en Müzzuschlag, la *Sinfonía n.º 4* inicia su andadura con un movimiento en el que su extraordinario primer tema se caracteriza por su tono contrapuntístico alternado con otro tema más ligero. El segundo movimiento lo inicia un solo de trompa inmediatamente repetido por la madera al que le sigue un segundo tema de muy bella melodía expuesto por la trompa y seguido por los violonchelos. El tercer movimiento podría equipararse a un scherzo por su carácter alegre a pesar de utilizar un compás binario y de acercarse más a la forma sonata. El último movimiento está formado por un tema con variaciones cuya inspiración parte de la *Cantata BWV 150* de Bach, siendo un claro reflejo de la sensibilidad histórica de Brahms al legado musical de su país.

Ilona Timchenko estudió en Evpatoria (Ucrania), Moscú y La Haya. **Jorge Otero** es posiblemente el pianista español más premiado de su generación. Con más de una década de trabajo en común, **Nexus Piano Dúo** es una de las formaciones más activas y solicitadas de la música de cámara actual.

Silke-Thora Matthies y **Christian Köhn** vienen actuando juntos desde 1988.

Matthies es catedrática de piano en Würzburg (Alemania) y **Köhn** es profesor ayudante de piano en Detmold (Alemania). ◆

Lunes Temáticos

LA INFANCIA EN LA MÚSICA: LOS NIÑOS DEL CORO

Bajo el título “Los niños del coro”, el concierto del mes de mayo se detiene en uno de los tres ejes que articulan este ciclo: los niños como intérpretes, centrado específicamente en el repertorio cantado por el característico timbre de las voces blancas.

Lunes 7 de mayo. 19:00 horas. Pequeños cantores. Ana González, dirección. Laura Sánchez, piano. Cuarteto de cuerda de la JORCAM

El siglo XX ha sido particularmente fértil en este campo, una circunstancia que tiene su reflejo en la pluralidad de nacionalidades de los compositores reunidos en este concierto: española, finlandesa, francesa, inglesa, húngara y polaca. Se abre con dos colecciones en español, precisamente las más recientes de todo el programa, pues ambas datan de 1998. Los vínculos de **Antón García Abril** –uno de los referentes de la composición en España de las últimas décadas– con el mundo de la infancia son muy estrechos, con abundantes ejemplos en su extenso catálogo. *Cinco juegos celestes*, ganadora del concurso de composición para coros infantiles en el Certamen de Composición de Tolosa, es obra del vasco **David Azurza**, cuya producción se centra primordialmente en el ámbito vocal.

La casualidad también quiso que a mediados de la década de 1930 tres compositores bien familiarizados con la música vo-

cal escribieran obras específicas para coro de niños: **Britten**, **Poulenc** y **Bartók**. El primero de ellos siempre mostró una particular sensibilidad por la música vinculada al mundo infantil, convirtiéndose casi en un rasgo propio de su estilo compositivo.

En esos mismos años se encontraba Poulenc inmerso en su *Petites voix*, de espíritu análogo a la obra de Britten. En 1935-36, Bartók compuso la que sería una de sus últimas piezas vocales: las *Veintisiete canciones a dos y tres voces*, sobre textos relacionados con la infancia y la adolescencia tomados del folclore y adaptados por el propio autor. Las obras del polaco **Lutoslawsky** y del finlandés

Rautavaara, datadas en la segunda mitad del siglo XX, exploran nuevas sonoridades en la masa vocal. Al igual que todos los compositores activos en los países del Este tras la Segunda Guerra Mundial. ♦



CONCIERTOS DE MEDIODÍA Y MÚSICA EN DOMINGO

Un dúo de flauta y piano y dos conjuntos de cámara actúan en los conciertos matinales del domingo y lunes en mayo. Con ellos finaliza esta serie de conciertos del presente curso.

Salón de actos, 12,00 horas.

Domingo 13 y lunes 14 de mayo

Neus Puig, flauta

Marta Castelló, piano

(Escola Superior de Música de Catalunya)
Sonata nº 2 en Re mayor Op. 94, de S. Prokofiev; Seis danzas populares rumanas Op. 68 Sz 56 (arreglo para flauta y piano), de B. Bartók; Sonata para flauta y piano, de F. Poulenc; e Historia del tango (arreglo para flauta y piano), de A. Piazzolla.

Domingo 20 y lunes 21 de mayo

GRUPO BRAHMS DE EL MUNDO

Sergii Maiboroda, violín; Sofija Nikoska, violín; Ekaterina Tolpygo, viola; Víctor García, violonchelo; y Marc Heredia, piano.

(Escuela Superior de Música Reina Sofía)

Quinteto para armónica de cristal en Do menor KV 617 (arreglo para dos violines, viola, violonchelo y piano), de W. A. Mozart; Quinteto con piano en Sol menor Op. 49, de E. Granados; y Quinteto para piano en Do mayor Op. Póstumo, de N. Medtner.

Domingo 27 y lunes 28 de mayo

ENSEMBLE DE ACORDEONES DEL CSMA

Xavier Olazábal, Otavio de Assis, Fernando Salinas, Adrián López de Munáin, Nerea Ro-

dríguez, María José Arilla.

(Conservatorio Superior de Música de Aragón)

Haifisch Variationen (arreglo para quinteto de acordeones), de K. Weill; Ave María (arreglo para sexteto de acordeones) y Ballet tango, para cuarteto de acordeones, de A. Piazzolla; Kleine Serenadenmusik, para dúo de acordeones, de H.-Ch. Shaper; Coral Erbarm dich mein, o Herre Gott BWV 721 (arreglo para trío de acordeones), de J. S. Bach; Libertin, para trío de acordeones y U-Dance, para trío de acordeones, de Motion Trio; y Rondo capriccioso, para quinteto de acordeones, de W. Zolotarjow.

LOS INTÉRPRETES

Neus Puig y **Marta Castelló**, ambas leridanas, se formaron en la Escola Superior de Música de Catalunya. Creado en la Escuela Superior de Música Reina Sofía 1998, el **Grupo Brahms de El Mundo** en junio de 2011 recibió de la Reina de España la Mención de Grupo más Sobresaliente en la especialidad de Grupos con Piano. El **Ensemble de acordeones del CSMA**, dirigido por **Ángel Luis Castaño**, se creó en 2010 en el seno del Conservatorio Superior de Música de Aragón. ♦

El viernes 11 y el sábado 12 de mayo

“FAUSTO” (1926) DE F. W. MURNAU, EN CINE MUDO



Con esta película concluye el ciclo dedicado a “Adaptaciones literarias”

Con la proyección de *Fausto* (1926), de F. W. Murnau, un monumento plástico al mítico alquimista que pactó con el demonio y que inspiró, entre otros autores, a Marlowe y a Goethe, se cierra, por esta temporada, el ciclo de cine mudo dedicado en esta ocasión a “Adaptaciones literarias”. De octubre a mayo se han programado, en días seguidos,

viernes y sábado, películas de Raoul Walsh, Wallace Worsley, Fritz Lang, Murnau, Renoir, Fred Niblo y John S. Robertson. Román Gubern, coordinador del ciclo, señala que en *Fausto*, que se rodó “en los bien equipados estudios alemanes”, Murnau “desplegó una virtuosa panoplia de trucajes visuales que todavía hoy asombran al espectador”.



FAUSTO

Película (105 minutos) de **F. W. Murnau**, con **Emil Jannings**.

Viernes 11 y sábado 12 de mayo.

Presentación: **Luciano Berriatúa** (19,00 h.)

Proyección de la película: 19,30 horas

En su *Historia del cine* escribe **Román Gubern** que F. W. Murnau, “considerado el más prestigioso creador del cine alemán”, tras el éxito obtenido por *El último* (Der Letzte Mann, 1924), interpretado por Emil Jannings, la triste historia del portero de un lujoso hotel, orgulloso de su vistoso uniforme, que es “degradado” por su avanzada edad al servicio de lavabos, “atacó a continuación dos adaptaciones literarias: *Tartufo o el hipócrita* (1925), según Molière, y con un prólogo y epílogo contemporáneos moralizadores, en donde la magia de la iluminación convirtió unos decorados

rococó en expresionistas, y un ambicioso *Fausto* (1926), en donde su refinamiento plástico, rico en referencias pictóricas, estuvo servido por un impresionante despliegue de medios técnicos y de trucajes, que culminaron en un aparatoso y celebrado viaje aéreo de Fausto y de Mefisto. El gran actor Emil Jannings realizó dos interpretaciones antológicas, sobrecargadas pero magistrales, en los papeles de Tartufo y de Mefisto. En la cúspide de su fama, Murnau abandonó Alemania aceptando un tentador contrato que William Fox le ofreció en Hollywood”.

Luciano Berriatúa

Tras la Primera Guerra Mundial los aliados sometieron a Alemania a un cerco que desencadenó una terrible inflación en 1922. Las enormes compensaciones económicas exigidas por los daños de guerra y el boicot a las exportaciones de productos alemanes llevaron al país a la ruina. El cine no escapó a esta crisis y la mayor productora alemana, la UFA, optó por tantear la única salida que se veía posible: introducir las películas alemanas en el gran mercado de EEUU. Para ello se contaba con directivos alemanes en grandes estudios como Universal que aceptaron en 1924 distribuir en América *El último* dirigido por F. W. Murnau. Esta película de altísimo presupuesto y con grandes alardes técnicos como los movimientos de cámara, algo insólito y totalmente novedoso en la época, grandes decorados en falsa perspectiva y la ausencia total de rótulos, fue diseñada precisamente como un ariete para penetrar en el difícil mercado americano.

La película tuvo un gran éxito en EEUU y pocos meses después la UFA preparaba dos grandes superproducciones en las que se jugaba todo su presupuesto para 1925: *Metrópolis* para ser distribuida en EUU por Paramount y *Fausto* para Metro Goldwyn Mayer.

Fausto fue una película increíble, con efectos especiales nunca antes vistos, una especie de *Guerra de las Galaxias* de la época, de imagen cuidadísima y de una gran belleza plástica que daba la sensación de estar ante un fri-



Fotograma de "Fausto"

so de pinturas en movimiento.

Murnau procedía del teatro y para él hacer esta película suponía un gran reto al tratar de igualar y mejorar incluso la formidable puesta en escena teatral del drama de Goethe realizada en los años 10 por su maestro Max Reinhardt en la que Murnau había interpretado como actor pequeños papeles. Fue una de las más extraordinarias películas de toda la historia del cine alemán.

Aunque en un principio se partía de la obra de Goethe, Murnau decidió cambiar muchas cosas del guión realizando una obra muy personal en la que la figura de Margarita y su persecución como víctima inocente se convirtió en el eje principal de la película. Durante meses Murnau estuvo buscando la actriz ideal para este papel y finalmente escogió a Camilla Horn, una adolescente no profesional que en manos de Murnau interpretó una emotiva Margarita. Emil Jannings, el actor más cotizado de Alemania, que ya había interpretado para Murnau el protagonista de *El último*, interpretó a Mefisto y Gösta Ekman, un gran actor sueco, a Fausto.

Esta película, que fascinó a directores como Eric Rohmer, que llegó a defender una tesis doctoral sobre ella, es sin duda una de las más bellas películas de toda la historia del cine. ♦

Accesible en Internet

EL LEGADO DE LA BAILARINA ANTONIA MERCÉ “LA ARGENTINA”

La Biblioteca de la Fundación Juan March añade a su repositorio digital una colección excepcional con la aspiración de difundir la figura artística de Antonia Mercé (1890-1936) y contribuir al estudio de la danza española.



<http://digital.march.es/merce>

En 1988, y tras la mediación de Maribel de Falla, Carlota Mercé –sobrina y heredera de la bailarina– donó a la Fundación Juan March el archivo fotográfico, sonoro y de prensa de la bailarina Antonia Mercé “La Argentina”. Desde su llegada, el legado custodiado en la Biblioteca ha sido objeto de consulta por estudiosos de la danza y de las artes escénicas. Con todo, su riqueza documental y su belleza artística han sido determinantes para publicarlo ahora en formato

digital, libre y accesible a todos los públicos. Antonia Mercé elevó el baile popular español a la categoría de danza. Estudió el folclore y el bolero y los transformó en una nueva forma de expresión artística de lo español a través del movimiento:

Sirvo a un arte mudo y busco la expresión total mediante pasos de danza. Mi vocabulario más seguro sale de las líneas de mi cuerpo y la expresión de mi



Antonia Mercé de gira en Egipto y Japón

rostro. Me gusta hacerme comprender en silencio. He aprendido a vivir lejos de las palabras.

El legado de Antonia Mercé es una suma de su sensibilidad, elegancia y creatividad, puestas a disposición del logro de una meta conseguida tras una primera etapa de formación (1904-1912), una segunda etapa de crecimiento y consolidación (1912-1922), y una última etapa de pleno reconocimiento internacional y de madurez en su proyecto artístico con la formación de su propia compañía, "Les Ballets espagnols" (1923-1936). Así fue entendido por los creadores e intelectuales de su época, desde Manuel de Falla a Manuel Azaña, desde Charles Chaplin a Anatole France, desde Federico García Lorca a Joaquín Nin, y por otros muchos amantes de la danza en todo el mundo, realizando giras por Europa, Asia, y América año tras año.

La colección se compone de cientos de fotografías, entrevistas, comentarios, críticas, y grabaciones de la época de piezas españolas a las que La Argentina acompaña interpretando con castañuelas. La documentación puede ser consultada accediendo directamente a los álbumes de fotografías o de prensa organizados cronológicamente, y a los discos. Además el interesado tiene la posibilidad de realizar una búsqueda sencilla o una búsqueda avanzada por diversos campos, de manera que la colección pueda analizarse por uno o por varios de sus elementos combinados.

Para completar la información, la colección presenta la descripción del proyecto, un mapa interactivo con los viajes y giras, una bibliografía sobre Antonia Mercé, y la estructura del legado desde la que se puede obtener una visión más detallada de su contenido y acceder a otros documentos. ♦

Entrega de diplomas

NUEVOS DOCTORES MIEMBRO DEL INSTITUTO JUAN MARCH

El próximo 13 de junio se entregarán cuatro nuevos diplomas de Doctor Miembro del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones a Albert Falcó, Margarita Torres, Julia Cordero y Patricia Pesquera, en un acto presidido por el presidente del Instituto, Juan March Delgado, y su director, Javier Gomá.



Albert Falcó



Margarita Torres



Julia Cordero



Patricia Pesquera

Albert Falcó obtuvo su doctorado en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. El título de su tesis es *Coalition Governance: Causes and Consequences*. El director de la misma fue José María Maravall.

Margarita Torres obtuvo su doctorado en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. El título de su tesis es *Towards Less Segregation? A Study of Women's Occupational Mobility in the U. S. Labor Market*. El director del trabajo fue Gøsta Esping-Andersen.

Julia Cordero obtuvo su doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. El título

de su tesis es *Social Interactions and Sexual Behavior: Explaining HIV Preventive Practices in Southeastern Africa*. El director fue Richard Breen.

Patricia Pesquera obtuvo su doctorado en la Universidad de Oxford. El título de su tesis es *The Intergenerational Transmission of Party Preferences within the Family*. El director fue Richard Breen.

Actualmente son ya 80 los Doctores Miembro del Instituto Juan March y se prevé que en los dos próximos años se llegue a superar la cifra de 90.

REUNIÓN DEL CONSEJO ASESOR DEL CEACS

El día 13 de junio tendrá también lugar la reunión anual del Consejo Asesor del CEACS, integrado por los siguientes profesores: **Gösta Esping-Andersen** (Universidad Pompeu Fabra), **Stathis Kalyvas** (Universidad de Yale), **Margaret Levi** (Universidad de Washington), **José María Maravall** (Universidad Complutense), **José Ramón Montero** (Universidad Autónoma de Madrid), **Javier Polavieja** (IM-DEA, Madrid), **Adam Przeworski** (Universidad de Nueva York) y **Yasemin Soysal** (Universidad de Essex). En esta reunión se repasan y evalúan las actividades del Centro, la política de contrataciones y las publicaciones de los investigadores.

V CONFERENCIA DE DOCTORES MIEMBRO

Durante los días 14 y 15 de junio se celebrará en la sede del CEACS la *V Conferencia bie-*

nal de Doctores Miembro del Instituto Juan March. En estas reuniones los Doctores Miembro se reúnen y presentan sus investigaciones en marcha, lo que mantiene viva la red de Doctores del Centro. En la presente edición, participarán también investigadores que han finalizado su contrato en el CEACS. Un total de 20 investigadores presentarán sus trabajos.

PREMIO JUAN LINZ DEL CENTRO DE ESTUDIOS POLÍTICOS Y CONSTITUCIONALES

Inmaculada Serrano, Doctora Miembro del Instituto Juan March, ha sido galardonada con el Premio Juan Linz a la mejor tesis en ciencias sociales del año 2010/2011, concedido por el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. En la convocatoria anterior, 2009/2010, también resultó premiado un Doctor Miembro, **Luis de la Calle**, que actualmente está contratado como investigador junior del CEACS.

Congreso los días 11 y 12 de junio

LA ECONOMÍA POLÍTICA DE LA CAPACIDAD DEL ESTADO: UN ENFOQUE DE INSTITUCIONES ENDÓGENAS

El Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS) ha programado, los días 11 y 12 de junio, un Congreso sobre el tema *The Political Economy of State Capacity: An Endogenous Institutions Approach* (La economía política de la capacidad del Estado: un enfoque de instituciones endógenas), organizado por **Luz Marina Arias**, investigadora del CEACS, y **Adam Przeworski**, catedrático de la Universidad de Nueva York y miembro del Consejo Asesor del Centro.

Además de miembros del CEACS, asistirán a estas conferencias un número aproximado de trece ponentes externos.