

CICLO DE MIÉRCOLES

TECLA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

marzo-abril 2009



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

TECLA ESPAÑOLA
DEL SIGLO XIX

marzo-abril 2009

Fundación Juan March

ÍNDICE

- 4 Introducción
- 10 Primer concierto (18-III-2009)
- 18 Segundo concierto (25-III-2009)
- 26 Tercer concierto (1-IV-2009)

Introducción y notas
Ana Vega Toscano

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE.

TECLA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

En el terreno del teclado, el siglo del romanticismo representó el afianzamiento del piano como instrumento protagonista de la vida y la creación musical, presente en todos los espacios públicos o privados, dejando oír su voz desde los grandes teatros hasta los salones aristocráticos o burgueses, sin olvidar los cafés y locales de diversión o de encuentro. En su propia evolución como instrumento pareció plasmar como ningún otro las características de la revolución industrial, de la que fue un verdadero hijo: las grandes manufacturas patentaron las innovaciones y avances que fueron configurando a lo largo del siglo el perfil del piano hasta que cobró su definitivo aspecto actual. Fue una acelerada lucha por lograr un registro cada vez más amplio e igualado, una mayor potencia, un mecanismo más preciso. Desde la práctica diletante hasta el trabajo asombroso del gran virtuoso, pasando por la ayuda al compositor o la eficaz labor en la difusión y popularización del repertorio operístico y sinfónico, el piano ocupó un puesto de primer orden en la vida musical del siglo XIX. En ese mismo terreno del teclado, el órgano en cambio pareció replegarse en los primeros años del siglo, tras su glorioso y amplio pasado, panorama que comenzaría a cambiar pasadas las décadas iniciales. A los maestros de finales del XVIII y primeros años del XIX el gran instrumento les parecía de impresionantes colores sonoros, pero sin matices, y se le achacaba falta de expresión. Organeros como Cavallé-Coll se hicieron eco de este desencanto y también del deseo de novedad, e iniciaron una serie de cambios en un periodo que buscó un órgano menos claro y transparente y más compacto: ya no se piensa principalmente en la polifonía, y los cambios afectan tanto a los juegos de fondo y los de lengüetería como a la mecánica del aire, con diferentes presiones y teclados expresivos. El órgano se transforma en una orquesta de viento, en un órgano sinfónico, y responde así al deseo de renovación buscado por organistas y compositores, que cristalizará en un repertorio que se sabe heredero de las grandes obras y tendencias del pasado, pero que asimila distintas y a veces hasta contradictorias influencias, desde la música sinfónica hasta la teatral.

En España, el conocimiento de la literatura musical del XIX pasa, al igual que en el resto de los países occidentales, por el piano como protagonista de excepción, con un importante patrimonio, iniciado durante la segunda mitad del siglo XVIII, hasta llegar a su dominio total en la siguiente centuria. El repertorio que se escuchaba en las reuniones musicales pasó a ser en su inmensa mayoría bien de piano, bien de canto y piano. Además de en la corte y en los teatros, la música tenía su lugar en los salones, no sólo aristocráticos o burgueses, sino también en los de reconocidos músicos. Otro tipo de salones, quizás más cercano al moderno concepto de sala de conciertos, fueron los ofrecidos por los más importantes editores madrileños con destacados ejemplos como Romero, Zozaya o Eslava ya entrada la década de los ochenta. El repertorio pianístico estaba presidido, sobre todo, por las fantasías y variaciones sobre temas diversos (en especial arias de ópera), así como popurrís de aires nacionales, e inmediatamente después por las diversas danzas de salón, vals, mazurka o polonesa, siendo sin duda la primera la indiscutible reina entre ellas. En menor cuantía se encontraban los géneros de tendencia más expresiva, como nocturnos, baladas o polípticos de breves piezas, todos ellos un vehículo importante del pensamiento musical romántico. Tampoco desaparecieron por completo las formas clásicas, y la sonata siguió figurando en el catálogo de un cierto número de compositores. En cuanto a la estética nacionalista, ya presente en los mencionados popurrís, tuvo un interesante desarrollo, con ejemplos fundamentalmente en el terreno del andalucismo y el criollismo, sin dejar por ello a un lado otros casos a tener en cuenta, como el de los aires vascos.

En el plano de la formación, a las puertas del siglo XIX comenzamos a encontrar ya instituciones con enseñanza de piano establecida, como es el caso en 1799 del Real Seminario de Nobles de Madrid. Pero el hecho que sería clave en el terreno de la pedagogía fue la fundación del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, institución que jugaría

un papel importante en la evolución de la enseñanza musical en España, y que se inauguró el 2 de abril de 1831. En ese mismo año, Pedro Albéniz fue nombrado maestro de piano y acompañamiento; en 1834 accedió al puesto de organista de la Capilla Real, teniendo además a su cargo la instrucción musical de la reina Isabel II y de su hermana María Luisa Fernanda. Por lo tanto, el trabajo de este pianista y compositor en el campo de la enseñanza fue muy amplio, y tuvo una importante repercusión en la escuela española de piano, a través tanto de sus alumnos como de sus obras pedagógicas. La influencia del Conservatorio sería notable en la enseñanza pianística a lo largo de sus distintas etapas, marcadas por los directores que se sucedieron en el mismo. Muchos de los pianistas más importantes ejercieron su magisterio desde la institución, como el propio P. Albéniz, José Miró, Teobaldo Power, Manuel Mendizábal, Juan María Guelbenzu, José Tragó, y un largo etcétera. Pero desde luego no fue el único centro importante, ya que en 1838 se creaba en Barcelona la Sociedad Filarmónica de María Cristina, sobre lo que un año antes había sido la Sociedad Filarmónica de Montesión. En 1847 se trasladó al Liceo, y en 1886 se creó además la Escuela Municipal de Música, hechos todos que contribuyeron a hacer de Barcelona otro importante centro de formación pianística, con profesores como Pedro Tintorer o posteriormente Juan Bautista Pujol. Siguiendo estos ejemplos, otros conservatorios se irían fundando por la geografía española, lo que amplió la formación pianística oficial a ciudades como Málaga o Valencia. Como complemento surgen a lo largo del siglo numerosos métodos de piano firmados por los profesores más destacados, con una larga lista de conocidos apellidos: P. Albéniz, J. Miró, J. M. Aranguren, P. Tintorer, J. B. Pujol y otros muchos se van añadiendo a partir de la década de los cuarenta a los primeros métodos españoles publicados durante el primer tercio, como fueron los de J. Nonó, López Remacha o Sobejano Ayala.

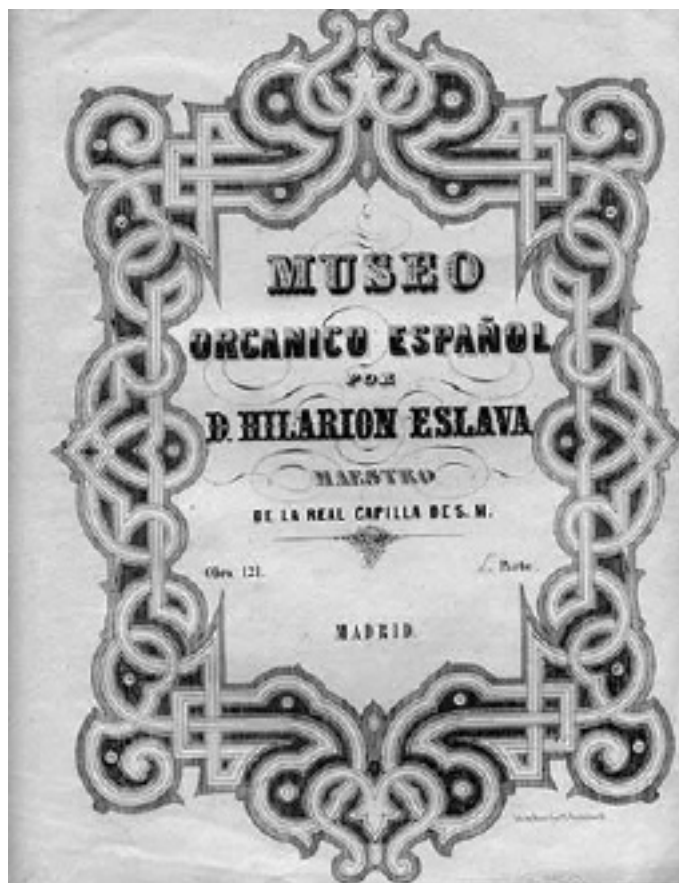
La enseñanza no pertenecía exclusivamente a los conservatorios, que no acababan de cumplir su cometido, y sólo por po-

ner algunos ejemplos, en Madrid había clases de piano en el Liceo Artístico y Literario, que tuvo a Rodríguez de Ledesma, Basilio Basili, Espín y Carnicer como directores, o también en la Academia Filarmónica Matritense. Y, desde luego, las clases particulares y el entramado de la enseñanza privada, necesaria para satisfacer una demanda ampliada y variada; especial importancia tendría la fundación en los años del cambio de siglo de la Academia Granados en Barcelona, que posteriormente continuaría su discípulo Frank Marshall.

En el órgano español, el siglo se abrió con una crisis generalizada, iniciada por la de la propia enseñanza, pues la infraestructura docente había decaído. En épocas anteriores, eran los maestros de capilla y los organistas de las catedrales o parroquias importantes los transmisores de casi toda la cultura y praxis musical, una realidad que desaparecía en los nuevos tiempos. Por otra parte, al igual que en Europa, el interés del público había mermado con respecto a la música religiosa y en particular la organística. A ello había que unir la propia crisis de influencia de la iglesia en la sociedad, lo que representó un desmoronamiento de las escuelas musicales eclesiásticas y de su gran riqueza organológica. Un panorama del que se quejarán figuras como Hilarión Eslava, que añadía a estos males también otros achacables a los propios organistas, a los que reprochaba su gusto por el predominio del género libre sobre el fugado, la influencia a veces negativa del piano y la indolencia que les conducía a la improvisación, con los consecuentes defectos estructurales de todo tipo. Era, pues, una situación a la que se buscaba poner un pronto remedio, y una de las primeras medidas para ello fue la de establecer una clase de órgano en el Conservatorio de Madrid, lo que sucedió en febrero de 1856; tres años antes Eslava había publicado el *Museo Orgánico Español*, en el que intentaba establecer las reglas que debían regir y diferencia el género religioso frente al profano, y el organístico frente al pianístico. La labor de Eslava fue meritoria a través de sus clases de órgano y composición, sus publicaciones o sus intervenciones como experto en el diseño y entrega de órganos.

Algunos de sus alumnos tomarán el relevo en esta labor, y así se publican nuevos métodos de órgano y colecciones de piezas. Comienzan también algunos organistas a salir al extranjero a estudiar, y en casos como el de Felipe Gorriti llegan a destacar en su participación en concursos de prestigio como el de la Asociación de Organistas y Maestros de Capilla de París. Por otra parte, se inicia la renovación del instrumento con la instalación de órganos foráneos, ya sean franceses (Cavaillé-Coll, Mutin) o alemanes (Merklin), y posteriormente surgen organeros españoles excelentes, como Aquilino Amezúa. Otros acontecimientos que colaboraron a elevar el nivel de la música organística se suceden en el último tercio de siglo, con una serie de Decretos eclesiásticos y Congresos de Música Sacra, que llevarían en 1903 a la aparición del *Motu Proprio* de Pío X, apoyado todo ello por una mayor estabilidad económica de las instituciones religiosas debido a hechos como el Concordato con la Santa Sede de 1851 o el decreto de 1875 de devolución de los edificios religiosos desamortizados. Es también el momento en el que Felipe Pedrell lleva a cabo una importante labor con su serie de ediciones y estudios sobre la música organística española, que recuperan a grandes autores de la rica tradición hispánica, labor continuada en el siguiente siglo con ejemplos como la *Antología Moderna Orgánica Española* recopilada por Nemesio Otaño en la que figuraban varios de los autores más representativos del momento.

La comunicación entre el teclado organístico y el pianístico fue amplia, especialmente en las primeras décadas, con muchos nombres comunes entre los dos ámbitos, y sobre todo al principio mantiene la usanza tradicional de obras pensadas para poder ser interpretadas indistintamente en piano o en órgano, aunque, como hemos visto, pronto las diferencias entre ambos repertorios van a quedar establecidas. Es en este panorama que muy brevemente hemos resumido en el que surgen las obras y los autores que integran este ciclo.



Portada "Museo Orgánico Español", por Hilarión Eslava. Ed. José de la Peña, Madrid, 1854.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 18 de marzo de 2009. 19,30 horas

I

José Lidón (1746-1827)

Cantabile para órgano al alzar en la misa
Ofertorio. Primer allegro

José Teixidor (ca. 1752- ca. 1811-14)

[13] Glosas con intenciones sobre el Himno del *Sacris Solemnis*

Alegro Llento - All^o Orlos - Alegreto Orlos -

Llento de Nas.Dos - And.no Flauta - Dulzainas - Llento -

Corneta - Corneta/bajoncillo - Llento -

Alegro Corneta de Eco - Eco Trompetilla - Fine

Eugenio Gómez (1786-1871)

Ofertorio

Hilarión Eslava (1807-1878)

Elevación

Adoración. Grave

Plegaria. Andante movido

Ofertorio sobre el *Pange Lingua* español

II

Pedro Albéniz (1795-1855)
Ofertorio

Nicolás Ledesma (1791-1883)
Sonata nº 6
Andantino quasi allegretto

Felipe Gorriti (1839-1896)
Marcha fúnebre en do menor
Cinco versos para Magnificat
Allegro brillante
Allegro moderato. Legato
Andante
Allegretto
Allegro

Eduardo Mocoero (1867-1959)
Introducción y fuga sobre el *Amén* del *Credo III*
(Edición Vaticana)

Este amplio recorrido por el órgano español del siglo XIX se abre en el **PRIMER CONCIERTO** con la música de **José Lidón** (1748-1827), una de las principales figuras de la música en la corte desde el reinado de Carlos III hasta el de Fernando VII. Natural de Béjar, probablemente se inició en la música con su padre, organista y sacristán de la parroquia de Santa María la Mayor de Béjar. En 1758 ingresó en el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid, vinculado a la Real Capilla, donde estudió con Francisco Courcelle y José de Nebra. Tras una breve estancia como Maestro de Capilla en la Catedral de Orense, Lidón entró como cuarto organista en la Real Capilla, y pronto fue promocionándose a puestos de mayor importancia. En 1788 llegó a Primer Organista y Vicedaestro, y en 1805 a Primer Maestro de la Real Capilla y Rector del Real Colegio de Niños Cantores, puestos que conservó durante el gobierno de José I Bonaparte y Fernando VII, no sin tener numerosos problemas en situaciones políticas tan complejas y contrapuestas. Además de su trabajo para la corte, también se relacionó en su labor con la Casa de Benavente. En su obra encontramos un amplio catálogo para teclado en música religiosa y profana, del que en esta ocasión podemos escuchar dos piezas compuestas para acompañar momentos importantes de la misa. Tanto en el *Cantabile para órgano al alzar en la misa* como en el *Ofertorio* encontramos un buen ejemplo de expresividad, serena en el primero y llena de alegría en el segundo.

Muchos datos de la biografía de **José Teixidor y Barceló** (ca. 1752-1814) quedan todavía por esclarecer: nacido probablemente en Serós (Lérida), en 1774 aparece ya en Madrid, primero como organista y capellán titular de las Descalzas Reales, y a partir de 1778 en la Real Capilla, donde ingresó como Vicedaestro y Vicerrector del colegio de niños cantorcitos. Consiguió ascender más adelante hasta el puesto de Segundo Organista, pero en 1810, durante la Guerra de la Independencia, se suprimió la antigua Real Capilla, y al negarse a trabajar para el gobierno francés abandona palacio. Parece que su muerte acaeció poco tiempo después. La labor de Teixidor como teórico es amplia, con un gran número de

obras de corte pedagógico, y desde luego verdaderamente destacable como historiador, pues podemos considerarle como una de las primeras figuras que inició la labor de realizar una historia de la música desde una perspectiva española, y así publicó en 1804 su *Discurso universal de la música*, y dejó en manuscrito otros dos tomos conocidos como *Historia de la música española*. Se muestra en estas obras como un espíritu ilustrado, buen conocedor de distintas materias y de afán enciclopedista. Como compositor nos ha legado misas, motetes y villancicos, así como diversas obras para tecla, entre las que se encuentran estas *13 Glosas con intenciones sobre el Himno del Sacris Solemnis*, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y en la que, dadas las características del género abordado, especifica claramente los diversos registros a utilizar en cada una de las glosas, realizadas con brillante factura.

Eugenio Gómez (1786-1871) nació en Zamora, donde se inició como seise en la catedral y estudió órgano y armonía. En 1814 obtuvo la plaza de Segundo Organista de la catedral de Sevilla, y fue en la capital andaluza donde transcurrió toda su carrera, y en la que se vinculó muy activamente con todos los ambientes musicales de la ciudad. Cuando Liszt estuvo en ella entabló amistad con Eugenio Gómez, tocó con él en los órganos de la catedral, y dedicó elogios a su primera serie de *trece melodías armonizadas para piano*. Desde 1853 fue maestro de la Real Capilla en el palacio de San Telmo, residencia de los duques de Montpensier, y dos años después se jubiló de su puesto en la catedral. Fue autor de *Repertorio de Organistas*, obra en tres volúmenes que recoge ofertorios, elevaciones y versos, así como temas de armonía y modulación. En el *Museo Orgánico Español* de H. Eslava figura el *Ofertorio* que hoy escuchamos, de elegante y sobria línea y un atractivo tratamiento armónico.

Hilarión Eslava (1807-1878) fue una de las más destacadas figuras de la música española del XIX. Nacido en Burlada, inició su extensa carrera musical como niño de coro en la catedral de Pamplona. Obtuvo los puestos de maestro de capilla

en Burgo de Osma y Sevilla, época en la que escribió entre otras muchas obras su famoso *Miserere*, y en la que obtuvo muy buenas críticas con el estreno en Cádiz y Sevilla de algunas óperas. En 1847 opositó para el puesto de maestro de la Real Capilla en Madrid, y así inició una nueva etapa de gran actividad en la capital. Fue profesor de composición en el Conservatorio, y gracias a él se creó la cátedra de órgano, de la que estuvo al frente hasta la llegada de Román Jimeno. Su deseo de renovación y mejora de la música española se vio reflejada en distintos frentes: desde 1852 con la *Lira Sacro-Hispana* en el terreno de la musicología y en el de la enseñanza con su *Escuela de Composición* y su *Método de Solfeo*. Y desde luego con la publicación del *Museo Orgánico Español* (1853-54), en donde además de expresar sus ideas sobre la reforma del repertorio organístico añade numerosos ejemplos prácticos salidos de su pluma. Así, en la *Elevación n.º 1* que hoy escuchamos él mismo explica esta intención ejemplarizante:

14

“La estructura o corte de la siguiente pieza es la que propongo como más ventajosa para el canon de la Misa que es la parte de ella que sigue al Sanctus. Dividido en dos partes, Adoración y Plegaria, se conforma perfectamente con la intención de los sentimientos de los fieles y tiene la variedad conveniente. La Adoración, grave en su carácter, lenta en su marcha e interrumpida con algunos silencios, acompaña al acto imponente en que el pueblo cristiano adora a Jesucristo y sirve de prelude a la Plegaria, que debe seguir inmediatamente después del alza. La Plegaria, devota y expresiva como lo exige el acto en que el pueblo y el sacerdote dirigen sus ruegos a Dios”.

Pedro Albéniz (1795-1855), gran figura de la historia del piano romántico español, se inició con su padre Mateo Pérez de Albéniz y prosiguió su formación en París. De regreso a España fue organista de la parroquia de Santa María de San Sebastián y posteriormente profesor de piano de la reina Isabel II y también en el Real Conservatorio de Madrid, además de organista de la Real Capilla. Famosísimo fue su *Método de Piano*, pero igualmente fue autor de un interesan-

te catálogo para piano, entre el que hubo acercamientos a la estética nacionalista, así como a fantasías y variaciones sobre temas operísticos. Su *Ofertorio* fue recogido por Eslava en su *Museo Orgánico Español*, y se acerca en muchos puntos a sus páginas pianísticas.

Nicolás Ledesma (1791-1883) nació en Grisell cerca de Tarazona y estudió en Zaragoza órgano y composición. A los diez años obtuvo la plaza de organista de la Colegiata de Borja, y después de la de Tafalla, hasta que en 1830 consiguió la plaza de Maestro de Capilla y Organista de la iglesia de Santiago en Bilbao. Su actividad musical fue amplia en distintos terrenos: formó gran cantidad de músicos y fue presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao. Gozó de gran prestigio, y el Conservatorio de Madrid adoptó sus estudios de piano y le nombró profesor honorario. En su producción destacan la *Misa en Re*, un *Stabat Mater* y desde luego su música para tecla, donde se acercó en numerosas ocasiones a la forma sonata en obras escritas para órgano o piano. Así sus *Seis Grandes Sonatas*, editadas probablemente en primer lugar por H. Eslava, y sus seis sonatas y seis sonatinas, publicadas por Pablo Martín bajo el título de *Repertorio Orgánico, Doce sonatas para piano ú órgano por D. Nicolás Ledesma, Maestro de Capilla y Organista en Bilbao*. Mientras las primeras nombradas, así como sus sonatinas, tienen la estructura clásica de tres movimientos, las otras seis sonatas presentan un único movimiento. A estos ejemplos debemos añadir una *Sonata a 4 manos* y su *Sonata Marcial*, ambas también para órgano o piano y publicadas por Dotesio. En su acercamiento a la forma, Ledesma sigue conservando tanto en la estructura como en los principales recursos estilísticos una clara adscripción al lenguaje del clasicismo. La última de sus *Seis Grandes Sonatas*, en Re Mayor, se articula en tres movimientos: Adagio-Allegro risoluto, Andantino gracioso quasi allegretto y Minuetto con Trío.

Felipe Gorriti (1839-1896) fue una de las más destacas figuras del órgano romántico español. Nacido en Huarte-Araquil (Navarra) estudió en Pamplona con Mariano García y en Tolosa con Cándido Aguayo. En 1856 se matriculó en la re-

cién inaugurada clase de órgano en el Real Conservatorio de Madrid, donde también estudió composición con Eslava. En 1850 entró como organista en Tafalla, y en 1867 consiguió la plaza de Maestro de Capilla y Organista de Santa María de Tolosa. Tiene un abundante catálogo donde podemos destacar su *Misa en Do* o el *Gran Miserere*, además de diferentes colecciones de versos para órgano. Siete de sus obras fueron premiadas en París por la Société Internationale des Organistes et Maîtres de Chapelle, entre ellas su *Marcha fúnebre*, galardonada en 1882. La obra se inscribe claramente en la tradición romántica de marchas fúnebres, con las características habituales de la utilización del modo menor y dos secciones rítmicas que enmarcan una sección central melódica. Además de la primera edición en París, que corrió a cargo de la sociedad que la premió, conoció posteriores ediciones de N. Otaño y J. Pildáin. También fue galardonada la siguiente obra que hoy escuchamos, sus *Cinco versos para el Magnificat*, construida a modo de breve suite, con un cuidado equilibrio entre la escritura libre y la contrapuntística.

Con **Eduardo Moco**roa (1867-1959) entramos ya en el camino hacia el siglo XX: nacido en Tolosa se formó con Felipe Gorriti, y tras la muerte de éste fue nombrado Maestro de Capilla y Organista de la parroquia de Santa María de Tolosa. Mantuvo una gran actividad en los campos de la música sacra y profana para órgano, orquesta, banda y coro, e incluso abordó el género operístico. Su *Introducción y fuga sobre el Amén del Credo III (Edición Vaticana)* figura en la *Antología Moderna Orgánica Española* que editó en 1909 Nemesio Otaño, para la que escogió a los autores más representativos de aquel momento en el órgano español.

MIGUEL BERNAL RIPOLL

Nacido en Alicante, realiza estudios musicales de Piano, Órgano y Composición en los Conservatorios Superiores de Alicante y San Sebastián, siendo sus profesores de Órgano Adolfo Gutiérrez Viejo y Esteban Elizondo. Prosigue sus estudios en el Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon (Francia) con Xavier Darasse, donde obtiene el *Diplôme National des Etudes Supérieures de Musique* en la especialidad de órgano, con Mención. Estudia también Clave y Continuo con *Willem Jansen* en el Séminaire pour l'Etude et la Pratique de la Musique Ancienne del Conservatoire National de la Region de Toulouse (Francia). Es Doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid (dirigido por José Vicente González Valle).

Además de su actividad concertística en España, Portugal,

Francia, Italia y Estados Unidos, su labor de investigación sobre el órgano y su música ha dado como fruto numerosas publicaciones, destacando una nueva edición crítica de la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo. Ha impartido y dirigido cursos monográficos en España y extranjero, y ha formado parte del Jurado del III Concurso Internacional de Interpretación para Órgano convocado por la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada.

Ha sido Profesor Especial de Órgano del Conservatorio Superior de Alicante y Catedrático de Órgano en el Conservatorio de Cáceres. Actualmente es Catedrático de Órgano del Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo" de Sevilla y pertenece a la Junta Directiva de la Sociedad Española de Musicología.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 25 de marzo de 2009. 19,30 horas

I

Juan M^a Guelbenzu (1819-1886)

Tres romanzas sin palabras

n^o 1 en Re mayor

n^o 2 en Mi mayor

n^o 3 en Sol mayor

18

Santiago de Masarnau (1805-1882)

En los jardines de Aranjuez

En los jardines de La Granja

En los jardines de Versalles

En los bosques de Saint-Cloud

En Hampstead

En el parque de Richmond

Adolfo de Quesada (1830-1888)

Confidencias, Op. 17

Moderato

Moderato

Andante Cantabile

Martín Sánchez-Allú (1823-1858)

Sierra Morena, capricho del contrabandista

II

Marcial del Adalid (1826-1881)

El último adiós. Elegía, Op. 10

Eduardo Ocón (1833-1901)

Rheinfahrt. Estudio Fantástico

Enrique Granados (1867-1916)

Seis estudios expresivos o pequeños

Estudio 1º. Tema y variaciones

Estudio 2º. Allegro moderato

Estudio 3º El caminante

Estudio 4º Pastoral

Estudio 5º La última pavana

Estudio 6º María (romanza sin palabras)

Isaac Albéniz (1860-1909)

Deseo. Estudio de concierto

El siglo XIX, de este **SEGUNDO CONCIERTO**, presentó numerosas figuras de destacados pianistas-compositores, que enriquecieron la vida musical desde distintas facetas de su actividad, ya fuera en la interpretación, en la composición o en la pedagogía: entre ellos se cuenta sin duda **Juan María Guelbenzu** (1819-1886). Nacido en Pamplona, inició allí sus estudios con su padre, que era organista de la parroquia de San Saturnino y más tarde continuó su formación de piano en París con Emile Prudent. Fue designado profesor de piano de la Reina Madre María Cristina y posteriormente del rey Francisco de Asís, y sucedió a Pedro Albéniz en el cargo de organista de la Real Capilla. Hasta su fallecimiento en 1886, su actividad musical en Madrid fue de primer orden, con veladas musicales en el salón de su propia casa, siendo junto a Monasterio fundador de la Sociedad de Cuartetos. Parada y Barreto en su *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, retrataba así su interpretación: "Su manera de producir el sonido con una gran dulzura de timbre, la elasticidad y suavidad de este mismo, la amplitud, el colorido y la sonoridad especial y *sui generis* que este artista saca del piano, hacen que tal vez no haya ninguno en Europa que le supere en cuanto a lo esmerado y perfecto en su ejecución". Como compositor, su producción es más bien breve, con piezas de piano en distintos géneros de salón (romanzas sin palabras, vales, algunas habaneras, zortzicos), algunas de ellas recogidas en la colección *Obras póstumas de Juan María Guelbenzu*, publicadas por iniciativa y a expensas de S.A.R. la Srma. Sra. Infanta D. Isabel de Borbón (en edición de A. Romero, 1887). Sus dos *Romanzas sin palabras* en Re mayor y Mi mayor aparecieron en esa colección. La Romanza en Sol mayor es un buen ejemplo de un tipo de repertorio que tuvo mucha importancia entre el gran público de aficionados y diletantes: el integrado por las obras que figuraban como suplemento en las revistas: esta pieza se publicó con el número 102 del *Álbum de la Ilustración Musical*. Son sencillas páginas, que, sin embargo, muestran un apreciable grado de elaboración, pues la producción pianística de Guelbenzu presenta una gran expresividad, fruto de esa cuidada calidad de sonido en la interpretación que tanto destacaron sus contemporáneos.

Santiago de Masarnau (1805-1882) es una de las figuras clave en la historia del inicio del piano romántico español; nacido en Madrid, estudió con José Boxeras, José Nonó y Angel Inzenga y perfeccionó sus estudios, primero en París y después en Londres, donde recibió clases de Schlesinger y comenzó pronto a darse a conocer como pianista, acompañante y compositor. A lo largo de su vida tuvo largas estancias en el extranjero y llegó a relacionarse con figuras de la talla de Cramer, Rossini, Alkan o Chopin. En 1843 regresó ya definitivamente a Madrid y entró como profesor en un Colegio de segunda enseñanza agregado a la Universidad, donde su hermano Vicente era catedrático. Allí se ocupó de la clase de música, centrada en el piano y el solfeo. Muy importante fue su contribución a la pedagogía musical, con obras como *Nuevo Método de Solfeo*, o *Llave de la Ejecución. Seis modelos de pasos para el Piano-Forte* (editado por Romero ca. 1850). Igualmente importante para el desarrollo del piano fue la publicación en 1845, con Carrafa y Lodre de *Tesoro del Pianista, Colección de las obras más selectas que se conocen para el Piano forte* con obras de Mozart, Clementi, Dussek, Cramer, Hummel, Mendelssohn, Beethoven, Weber, Kessler y Schlesinger. En 1849 fundó la filial madrileña de las Conferencias de San Vicente de Paúl, intensificándose cada vez más su actividad espiritual y religiosa hasta su muerte, acaecida en la capital en diciembre de 1880 .

Como compositor Masarnau posee un atractivo catálogo centrado sobre todo en el piano, pero también con incursiones en otros géneros: así obras de canto y piano, piezas de cámara, música religiosa, e incluso una sinfonía. En esta línea realizó el autor sus 3 *Morceaux expressifs pour le piano*, op. 18 (editadas por Richault), las tres *Baladas sin palabras* publicadas en 1845 por Richault (poco después de que Chopin iniciara el género con la publicación en 1836 de su *Primera Balada Op. 23*), o el *Notturmo pour le piano "Une ide fixée"* Op. 22 (Richault, 1843). Pero igualmente Masarnau trabajó en los estilos más en boga, con un amplio número de fantasías y variaciones, así como de danzas del repertorio de salón, con especial insistencia en el vals. Destaca también alguna incursión en el nacionalismo,

con interesantes aportaciones realizadas en su etapa parisina.

Los Cantos de las Driadas en forma de Grandes Valses aparecieron publicados en Madrid (Bernabé Carrafa y Lodre, ca. 1837), y retratan un poco la vida del autor entre España, Inglaterra y Francia, pues dedica estas evocaciones de jardines y parques en partes iguales a famosos ejemplos de las tres naciones. Con ellos presenta una serie de seis valsos profundamente estilizados, y claramente dentro de la línea de intimismo y expresividad de la que el autor gustaba.

Desaparecido prematuramente, apenas con 35 años de edad, el salmantino **Martín Sánchez Allú** (1823-1858) dejó a pesar de todo una obra de piano relativamente abundante, junto con dos colecciones de canciones y varias zarzuelas e incluso alguna ópera inédita. Para el editor Casimiro Martin Bessières realizó un buen número de reducciones de zarzuela en versión de piano solo o canto y piano. Sánchez Allú fue a principios de la década de los cuarenta director del Liceo de Salamanca, y llegó a Madrid en 1845, entrando como profesor de piano en el Conservatorio. En su producción pianística hay valsos, fantasías y variaciones, y también piezas de carácter alhambrista o pintoresquista. *Sierra-Morena*, *Recuerdos del Contrabandista* es un capricho, término utilizado muy habitualmente en la época para páginas características, como es el caso: es realmente un perfecto ejemplo de los giros idiomáticos propios del andalucismo, una de las corrientes favoritas en las tendencias nacionalistas.

Adolfo de Quesada y Hore, Conde de San Rafael de Luyanó, (1830-1888) es otra de las figuras destacables en el panorama de los pianistas-compositores del romanticismo español: nacido en Madrid, su padre era un buen aficionado a la música (violinista por más señas). Quedó huérfano a los seis años y pasó a residir con su madre a Cuba (de donde es su título nobiliario) junto a su abuelo paterno don Rafael María de Quesada, superintendente de la isla. Realizó sus estudios en el Liceo Artístico y Literario de La Habana, donde obtuvo en

1846 el primer premio de piano. En las biografías contemporáneas del autor se comentan sus estudios con el famoso pianista gaditano José Miró (quien llegó a dirigir el Liceo en la capital cubana), así como con Pablo Desvernine (alumno de Kalkbrenner) y Julio Fontana, y según Subirá recibió también enseñanzas de Herz y Leopold Meyer (pianista austríaco que hizo furor en América). Residió algún tiempo en París, donde publicó algunas piezas en la editorial Richault. El catálogo de Quesada se centra con exclusividad en el piano, con obras de corte salonístico, así como una apreciable colección de estudios (*Seis Grandes Estudios* Op. 20, editados por Romero en 1883) o un *Allegro de Concierto* (editado por Zozaya). Su tríptico *Confidencias* Op. 17 fueron publicadas por Zozaya en 1880 y revelan un concepto pianístico de entramado polifónico, con una armonía de mayor complejidad y un buen dominio de los planos sonoros, recordando en ocasiones al piano de Schumann. Su *Serenata* Op. 28 está dedicada a José María Esperanza y Solá, personalidad destacada en la vida musical madrileña, y presenta ecos de un estilizado nacionalismo.

Marcial del Adalid (1826-1881) es uno de los nombres más conocidos del romanticismo español. Inició sus estudios musicales en La Coruña, su ciudad natal, y posteriormente estuvo en el círculo de Chopin durante su estancia en París, y estudió en Londres con Ignaz Moschèles. Editó algunas de sus obras durante sus estancias en el extranjero, y sus últimos años los pasó en el pazo de Lóngora. Adalid presenta un atractivo catálogo, con un buen conocimiento de los recursos expresivos en los más destacados géneros románticos: valeses, romanzas sin palabras, baladas, nocturnos. Igualmente se acercó a formas de mayor tradición clásica, como es el caso de la sonata. Pero también hizo incursiones valiosas en el mundo de la música de cámara, y llegó a componer una ópera, *Inese e Bianca*. A ello se suma su labor como folklorista en torno a canciones populares gallegas, en una labor de recopilación que dio como fruto la publicación en 1877 de sus *Cantares nuevos y viejos de Galicia*. Su *Elegía* Op. 10 "El último adiós" está dedicada a su buen amigo Juan María Guelbenzu.

El malagueño **Eduardo Ocón** (1833-1901) estudió en París y

en Bruselas. En 1870 volvió a Málaga, donde fue organista en la catedral y dirigió la Sociedad Filarmónica, además de llevar una intensa actividad musical en otros campos. Es muy reconocida su labor como estudioso y recopilador reflejada en sus famosos *Cantos españoles*. Como compositor realizó mucha música de cámara, y una apreciable obra pianística, con algunas piezas de carácter andalucista, pero otras de lenguaje internacional, como sus dos estudios de concierto, *Rheinfahrt*, *Estudio fantástico* y *Estudio-Capricho para la mano izquierda*. El primero apareció publicado en Madrid por Zozaya (1879) y trabaja en el campo de la expresividad.

Con **Isaac Albéniz** (1860-1909) y **Enrique Granados** (1867-1916) el piano romántico español presenta su rostro más conocido e internacional, en el camino ya hacia el nuevo siglo. En sus primeros años Albéniz prestó atención al estudio de concierto como forma muy característica del salón romántico, y a ese espíritu pertenece *Deseo*, Op. 40, un buen ejemplo de esa primera etapa del autor como pianista-compositor. Se publicó en 1886 en Antonio Romero, en el momento en el que aún residía oficialmente en Madrid, donde ofreció memorables recitales en el Salón Romero. Muy distintos en su carácter son los *Seis estudios expresivos* de Enrique Granados, que nos recuerdan la destacada labor pedagógica del compositor, difundida desde la famosa Academia Granados a partir de 1901. Esa faceta dio como resultado, entre otros trabajos destacables, su *Método de los Pedales*, del que editó sólo la primera parte, y una serie de apuntes sobre temas técnicos que nos dan idea del interés de Granados por la enseñanza de la técnica pianística y su sistematización. Sus *Seis estudios expresivos o pequeños poemas musicales* para piano aparecieron en el cambio de siglo, y están dedicados “a mi querida discípula María Mas”. Como indica su título, se centra en el trabajo sobre la expresividad, y presenta distintas formas, desde el tema con variaciones inicial hasta la romanza sin palabras que concluye el ciclo.

ANA VEGA TOSCANO es intérprete y autora de las notas al programa (ver curriculum en p. 35)



Portada “El último adiós”, de Marcial del Adalid. Ed. Enrique Villegas, editor de música, sucesor de C. Martín.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 1 de abril de 2009. 19,30 horas

I

Marcial del Adalid (1826-1881)
El lamento, Op. 9 (Balada en Mi menor)

Del “*Álbum de autógrafos musicales dedicado a
S. M. La Reina Dña Mercedes*”:

26

Juan M^a Guelbenzu (1819-1886)
Invocación

Jesús de Monasterio (1836-1903)
Barcarola

Tomás Bretón (1850-1923)
Oriental

Ildefonso Jimeno de Lerma (1842-1903)
Nocturno para piano

Valentín Zubiaurre (1837-1914)
Zortziko “Flor de mi valle”

II

Martín Sánchez-Allú (1823-1858)

El canto del cisne. Nocturno sentimental

Un souvenir de bonheur. Romanza sin palabras, Op. 32

Inspiración. Nocturno, Op. 52

Siempre amor. Romanza sin palabras, Op. 14

Tirolesa de Betly. Improvisación, Op. 27

Pedro Albéniz (1795-1855)

Fantasia elegante sobre motivos de *I Puritani*
de Bellini, Op. 29

Comienza el programa de este **TERCER CONCIERTO** con **Marcial del Adalid** (1826-1881) una de las más interesantes figuras del romanticismo español. Nacido en La Coruña, recibió su primera formación musical en las veladas que organizaba su familia, iniciadas por su abuelo, que había sido creador de la orquesta del Salón Filarmónico coruñés. Entre 1840 y 1844 amplió sus estudios de composición y piano con Ignaz Moschèles en Londres, donde publicó sus primeras obras, para volver después a residir en La Coruña y en el pazo de Lóngora, aunque participando en las décadas siguientes de manera muy activa en la vida musical madrileña. Mantuvo una estrecha relación con Guelbenzu, Morphy o Sánchez-Allú. En los primeros años realizó una abundante obra pianística en la que se muestra su buen conocimiento de las creaciones de los principales compositores del momento, como Chopin o Liszt, así como igualmente su amplia cultura literaria y, como era muy habitual en la época, en muchas de sus piezas encontramos citas poéticas de autores como Espronceda, Lamartine o Lord Byron. Los más destacados géneros románticos, como romanzas sin palabras, elegías, baladas, mazurcas, vales, nocturnos o barcarolas figuran en su atractivo catálogo, pero sus inquietudes le llevaron a trabajar en otros terrenos de forma destacada. Así se interesó de manera profunda por la canción, y destacan en este sentido sus *Cantares Viejos y Nuevos de Galicia*, además de producción de *mélodies* en seis idiomas. En la música de cámara tiene incursiones a través de su *Cuarteto de cuerda* o la *Sonata para violín y piano*, e incluso emprendió el trabajo para la escena, campo en el que debemos destacar su ópera *Ines e Bianca*, que por diversas circunstancias finalmente no estrenó. *Lamento. Balada Op. 10*, dedicada a su gran amigo Sánchez-Allú, fue publicada por Casimiro Martín en Madrid en torno a 1848 y es un buen ejemplo de la primera etapa creadora del autor, de carácter plenamente romántico. Se trata de una bella y expresiva página que demuestra un pleno conocimiento de los hallazgos sonoros del piano del momento en la línea de Chopin.

En el siglo XIX los usos sociales pasaban por la costumbre de los álbumes de autógrafos musicales, de los que tenemos

algunos destacados ejemplos como curiosos reflejos de la vida musical española: famoso es precisamente el que se llevó Glinka en recuerdo de su viaje por España. En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se conservan dos interesantes muestras de este tipo de álbumes, ambos relacionados con la casa real; así el dedicado a la Infanta Doña Isabel de Borbón en los años de la Restauración por parte de los principales músicos de la Villa y Corte, con el título de *Armonía*. Saldoni, Serrano, Fernández Caballero, Barbieri, Chapí o Bretón dedicaron sus autógrafos a la infanta como muestra de cariño. Otro álbum, de carácter muy distinto se encuentra también en la Biblioteca del Conservatorio, esta vez para expresar sus condolencias a la Reina Regente doña María Cristina, y está firmado el 23 de enero de 1886 por la Asociación de Profesores de Música y aficionados, con autores como Bretón, Romero o Zabalza. En la Biblioteca del Palacio Real de Madrid se conserva otro álbum de autógrafos musicales, en este caso dedicado a S.M. la Reina Doña María de las Mercedes, con fecha del 23 de enero de 1878, día de su boda con Alfonso XII. En él figuran los principales nombres de la musical madrileña, desde Barbieri, Eslava o Arrieta hasta Ynzenga, Monasterio y Bretón. Como era habitual en este tipo tan especial de colecciones, cada autor ofrecía el género que prefería, y nos encontramos con canciones, piezas para piano, alguna página camerística o incluso algún motete. Hoy escuchamos piezas pianísticas que en este álbum escribieron algunas destacadas personalidades; así **Juan María Guelbenzu** (1819-1886), que en 1841 fue nombrado profesor de la corte y que sucedió a Pedro Albéniz en el cargo de organista de la Real Capilla, y que fue uno de los más activos incentivadores de la vida musical madrileña. Murió en el mismo año 1886, y su aportación a este álbum, *Invocación*, apareció editada en la colección *Obras póstumas de Juan María Guelbenzu*, publicadas por iniciativa y a expensas de S.A.R. la Srma Sra. Infanta D. Isabel de Borbón (en edición de A. Romero, 1887). También figura en el álbum Jesús de Monasterio (1836-1903) considerado como fundador de la escuela española de violín, instrumento que protagonizó sus más destacadas obras, como es el caso de su famoso *Concierto para violín y orquesta*,

pero que en esta ocasión se inclinó por una *Barcarola* para piano. Nacido en Santander, Monasterio se formó en Madrid y Bruselas, y tuvo una destacada carrera internacional y gran actividad en la vida musical madrileña tanto en los conciertos (recordemos su participación en la Sociedad de Conciertos) como en la enseñanza desde el Conservatorio de Madrid. Tomás Bretón (1850-1923), una de las más reconocidas figuras de la música española de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX, aparece también en el álbum con una pieza para piano, instrumento que nunca llegó a dominar del todo (recordemos que él había iniciado sus pasos en la música como violinista). Se trata de una página además de carácter orientalista, una estética en la que Bretón tiene algunos de los más destacados ejemplos en ese particular enfoque español que hoy llamamos “alhambrismo”. José Ildefonso Jimeno de Lerma (1842-1903) fue hijo del primer catedrático de órgano del Real Conservatorio de Madrid, puesto que él ocuparía posteriormente, e incluso llegó a ser director del centro, así como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en esta ocasión participó con un *Nocturno*. El vizcaíno Valentín Zubiaurre (1837-1914) estudió en Bilbao y después en Madrid con Eslava, al que sucedió como primer maestro de la Real Capilla. Fue autor de obras religiosas, instrumentales y también escénicas, y su zortzico *Flor de mi valle* apareció publicado posteriormente en la *Biblioteca de “La España Musical”*.

El temprano fallecimiento del salmantino Martín Sánchez-Allú privó a la música romántica española de una figura especialmente activa y prometedora. Tras sus estudios iniciales en su Salamanca natal emprendió su carrera en Valladolid y Madrid, con giras por distintas ciudades españolas, y se afincó definitivamente en la Villa y Corte en 1850, donde entró a formar parte del equipo de redacción de *El Pasatiempo Musical*, donde publicó artículos y distintas partituras. Dirigió buena parte de sus esfuerzos hacia el campo de la zarzuela, con alguna incursión también en la creación sinfónica y camerística, pero la mayor parte de sus obras pertenecen al piano, sin olvidar por ello el terreno de la canción. Su producción pia-

nística presenta todos los géneros importantes del momento, con un buen número de fantasías y caprichos sobre motivos de óperas y zarzuelas, páginas de inspiración nacionalista, algún ejemplo también del incipiente orientalismo y desde luego un apreciable acercamiento a las formas expresivas típicas del piano romántico. En esta ocasión vamos a poder comprobar esta última e importante faceta del compositor con representativos ejemplos de sus nocturnos y romanzas sin palabras, a lo que se añade una de las muchas piezas que compuso tomando como punto de partida la escena, en esta ocasión con una obra sobre la tirolesa de la ópera *Betly* de Donizetti. que en este caso no responde a la denominación de Fantasía, Capricho o Variaciones, sino a la de Improvisación. En ella muestra su buen dominio de las principales dificultades técnicas de la época, con notas dobles, octavas, toque *cantabile* diferenciado, mordentes, etc.

Y el programa se cierra con una de las personalidades más influyentes en el piano romántico español, **Pedro Albéniz** (1795-1855), nacido en Logroño, y que estudió primero con su padre Mateo Pérez de Albéniz y después en París con Karl Brenner y Herz. Fue el primer profesor de piano del Real Conservatorio, donde formó a numerosos pianistas: a través de su famoso *Método de piano* (1840) su influencia en la escuela española de piano se multiplicó. En calidad de profesor de piano de Isabel II escribió un buen número de piezas para piano a cuatro manos, que presentan un gran interés para el desarrollo del género en España. En su catálogo podemos encontrar junto a partituras de carácter pintoresquista numerosas fantasías sobre óperas, uno de los géneros más extendidos por toda Europa. Su *Fantasia elegante sobre motivos de I Puritani de Bellini*, Op 29, está dedicada “a la Excma Sra D^a María Francisca del Castillo, condesa de O’Reilly”, y es un perfecto ejemplo del brillante virtuosismo de esta forma tan característica del piano romántico. Sobre esta misma ópera escribiría posteriormente otra *Fantasia*, su opus 44, en esa ocasión para piano a cuatro manos.

MIRIAM GÓMEZ-MORÁN

Comienza sus estudios de piano a los 11 años en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtiene su título de profesor superior de piano en 1994, con C. Deleito, M. Carra y J. L. Turina. De 1992 a 1996 estudia en la Academia de Música “Liszt Ferenc” (Budapest, Hungría), bajo la dirección de F. Rados, K. Zempléni y K. Botvay. Entre 1998 y 2000 realiza estudios de clave y fortepiano en la Musikhochschule de Freiburg (Alemania) con R. Hill y M. Behringer, así como de piano con T. Szász.

Galardonada en numerosos concursos nacionales e internacionales, mantiene desde los doce años una creciente activi-

dad concertística con actuaciones en España, Hungría, Reino Unido, Alemania, Francia, Italia, Canadá y Estados Unidos. Además de sus apariciones como solista en recital y con orquesta, realiza frecuentemente conciertos como componente de grupos de cámara y de música contemporánea. Forma dúo estable con Javier Bonet (trompa natural y fortepiano) y Patrín García-Barredo (piano a cuatro manos).

Imparte clases magistrales regularmente, es autora de varios artículos para revistas especializadas y ha realizado grabaciones para los sellos “Verso” y “Arsis”. Desde el año 2000 es Catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

La intérprete del 2º concierto, además de autora de la introducción y las notas al programa, **ANA VEGA TOSCANO**, nacida en Huelva, inicia sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Madrid, donde finaliza Piano y Musicología. Privadamente estudia además piano con Pedro Espinosa, baile flamenco con María Magdalena y Sara Lezana y canto y dicción con Jorge Uribe. Es licenciada en CC. de la Información y en Historia del Arte por la Universidad Complutense. Asiste a cursos internacionales de Música Española en Granada, canto gregoriano en Silos, música contemporánea en Darmstadt, composición electroacústica en Alicante y en el CDMC y arte español en la Universidad de Salamanca.

Ha actuado como solista por las principales salas de España, así como en giras por Alemania, Francia, Austria, Italia, Estados Unidos, Argentina, Brasil, Cuba, Venezuela e Israel, estrenando gran cantidad de obras, muchas de las cuales le han sido dedicadas. Ha grabado para RNE, TVE, RAI y ORTF, y tiene varios trabajos discográficos, entre los que destacan los dedicados al piano en la Generación del 27 (Tecnosaga), a la obra completa para piano de Adolfo Núñez (Tecnosaga), música de María Escribano (U.M.), una Antología de Piano Español (RTVE Música) y otra de Piano en el Salón Romántico (SEdeM).

En la investigación, es autora de una antología de *Estudios para piano* de compositores españoles y de la edición en revisión técnica de *Canción y danza* de Joaquín Rodrigo. Sus artículos y ensayos figuran en libros y en numerosas revistas culturales, y es desde hace años Programadora de Radio Nacional de España, Radio Clásica, donde escribe y presenta diversos espacios.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMO CICLO

“AULA DE REESTRENOS (73)

HOMENAJE A AGUSTÍN GONZÁLEZ ACILU”

15 de abril de 2009

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · webmast@mail.march.es
19,30 horas. Entrada libre hasta completar el aforo