

Fundación  
**BBVA**

CICLO JOHANN SEBASTIAN BACH:  
ALFA Y OMEGA

# El arte de la fuga



Fundación BBVA  
Palacio del Marqués de Salamanca  
Paseo de Recoletos, 10 · Madrid  
**19:30 horas**

**03**  
**FEB**  
**2024**



## Fundación BBVA

La Fundación BBVA tiene entre sus objetivos principales el impulso a la creación de excelencia y su difusión a la sociedad con especial énfasis en la música, con una línea de actividad que contempla todo el proceso: desde el apoyo directo a la composición, hasta la grabación e interpretación.

Desde hace una década, el compromiso de la Fundación BBVA con creadores e intérpretes se integra en el programa de Becas Leonardo a través de la categoría de Música y Ópera.

En cuanto a la difusión, la Fundación BBVA ha programado en su sede de Madrid un renovado programa de Cultura en el que cobra una especial relevancia la actividad musical. El Palacio del Marqués de Salamanca acoge propuestas donde el repertorio clásico y el descubrimiento de la música contemporánea caben por igual y que proponen líneas de conexión entre distintos compositores y periodos. Todos tienen en común, eso sí, el dar al público la oportunidad de escuchar en directo a solistas y grupos, españoles o extranjeros, reconocidos internacionalmente.

El programa de Cultura de la Fundación BBVA se completa con alianzas con el Museo Guggenheim Bilbao, el Museo Nacional del Prado y la Fundació Joan Miró de Barcelona, con los que hace posible exposiciones singulares; con el Gran Teatre del Liceu, el Teatro Real y ABAO Bilbao Opera, con los que colabora para presentar montajes de ópera en coproducción con los principales coliseos del mundo, y con la Orquesta Sinfónica de Madrid, de cuya temporada la Fundación BBVA es patrocinadora principal.

# Intérpretes

## La Ritirata

**Tamar Lalo**, flautas de pico

**Miriam Hontana**, violín y viola

**Daniel Oyarzabal**, clave

## **Jose txu Obregón**

violonchelo, violonchelo *piccolo*  
y director

# Programa

## **Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

### **[Die Kunst der Fuge], BWV 1080** (65')

(versión del manuscrito autógrafo original P 200)

1. [Contrapunctus 1], BWV 1080/1
2. [Contrapunctus 3], BWV 1080/3
3. [Contrapunctus 2], BWV 1080/2
4. [Contrapunctus 5], BWV 1080/5
5. [Contrapunctus 9 a 4 alla Duodecima],  
BWV 1080/9
6. [Contrapunctus 14 a 4], BWV 1080/10a
7. [Contrapunctus 6 a 4 in Stylo Francese],  
BWV 1080/6
8. [Contrapunctus 7 a 4 per Augment et Diminut],  
BWV 1080/7
9. Canon in Hypodiapason [Canon alla Ottava],  
BWV 1080/15
10. [Contrapunctus 8 a 3], BWV 1080/8
11. [Contrapunctus 11 a 4], BWV 1080/11
12. Canon in Hypodiatesseron, al roverscio e per  
augmentationem, BWV deest
13. [Contrapunctus 12], BWV 1080/12
14. [Contrapunctus 13 a 3], BWV 1080/13
15. Canon al roverscio et per augmentationem,  
BWV 1080/14

[Fuga a tre soggetti], BWV 1080/19

(del manuscrito P 200/Beilage 3, incompleta)

## Notas al programa



## En correspondencia con el Cielo

Si uno echa un vistazo a sus obras [las de Bach], encontrará la demostración de que, en el ámbito de todo lo que ha acontecido y acontece diariamente en la música, no hay nadie que lo supere en la hondura de su ciencia y práctica de la armonía, quiero decir, en el profundo desarrollo de sus singulares e inspiradas ideas, alejadas de lo habitual y, sin embargo, naturales.

[Friedrich Wilhelm Marpurg, prólogo a *El arte de la fuga*, 1752]

Apenas comenzado el siglo XVIII, surgen varias disputas estéticas que ponen en duda la autoridad de un orden musical hasta entonces inviolable. La defensa de la razón, la sencillez y lo natural venía a contradecir a los viejos maestros, cuyas normas seguían aferradas a principios de autoridad de apariencia imperecederos y que, muy particularmente en el ámbito religioso, implicaban una sofisticada complejidad. El nuevo estilo llega de la mano de una nueva burguesía de orden liberal que, en el terreno artístico y musical, deja de creer en la tradición del virtuoso que asume la voluntad de perfección que emana de la divinidad y defiende al artesano, cercano a la tierra y a las proposiciones de la filosofía natural y a su carácter empírico. El proceso de emancipación se resolverá con la Revolución francesa.

Pero faltaba aún medio siglo para la resolución violenta del conflicto cuando, el 14 de mayo de 1737, Johann Adolf Scheibe publicó un carta decisiva en su revista *Der Critische Musicus*. El compositor y teórico, uno de los primeros críticos musicales, omitió en su texto el nombre de Johann Sebastian Bach aunque la referencia fuera evidente para cualquier lector medianamente informado. Scheibe reconocía el enorme talento del gran organista, particularmente hábil en la escritura de sus obras para teclado. Sin embargo, se incomoda ante el carácter artificioso que dibuja su obra, confusa en la forma y demasiado compleja debido a la espesa ornamentación que encapsula la melodía y la armonía, parámetros esenciales del estilo que está por venir. Scheibe prefería ver «una expresión

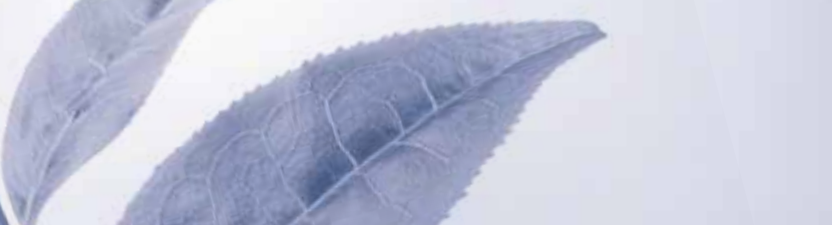


musical más simple y fuerte, una melodía encantadora y sensible», y lo que se encuentra es un procedimiento demasiado prolijo en el que la superposición de voces se realiza sin ningún tipo de preferencia (sin que una de ellas se constituyera en melodía dominante), lo que genera un maremágnum sobrecargado, antinatural y opresor.

La respuesta a Scheibe llegó a través del magister Johann Abraham Birnbaum quien, asesorado por el propio Bach, que en realidad se defendía a sí mismo, escribió sobre asuntos como la alternancia de lo consonante y lo disonante según regía el denominado *contrapunto*. Su formulación más brillante era la fuga, pues con ella el material musical se ordenaba según el principio sagrado de la armonía universal, capaz de explicar incluso el movimiento planetario. Con origen en la filosofía pitagórica y concluyendo en la certeza de estar consolidando la fe en Dios como ser eufónico y supremo, la teoría ponía en orden el universo: «Donde no hay conformidad tampoco hay orden, ni belleza, ni perfección. Pues la belleza y perfección consisten en la conformidad de lo diverso», explicó Birnbaum en un segundo artículo publicado en 1739 con una tirada de doscientos ejemplares que se distribuyeron a expensas de Bach, obviamente dispuesto a promocionar sus propias razones.

A Birnbaum le sonaba escasa la idea del compositor dispuesto a cumplir sus obligaciones con destreza y habilidad. El fundamento tenía algo de rutinario y rebajaba en su condición al músico virtuoso, que era la categoría en la que situaba al *Thomaskantor* de Leipzig. Desde ese nivel de rango superior, era posible hablar de la búsqueda de la excelencia, de la voluntad de acercamiento a una propiedad en la que habita Dios y de Su creación. Toda aspiración humana, ya fuera de carácter creativo o simplemente vital, debería considerar este postulado como un propósito inalienable. Sobran los testimonios en los que Bach mira a la divinidad y ofrece su trabajo con la modestia inherente a un humilde servidor, a un intermedio, a un estricto cumplidor y minucioso amanuense que se obliga, en el día a día, a desarrollar con primor





su obra y aun a someterla a un proceso de depuración exhaustivo. Todo ello es muy evidente durante el periodo de trabajo en Leipzig, donde Bach ejerció durante veintiséis años llegando a alcanzar la condición de director musical de la ciudad sajona. Los grandes retos artísticos que asumió se realizaron sin menoscabo de una productividad admirable.

Si ha habido algún compositor que haya cultivado la polifonía en su grado máximo, este es, sin duda, nuestro difunto Bach. Si ha habido un artista que haya expuesto con el mayor arte los secretos de la armonía, este ha sido, sin duda, nuestro Bach. Ninguno como él ha sido capaz de realizar tal cantidad de ideas creativas e insólitas con aquellas artificiosidades tenidas habitualmente por áridas.

[Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Friedrich Agricola, en la *Musikalische Bibliothek* de Lorenz Christoph Mizler, 1754]

Ubicada en el noroeste del electorado de Sajonia, Leipzig destacaba como centro universitario y comercial al estar situada en un cruce de rutas irradiadas en todas direcciones. La incesante llegada de expositores y visitantes demostraba el atractivo de las tres ferias anuales de comercio. La universidad sostenía su prestigio tras haber sido escenario de reveladoras disputas doctrinales encabezadas por el famoso Debate de Leipzig, con Andreas Karlstadt, Johann Eck y Martín Lutero discutiendo las enseñanzas de este último en 1519, dos siglos antes de la llegada de Bach. La lucha religiosa seguía presente en la región, de manera que el ascenso al trono de Augusto III de Polonia en 1733 hizo que los gobernantes fueran católicos mientras la población mantenía su convicción protestante. En realidad, era esta la que mantenía en alto la fama de la ciudad al constituir una burguesía culta y socialmente refinada que se reconocía, por ejemplo, en el éxito de una importante industria editorial. El lujo urbanístico se decoraba con importantes colecciones pictóricas. Y, aún, la *pequeña París*, apodo que revela cierta condición aristocrática, quiso completar la nómina de sus éxitos con la contratación de los mejores profesionales.



Bach encontró acomodo en Leipzig, pero antes tuvo que demostrar su pericia con el latín y su competencia en teología, condiciones imprescindibles para el ejercicio musical, incluyendo en este (el orden no es consecuente ni exhaustivo) la instrucción de los estudiantes de la Thomasschule, la composición de repertorio profano mientras dirigió la sociedad musical de estudiantes denominada Collegium Musicum, y la provisión de música sacra a las principales iglesias de la ciudad, completada con la composición de cantatas para los domingos y días festivos a lo largo del año litúrgico. En palabras de John Eliot Gardiner, director capaz de observar los más recónditos significados de estas obras, se trata de una «extraordinaria fusión de exégesis de las Escrituras y comentario social».

Bach vivió en Leipzig desde 1723, sufriendo las inevitables maquinaciones políticas de un espacio en el que el poder municipal y eclesiástico se disputaban la hegemonía. Gardiner, de nuevo, aprecia en Bach una luminosa inteligencia muy por encima de las dificultades ambientales y en correspondencia con el estricto convencimiento de estar haciendo algo importante. Lo señalaba Birnbaum, quien insistía en que las reglas de la composición emanadas de principios naturales obligaban al genio a la recreación de la naturaleza, y no a la más inmediata y poco hábil imitación que proponían los nuevos músicos. Las obras escritas por Bach en este último periodo vital, algunas de ellas encargadas fuera de Leipzig, dan idea de la magnitud de su trabajo, de la luminosa inteligencia que las hizo posibles y de la capacidad para comprender el sentido del mundo y de los seres que lo habitan: al margen del mencionado ciclo de cantatas, están las pasiones según san Juan, san Mateo y san Marcos (esta última actualmente perdida), el *Clavier-Übung*, la *Misa en si menor*, el *Oratorio de Navidad* (absolutamente original a pesar de su carácter paródico) y, ya en los últimos años, las *Variaciones Goldberg*, las *Variaciones canónicas sobre «Vom Himmel hoch»*, la *Ofrenda musical* y *El arte de la fuga*.



Todas ellas, y muy especialmente las tres últimas, han dado pie a muy diversas consideraciones porque, cercano el fin de sus días, Bach se adentra en un espacio creativo de carácter enigmático, propio de misterios solo accesibles a los expertos. La reflexión sobre la materia es una faceta de carácter intelectual que empapará estas obras con el mismo fervor con el que los eruditos dieron forma en el siglo XIV al *ars subtilior*, cuyas formas inusuales se reflejan en partituras de una visualidad fascinante; la *musica reservata* del XVI, tan profundamente emocional y emotiva; y, ya en el siglo XX, el serialismo integral, como fundamento de raíz especulativa que reordenó el sistema musical e incluso alteró la percepción del oyente y su disposición de escucha, con consecuencias en el contexto socializador del concierto.

El solemne patetismo que empapa cada una de las variaciones contrapuntísticas da a esta despedida de un genio [a *El arte de la fuga*] el carácter trascendente del arte concebido en los umbrales de la eternidad.

[Karl Geiringer, *Johann Sebastian Bach: culminación de una era*, 1966]

En 1747, Bach se unió a la *Societät der musicalischen Wissenschaften* (Sociedad de Ciencias Musicales) fundada por su alumno y teórico Lorenz Christoph Mizler, quien quiso sintetizar pensamientos filosóficos y teológicos en el entorno de la ciencia musical. La respuesta inmediata son las *Variaciones canónicas*, pero el espíritu siguió vivo en *Die Kunst der Fuge* (El arte de la fuga). El impenetrable significado de la última gran composición de Bach emana de una profunda sistematización, concentración y abstracción refrendada por lo incógnito de su estructura, lo que no permite establecer el orden exacto de las partes; de las dudas sobre el soporte instrumental de la obra, posiblemente pensada para el teclado aunque adquiere una dimensión más cuando se interpreta con otros instrumentos; y del sentido último de la obra, tan incierto en el manuscrito de 1742 como en la primera edición póstuma de 1751. Incluso el título



es una mera referencia sugerida por su alumno y yerno Johann Christoph Altnikol, quien lo añadió a la copia autógrafa (*Die Kunst der Fuga*) antes de que se acabara de germanizar en la primera edición (*Die Kunst der Fuge*). *El arte de la fuga* es una creación artística de límites infinitos a pesar de la extraordinaria precisión con la que está tallada. Ya sea en el plano teórico o en el ámbito interpretativo, cada nueva aproximación añade una solución inédita al enigma.

La universalidad y el impacto de Bach no se revelan en los estrechos límites de la peripecia vital, solo el conocimiento de la ciencia musical que subyace en su trabajo nos proporciona cierta comprensión de su biografía intelectual.

[Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: el músico sabio*, 2000]

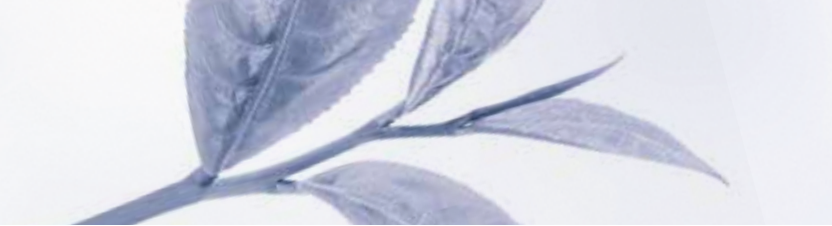
Una serie de transformaciones contrapuntísticas (*contrapunctus*), basadas en un mismo motivo y sobre una misma tonalidad, exploran complejas posibilidades de la escritura fugada. El motivo de partida es regular, simétrico, de sencilla apariencia pero con un asombroso potencial de desarrollo. Los análisis resaltan que los cambios en las texturas rítmico-melódicas contribuyen a lo largo de la obra a la variedad estilística, desde la sencillez al manierismo más sofisticado. En la primera versión autógrafa se incluyen catorce movimientos, con doce fugas y dos cánones cuyo orden es racional, acorde a una estructura de carácter circular que incrementa la dificultad y la complejidad, provocando en el oyente una sensación de continua variación. Tras la exposición del tema, siguen cuatro fugas simples (I-IV), dos de las cuales presentan el motivo en su forma original y otras dos invertido. Karl Geiringer dice que son «obras maestras forjadas con delicadeza y gran belleza estructural». Tres contrafugas emplean como respuesta la inversión del tema (V-VII). Son fugas *stretti*, porque el motivo va surgiendo en diferentes voces que se suceden tan cercanas una de otra que la nueva exposición empieza antes de que haya finalizado la anterior. Un grupo de cuatro fugas con temas múltiples, doble y triples fugas,



forman un grupo final en el que todo tiene lógica, lo que apunta a la posibilidad de que Bach supervisara la obra hasta aquí pensando en la publicación (VIII-XI).

A partir de entonces, la disposición del material se vuelve arbitraria, y la obra se disuelve en una configuración de supuestos sin un itinerario aparente. Entre las piezas más asombrosas están las fugas en espejo, en donde el juego contrapuntístico alcanza límites equilibristas (XII-XIII). Las voces en su forma original pasan a ser una imagen que se refleja en la inversión: el soprano de la primera fuga se convierte en el bajo de la segunda, el contralto se convierte en tenor, el tenor en contralto y el bajo en soprano, de manera que cada fuga es equivalente a la previa pero boca abajo. Aparece entonces un grupo de cánones a dos voces cuyas líneas melódicas proponen variaciones del tema principal: *Canon alla Ottava, alla Decima, alla Duodecima y per Augmentationem in contrario motu*, con dos versiones de la mano de Bach.

Y todavía puede añadirse, a partir de la últimas revisiones de la obra, una fuga simple colocada en tercer lugar, dos cánones más al final y la siempre elocuente y conclusiva *Fuga a 3 Soggetti* o *Contrapunctus XIV*, remate en donde las conjeturas se disparan en muy distintas direcciones. De hecho, se empezó a relacionar con *El arte de la fuga* a partir de los análisis de Martin Gustav Nottebohm, estudiante en Leipzig, pianista, profesor, editor e investigador muy centrado en la obra de Beethoven y Schubert, sobre quienes publicó catálogos temáticos. Fue, además, un ávido coleccionista de música barroca y anterior que terminaría siendo propiedad de su amigo Johannes Brahms. Nottebohm encontró que los tres sujetos de la fuga (citados explícitamente en el título) se podían combinar con el motivo principal, lo que le llevó a considerarla una posible cuádruple fuga. Pero el análisis de carácter científico se une aquí con la leyenda, ya que la fuga se interrumpe de forma abrupta tras 239 compases que en el manuscrito se coronan con una anotación posterior añadida por Carl Philipp Emanuel Bach: «Mientras trabajaba en esta fuga, en la que el nombre de BACH (si bemol, la, do, si natural)



aparece en el contrasujeto, el autor murió». No cabe una explicación más épica ni sugerente para una posteridad empeñada en encontrar soluciones.

Por eso, *Douglas R. Hofstadter*, en su libro y compendio de retruécanos *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle* (1979) discute el sentido inacabado de la fuga y la posible muerte de Bach durante la composición, acercándose a una interpretación irónica en aplicación del primer teorema de incompletitud del lógico austriaco Kurt Gödel. Más inclinada a una solución abierta, la organista y directora neozelandesa, Indra Hughes, señaló en 2007 que Bach decidió deliberadamente dejar incompleta la fuga con la intención de promover su finalización. Como precedente, se recuerda un canon de la *Ofrenda musical* en el que Bach dejó la inscripción *Quaerendo invenietis* (buscando encontraréis) con el fin de que el intérprete completara el desarrollo. Luego, han sido multitud los finales que se han propuesto, algunos tempranos, como el firmado por el compositor Alexandre Pierre François Boëly (hacia 1850), y otros próximos, en el caso de los pianistas Kimiko Douglass-Ishizaka (2016) y Daniil Trifonov (2021). Cualquiera de ellos están contruidos sobre un principio de buena fe impulsado por el deseo de sugerir una respuesta, aunque sea improbable la posibilidad de estar siendo fiel al exacto pensamiento de Bach.

Al igual que hace el restaurador, el músico proyecta sobre la parte conocida una veladura similar a la que restaura la capa cromática que se pierde en algunos cuadros, y cuya intención solo puede ser sugerir porque es imposible reemplazar. De ahí que también existan otras soluciones más drásticas pero no por ello artísticamente menos elevadas. El fervoroso Ferruccio Busoni, en su *Fantasia contrappuntistica* (1910) basada en el *Contrapunctus XIV*, decidió hacer suyas las ideas de Bach sometiéndolas a su propósito y personal estilo musical. La monumentalidad arraiga en la obra, dando fe de un espacio grandioso y monumental que da cuenta de la cercanía espiritual entre los dos autores. Aunque no exista intención de reemplazo, pues, según dicta la teoría de la *Melancolía de la capaci-*



*dad* enunciada por Paul Hindemith, cualquiera que sea la solución, permanecerá la imposibilidad de alcanzar una cima a la que solo tienen acceso algunos elegidos.

Durante toda su vida, la música, y especialmente el coral, le ofreció a Bach tanto un vislumbre de la vida celestial como un arma con la que combatir el terror de la muerte [...] es posible que Bach mantuviera vivo el sueño de unirse al coro angélico después de la muerte, que muchos vieron en la época como la privilegiada puerta de acceso al cielo de los músicos.

[John Eliot Gardiner, *La música en el castillo del cielo: un retrato de Johann Sebastian Bach*, 2015]

**Alberto González Lapuente**

# La Ritirata





Toda visión musical puede ser potencialmente válida, pero cuando los instrumentos utilizados y su manera de interpretarlos se corresponden con las vivencias del compositor en su época, de alguna manera las piezas del puzzle encajan creando una sinergia indiscutible. Partiendo de este principio, el violonchelista bilbaíno Josexu Obregón crea La Ritirata, una formación dedicada a la interpretación histórica con la intención de redescubrir repertorios del Barroco, Clasicismo y primer Romanticismo, desde la aparición del violonchelo hasta que la línea entre la interpretación histórica y moderna del mismo se estrecha al terminar el Romanticismo. La Ritirata toma su nombre del último movimiento del quinteto *La musica notturna delle strade di Madrid*, en honor al violonchelista y compositor Luigi Boccherini.

En sus quince años de trayectoria, La Ritirata ha ofrecido más de 450 conciertos en 22 países de cuatro continentes, y es uno de los conjuntos de música antigua más laureados de España.

En marzo de 2018, fue galardonado con el Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid de 2017 en la categoría de música clásica, que reconoce la labor de investigación y difusión de la música antigua que ha realizado Josexu Obregón en esta década. La Ritirata ha recibido también el Premio El Ojo Crítico 2013 de Radio Nacional de España en la modalidad de música clásica, concedido por primera vez en su historia a un grupo de música antigua; el Premio Codalario al mejor producto musical del año 2014; y ha sido premiado hasta en cinco ocasiones en los Premios GEMA.

En 2023, La Ritirata ha interpretado los conciertos para cuatro claves de Bach con Pierre Hantaï, Diego Ares, Daniel Oyarzabal e Ignacio Prego en el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el oratorio *Il giardino di rose* de Alessandro Scarlatti junto a Núria Rial en Basilea, el programa de encargo *Johann Sebastian Bach: Cantatas 49 y 152* en el Festival Internacional de Arte Sacro de Madrid en el Palacio Real, así como varios conciertos en el Festival Internacional de Santander, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Música Antigua Madrid y Festival de Música Antigua de Sevilla.

**Josetxu Obregón**  
Dirección artística



Director y fundador hace catorce años de La Ritirata, Josetxu Obregón ha sido profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid durante quince años y galardonado con más de trece premios en concursos nacionales e internacionales. Nacido en Bilbao, cursa estudios superiores y de posgrado en Violonchelo, Música de cámara y Dirección, obteniendo las más brillantes calificaciones en España, Alemania y Países Bajos, donde estudió violonchelo barroco en el Koninklijk Conservatorium de La Haya y donde también estuvo en contacto con el maestro Anner Bylisma.

Ofrece numerosos conciertos en Alemania, Francia, Reino Unido y en más de veinticuatro países europeos, también en Estados Unidos, Japón, China, Israel, México, Chile, Colombia y otros muchos países sudamericanos. Son destacables sus actuaciones en el Carnegie Hall de Nueva York, Tokyo Opera City, National Centre for the Performing Arts de Pekín, Het Concertgebouw de Ámsterdam, Royal Festival Hall y Wigmore Hall de Londres, Auditorio Nacional de Música de Madrid, L'Auditori de Barcelona y Centro Nacional de las Artes de México, entre otros.

Antes de dedicarse en exclusiva a sus proyectos como solista y como director de La Ritirata, formó parte de algunas de las más importantes formaciones europeas, tales como Concertgebouworkest y Rotterdams Philharmonisch Orkest, y en el mundo de la interpretación histórica como primer violonchelo de L'Arpeggiata, European Union Baroque Orchestra, Arte dei Suonatori y Al Ayre Español. Ha formado parte asimismo de Le Concert des Nations, Orchestra of the Age of Enlightenment, etcétera, compartiendo escenario con Jordi Savall, Christina Pluhar, Philippe Jaroussky, Rolando Villazón y Julia Lezhneva, entre otros artistas; y, fuera de la música antigua, con Krzysztof Penderecki, Plácido Domingo y Jesús López Cobos, entre otros muchos.

Ha realizado grabaciones para Virgin Music, Erato, Alia Vox y Glossa, así como para BBC Three, NPS 3FM, Mezzo TV, RTVE, etc.

En 2017, fue beneficiario de una Beca Leonardo de la Fundación BBVA en la categoría de Música y Ópera. Toca habitualmente un violonchelo original de Sebastian Klotz de 1740, un violonchelo tirolés de principios del siglo XIX y un violonchelo *piccolo* de cinco cuerdas.

[www.contrapunto-fbbva.es](http://www.contrapunto-fbbva.es)

Síguenos en:



@FundacionBBVA

Más información sobre  
la Temporada de Música:

