

Fundación
BBVA

Lieder & Balladen



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

24
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

Ferran Albrich, barítono

Victoria Guerrero, piano

Programa

Carl Loewe (1796-1869)

Der Sturm von Alhama, op. 54 (7')

Hueska, op. 108 n.º 2 (12')

Die Gruft der Liebenden, op. 21 (15')

Robert Schumann (1810-1856)

Der Hidalgo, op. 30 n.º 3 (3')

Der Kontrabandiste, op. 74 n.º 10 (2')



La apariencia de un tiempo inexistente

Es difícil definir el Romanticismo. No tanto porque sus características esenciales sean resbaladizas sino porque estas mismas, sostenidas sobre una realidad de profunda subjetividad, responden a inquietudes muy diversas y en ocasiones contradictorias. El contraste, lo heterogéneo, lo discordante, lo aparentemente incompatible convivió con naturalidad a lo largo del tiempo generando un universo embustero y narcotizante; una especie de ensoñación poderosamente energética, cuya entropía creció de manera convulsiva hasta límites nunca imaginados. Del deterioro de aquel pensamiento con referencias en el ámbito social, político, filosófico y artístico nacieron las grandes catástrofes que se produjeron en las primeras décadas del siglo XX, socialmente dramáticas, ideológicamente desconcertantes y estéticamente sospechosas.

Cuando Arnold Schoenberg, compositor resignado a protagonizar la dislocación definitiva del sistema musical y en consecuencia el repudio de espectadores que ciento cincuenta años después de su nacimiento aún lo miran con prevención, dijo que ni para el artista ni para nadie era posible evadirse de la realidad, venía a señalar que, por primera vez en la historia, el proceso romántico del que él era consecuente implicaba a todos porque todos eran causantes. El Romanticismo armó un fenómeno con voluntad global, empujado por las revoluciones burguesas y liderado de forma muy particular por el artista convertido en un portavoz indispensable. Ramón Barce, en la introducción de la primera traducción de *El estilo y la idea* de Schoenberg, señala que su autor es un ejemplo evidente de lo que significa ser partícipe (en definitiva, ser romántico), pues en él está la representación del «dolor que se expresa a veces con tinieblas, a veces con sarcasmos, a veces con alaridos [...] La música de Schoenberg expresa el dolor abstracto del mundo [...] hasta elevar un cántico sangrante y humano [...] En la obra y el pensamiento de Schoenberg tiene lugar la tragedia de nuestro tiempo».



Pero conviene volver al origen. El propio Schoenberg observó con extraordinaria sagacidad como la música se había convertido en el símbolo de una época, es decir, en el elemento constitutivo de un discurso social capaz de generar un relato a veces implícito e indescifrable. Citando a Schopenhauer, escribió sobre la «esencia íntima del mundo» y la expresión de una profunda sabiduría a través de un lenguaje que la razón del propio compositor no comprende, «exactamente igual que una médium hace revelaciones sobre cosas de las que no tiene ni idea cuando despierta». Esto podría hacernos pensar en Goya y en su capacidad para elevar a categoría artística los desastres de la guerra o la locura misma. De su puño y letra escribió sobre un aguafuerte «El sueño de la razón produce monstruos», y aún lo explicó con un texto incluido en el manuscrito de la estampa del Museo del Prado: «La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas».

De inmediato surge Robert Schumann, pues como la de muchos otros románticos, su obra es precisamente indisociable del (des)equilibrio entre fantasía y razón. Es ahí donde está el origen de sus grandes obras, creaciones de contenido arrebatador y extraordinaria consistencia formal que lo sitúan como epítome de un pensamiento disonante que en su caso es afín a una personalidad artística fuera de lo común y, no siempre, con capacidad para gestionar sus propias contradicciones. La locura que torturó a Schumann en sus últimos días, su intento previo de suicidio o, desde una perspectiva más cotidiana, la esquizofrenia de una personalidad bifronte, de un lado poética y melancólica y del otro agresiva e hiperactiva, equivale al reflejo de una realidad de la que fue consecuencia y causante, tal y como señalaba Schoenberg. Pocos compositores estimulan con más vehemencia la idea de un Romanticismo que, muy por encima de cualquier otra consideración, constituyó una forma de vida.

El año clave es 1840 pues Robert Schumann se casa con Clara Wieck, hija todavía adolescente de su maestro,



quien se niega a bendecir la relación. Hasta ese momento, Schumann había escrito casi exclusivamente música instrumental, en gran medida inspirada por textos sobrentendidos y no siempre confesados (la advertencia schoenberguiana sobre el subtexto es muy evidente). Se cita con frecuencia una carta al compositor y crítico Hermann Hirschbach, de junio de 1839: «Toda mi vida he considerado la música vocal como algo inferior a la música instrumental —nunca la he considerado como un arte superior—. Pero, ¡no le digas esto a nadie!» La literalidad de la frase demuestra la inconsciencia de Schumann en relación con el fenómeno literario y abre la puerta al arrebató de un año en el que escribió una larga centena de canciones, más de la mitad de las que compuso a lo largo de su vida.


Quizá el impulso amoroso fuera lo más elocuente, pero hay otras razones incluso aparentemente banales. En ese magma de contradicciones que fue el Romanticismo, las grandes pasiones se funden con otras de rango más elemental. Schumann atendió en sus canciones a poetas de renombre (Heine, Rückert, Goethe, Eichendorff...) pero también fue hijo del patrimonio derivado de la tradición popular que es uno de los andamios que dan forma a este programa, con el añadido de lo español como hilo conductor y recurso simbólico. O mejor aún, y según denominación del historiador francés Pierre Nora, como «lugar de la memoria». El argumento es suficientemente consistente como para armar un programa de concierto (y aquí se demuestra), pero hay que ser cautelosos a la hora de interpretar el referente geográfico. La España de la que aquí se habla está más cercana a la fantasía que a la razón, se evoca a través de símbolos que se apropiaron de manera interesada de una posición histórica que en muchos casos ni siquiera existió, carece de una objetivación crítica y antepone el sentido artístico a la exacta codificación de un territorio que ya entonces trataba de acomodar sus muy distintas identidades nacionales. Durante el siglo XIX, en España, «nada es "dado" sino que se va forjando poco a poco: por el peso de cambiantes devociones, por la mirada de sorprendidos extranjeros



(exportadores de exotismo)», justamente aquellos con reflejo en este programa, según explica el historiador Carlos Serrano. Ese es el mundo que se contamina de romances y baladas anónimas, cuentos, coplas y refranes.

Der Kontrabandiste pertenece a los *Spanisches Liederspiel*, op. 74 (1849) que Schumann aborda sobre texto de Emanuel Geibel, quien se basa a su vez en varios poetas españoles. Estos «poemas alegres y encantadores» adquirieron una fama considerable antes de que Schumann los tiñera de preocupante seriedad. Y con ellos nace el *Liederspiel*, como denominación particular para un conjunto interrelacionado de canciones solistas para una o varias voces, reunidas en una especie de unidad cíclica y argumental: dos amantes que lucubran y se ven por primera vez en la cuarta obra, un dúo de soprano y tenor titulado *In der Nacht*; según se dice, uno de los dúos más bellos del siglo XIX. En relación con el programa, está la aparición del quinto número en tempo de bolero que es una referencia colorista, y también el hecho de que el ciclo se modificara hasta encontrar el flujo dramático adecuado. Por eso *Der Kontrabandiste* «no es, estrictamente hablando, parte de la acción». Dietrich Fischer-Dieskau dice que es uno de los raros ejemplos de canción humorística en Schumann, con las difíciles semicorcheas sugiriendo las cabriolas del «querido caballo». Schumann sentía por esta obra un afecto particular y por eso la publicó como apéndice. Incluso llamó la atención de Carl Tausig y Serguéi Rajmáninov, quienes la convirtieron en obra pianística.

Poco antes, en agosto del referencial 1840, la poesía de Emanuel Geibel interesó especialmente a Schumann. Autor de enorme popularidad, viajero, teólogo con los estudios sin concluir y filólogo clásico, aportó el texto de los *Drei Gedichte*, op. 30. El título del tercer poema refuerza el ambiente amigable, de caballerosidad y la voluntad narrativa, pues *Der Hidalgo* ahonda en la humildad y devoción del noble. Como dato curioso consta la anotación de Schumann en el margen del manuscrito: «compuesto el día del consentimiento», es decir, el 1 de



agosto de 1840, cuando el juez otorgó a Clara el permiso para casarse con Robert a pesar de las protestas de su padre. Pero lo realmente relevante es la declaración de una música atormentada, desde lo lírico a lo categórico. Fischer-Dieskau aclara que «quizá, con la representación exagerada de ambos extremos, Schumann estaba tratando de estabilizar su propio equilibrio mental». Sin duda, la exuberancia y la bravuconería caracterizan la música de *Der Hidalgo*, con un final brillante, «algo verdaderamente excepcional» en el universo de Schumann quien, tratando de encontrar el marco adecuado, añadió cambios e introdujo repeticiones textuales que no figuran en el poema original.

Geibel sintió un verdadero interés por la cultura hispana, pero, de nuevo, la admiración por lo histórico es aquí compatible con lo exótico y no necesariamente con lo fidedigno. Al Romanticismo, ya se ha dicho, le atrae el aspecto fantástico como contrapeso de lo racional. Por eso surge una bruma misteriosa que envuelve gestas y leyendas con origen en la Edad Media y surgen composiciones como la balada, de tono popular y entonación épico-lírica, cuya cualidad específica es «algo de misterio», en palabras de Goethe y en referencia al tratamiento del tema. Carl Loewe, un año mayor que Schubert, destacó como el más estimable compositor de baladas de la época y a ellas se dedicó tras tantear la teología y practicar como músico de iglesia. No es descabellado creer en una fe profana que se hunde en lo inaccesible y cuya liturgia se codifica en las viejas baladas dieciochescas compuestas por Johann Rudolf Zumstegg, autor hoy casi olvidado.

Tampoco la música de Loewe se difunde con asiduidad, pero su caso cuenta con el beneplácito de Max Runze, amigo de la familia Loewe y editor de todas las canciones. Lo hizo en orden temático y no cronológico, anteponiendo un principio de subjetividad que obligó a hacer concesiones de rango argumental o a partir de criterios geográficos. Loewe buscó la inspiración en mundos muy diversos además del español, o al menos de aquellas partes del país en las que florecía lo terrorífico y los componentes



sobrenaturales, lo misterioso y lo incontrolable, allí donde no llegaba la luz de la razón pero sí de la apariencia. Bajo este paraguas hay que entender al barítono checo Eugen Gura cuando afirmaba que «este maestro alemán tiene tal poder de objetividad a su disposición en la representación y descripción de otros pueblos y países; sabe reproducir el tono local de las más diversas naciones con una fidelidad tan incomparable y representar sus características nacionales tan bien, que este es su arte».

Die Gruft der Liebenden, op. 21 parte de un relato cuya distorsión poética se asienta en un espacio fantástico. Runze señala que es una de las baladas más extrañas y musicalmente significativas de Loewe, un hecho misterioso en sí mismo. Comenzando por el poema de origen que fue enviado a Loewe de forma anónima, posiblemente por el juez Eugen von Puttkamer-Plauth, quien se relacionó con el compositor que era una admirada autoridad musical de Stettin desde su puesto de organista y maestro de música en la escuela.

Runze analiza la obra recordando que Johann Nepomuk Vogl manejó un material similar en *Der Grabeswächter*. En este caso, la composición comienza después de la muerte de la hija del rey y termina siglos después, cuando los soldados de Napoleón rompen la puerta de hielo y encuentran los cuerpos de los amantes en el ataúd. Las premisas históricas son un tanto confusas pues al comienzo se señala a Toledo, ciudad reconquistada en 1085 por Alfonso VI. Sin embargo, los actores que circulan son de imposible ubicación histórica, de manera que lo que se opera es el milagro de una irrealidad que la música de Loewe hace verosímil. El movimiento del agua del Tajo a través de las canteras de mármol en una mezcla del verdor del líquido con el blanco de la espuma, el esplendor gótico perdido hace mucho tiempo donde una vez estuvo la catedral, el castillo a orillas de las vides, las palmeras y laureles, el limonero que llena de flores los arcos rotos de las ventanas, el aleteo de las palomas salvajes... La imposibilidad de situar los hechos en un tiempo (sin duda ancestral y de raíces medievales) y lugar concreto



(Castilla surge como espacio legendario) es una mera relajación ante un proceso narrativo de extraordinario efecto. En un gesto de grandeza, Runze escribe que lo sutil, lo maravilloso y lo brillante no tienen fin... y que los motivos o temas hacen que Loewe parezca el precursor de Wagner.

Der Sturm von Alhama surge como lamento tras la conquista de la fortaleza de Alhama de Granada por los españoles en 1482. Fue escrito originalmente en árabe y se señala a Ginés Pérez de Hita como descubridor de la fuente original. Pero, de nuevo, se funden lo cierto y lo posible porque Pérez de Hita, con atributos de historiador, tramó con extraordinaria capacidad el origen y la recreación, la combinación de los hechos y su verdad poética, lo que dio lugar a novelas que determinaron el gusto por lo árabe en viajeros como Washington Irving. Su texto *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes, caballeros moros de Granada...* resumido como *Guerras de Granada* (1595), sugestionó poderosamente la imaginación popular formalizando el romance morisco. Señala Runze que *Der sturm von Alhama* se cantaba en las calles de Granada y causaba tal dolor entre los moros que se prohibió su difusión. Cuando Loewe se interesó por el texto, usó la germanización que el hispanófilo alemán Victor Aimé Huber incluyó en sus *Skizzen aus Spanien*. El protagonista es el orgulloso Muley Hassan, penúltimo rey de Granada, de quien cuenta la leyenda que, cansado del trato con los hombres, dispuso que se le enterrara en el pico Mulhacén (que toma así su nombre) por ser el lugar más alejado del mundo y cercano al cielo. El príncipe heredero Federico Guillermo de Prusia sugirió a Loewe la composición de la balada en 1834 y a él está dedicada.

Y aún *Hueska*, tercera de las baladas españolas incluida asimismo en el volumen sexto de las *Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme* dedicado a las *Französische, spanische und orientalische Balladen*, y obra ante la que surge con especial fuerza el editor. Pastor protestante y político, Max Runze había sido alumno de Carl Loewe, fundó



la Asociación Loewe y publicó su obra con una minuciosidad poco habitual. El caso de *Hueska* es ejemplar tras el cotejo de diversas fuentes de las que explica sus discrepancias. Por eso, para el final de la balada tomó la versión posterior de Loewe con los añadidos de sus correcciones. Para la parte principal tomó la versión original porque le pareció más característica y porque «utiliza motivos españoles antiguos». Por cierto, sobre las decisiones tomadas en relación con las obras de Loewe, Runze aclara que siguió los pasos del compositor quien fue fiel a los viejos maestros y extraordinariamente escrupuloso, si bien usó todo su saber de una manera «nueva e ingeniosa» para la balada que él mismo creó.

En *Hueska* se parte de un texto de Johann Nepomuk Vogl que incide en el amor prohibido de Anna, hija de Don Loranca, y Hueska, príncipe moro en el Níger. La relación imposible concluye con los cadáveres de los amantes flotando en el Ebro. Ana —señala Runze confirmando su afán por delimitar cualquier detalle de la obra— aparece escrita en la edición con una sola n, «a la manera española», aunque el nombre debe ser pronunciado como Anna en alemán. Un detalle que obliga a volver sobre Schoenberg para recordar, ya de una manera definitiva, que en «toda música compuesta sobre poesía, la exactitud en la reproducción de los acontecimientos es tan ajena a la valoración artística como lo es el parecido que tenga un cuadro con el modelo; después de todo, nadie ha de poder comprobar este parecido dentro de cien años, en tanto que el efecto artístico permanecerá inalterable».

Alberto González Lapuente

Ferran Albrich
Barítono



Nacido en 1990, inicia sus estudios musicales como violonchelista y se gradúa en la Hochschule für Musik Detmold (Alemania) después de estudiar con Lluís Claret, Maria de Macedo y Xenia Jankovic. Es galardonado con premios internacionales como la Beca Internacional Pablo Casals, Vic Cello Festival o el premio Cité de Bayonne de la Académie Ravel en Francia.

Es en Alemania donde inicia sus estudios de canto con el profesor Lars Woldt, pero se gradúa en el Conservatori Liceu de Barcelona *summa cum laude* bajo las enseñanzas de la profesora Maria Dolors Aldea. Ha recibido clases magistrales de Dalton Baldwin, Carlos Álvarez, Wolfram Rieger, Thomas Hampson o Matthias Goerne, entre otros.

En 2020, debuta en algunos de los escenarios más destacados del género liederístico en España como la Schubertíada de Vilabertran o Barcelona Obertura Spring Festival, y en 2021, lo hace con la compañía La Fura dels Baus en el espectáculo *Cants de la dona líquida*, así como en el Festival Castell de Peralada.

Ha colaborado como solista con orquestas como la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta Simfònica del Vallés, Ensemble Méridien, Le Concert des Nations o la Jove Orquesta Nacional de Catalunya actuando en salas como el Palau de la Música Catalana, L'Auditori de Barcelona, Teatro Calderón de Valladolid o Teatro Ortega de Palencia, entre otros, y bajo la batuta de maestros como Jordi Savall, Manel Valdivieso, Xavier Puig o José Luis López Antón.

Entre los roles operísticos que ha representado, destacan Marcello de la ópera *La bohème* de Puccini y el de Fraile franciscano en la ópera *Los comuneros* de Igor Escudero. En el género del oratorio, destacan la *Pasión según San Mateo* y la *Pasión según San Juan* de Bach, *El Mesías* de Händel, *Un réquiem alemán* de Brahms y *Réquiem* de Fauré. Destaca también la interpretación de *Lieder* sinfónicos como *Lieder eines fahrenden Gesellen* y *Kindertotenlieder* de Mahler, y *Don Quichotte à Dulcinée* de Ravel. Finalmente, en la vertiente del *Lied*, destacan los *Liederkreis* op. 24 y 39 de Schumann, *Vier ernste Gesänge* de Brahms, *Winterreise* de Schubert y *Let Us Garlands Bring* de Finzi.

Victoria Guerrero
Piano



Galardonada en septiembre de 2023 con el premio extraordinario del jurado por su labor como pianista en el prestigioso concurso Internationaler Wettbewerb für Liedkunst Stuttgart, organizado por la Internationale Hugo-Wolf-Akademie, la jerezana Victoria Guerrero ve una vez más reconocida y consolidada su carrera como intérprete de *Lied*, ya que este premio se añade a los ya conseguidos como mejor pianista en los concursos Das Lied-International Song Competition de Heidelberg (2017) y Paula Salomon-Lindberg-Wettbewerb "Das Lied" en la Universität der Künste Berlin (2015).

Realiza estudios de máster en *Lied* en la Hochschule für Musik Freiburg y de posgraduado *Solistenexamen* en la Hochschule für Musik Karlsruhe con los profesores Pauliina Tukiainen y Hartmut Höll, respectivamente.

Ha sido invitada a importantes ciclos de *Lied* como Schubertíada de Valdegovía, Schubertíada de Vilabertran y el Ciclo de Lied del Teatro de la Zarzuela. En junio de 2022, publica en el sello discográfico alemán GENUIN classics su álbum debut llamado *petite MORT* junto a la soprano Natalia Labourdette.

En enero de 2022, consigue una plaza de pianista acompañante en el departamento de canto de la Universität Mozarteum de Salzburgo, donde actualmente reside y trabaja.



Carl Loewe

Der Sturm von Alhama, op. 54

Durch die Straßen von Granada
Einst der Maurenkönig ritte,
Von dem Tore von Elvira
Bis zu dem von Bibarrambla.
Wehe mir! Alhama!

Kamen Briefe an den König:
Daß Alhama sei gefallen.
Warf die Briefe in das Feuer,
Und den Boten hieb er nieder.
Wehe mir! Alhama!

Von dem Maultier steigt herunter
Und sein Roß besteigt er bald:
Zakatin er aufwärts reitet
Nach dem festen Schloß Alhambra.
Wehe mir! Alhama!

Angekommen in Alhambra,
Rasch befiehlt er seinen Treuen:
»Die Trompeten lasset schmettern
Und die silbernen Posaunen.
Wehe mir! Alhama!

Und die rauhe Kriegestrommel lasset
Wild zum Streite rühren,
Daß es alle Mauren hören,
Von der Vega und Granada.«
Wehe mir! Alhama!

Als den Schall die Mauren hörten,
Der zum blut'gen Streite ruft,
Ein und Einer, Zwei und Zweie,
Sie sich eilig alle scharten.
Wehe mir! Alhama!



Carl Loewe

El asalto de Alhama, op. 54

Por las calles de Granada
cabalgaba otrora el rey moro,
desde la puerta de Elvira
a la de Bibarrambla.
¡Ay de mí! ¡Alhama!

Cartas le llegaron al rey:
Alhama se había perdido.
Al fuego lanzó las misivas,
y muerte dio al mensajero.
¡Ay de mí! ¡Alhama!

De la mula se baja
y en su corcel monta presto:
cabalga Zacatín arriba
hacia el fuerte palacio de la Alhambra.
¡Ay de mí! ¡Alhama!

Llegado que hubo a la Alhambra,
raudo llama a sus leales:
«Haced sonar las trompetas
y los añafiles de plata.
¡Ay de mí! ¡Alhama!

Y que los broncos tambores de guerra
fieros muevan al combate,
que todos los moros los oigan,
los de la Vega y los de Granada».
¡Ay de mí! ¡Alhama!

Cuando los moros el sonido oyeron,
que a cruenta lid les llamaba,
uno a uno, dos a dos,
todos presto se congregaron.
¡Ay de mí! ¡Alhama!



Hub ein alter Maur' die Rede,
Also sprach er zu dem König:
„Warum rufst du uns, o Herr!
Warum ruft uns die Trompete?“
Wehe mir! Alhama!

„Hören sollt ihr, meine Freunde,
Eine jammervolle Kunde:
Vor der Christen wildem Mute
Ist Alhama jüngst gefallen.“
Wehe mir! Alhama!

Alter Alfaqui entgegnet,
Mit dem langen weißen Barte:
„Recht geschieht dir, edler König!
Edler König, du verdienst es!
Wehe mir! Alhama!

Schlugst die tapfern Bencerrages,
Die Blüte von Granada;
Hast die Fremden aufgenommen,
Die aus Cordova entflohen.
Wehe mir! Alhama!

Drum verdienst du, o König!
Eine doppelt harte Strafe,
Daß dein Reich und du verderbest,
Daß Granada selber falle.
Wehe mir! Alhama!

Wenn das Recht man nicht mehr ehret,
Ist es Recht, daß Alles sinke,
Daß Granada selber falle,
Und mit ihm auch du verderbest.“
Wehe mir! Alhama!

Feuer strahlen seine Augen,
Als der König dies vernommen;
Da von Recht der Priester redet,
Spricht vom Rechte auch der König:
Wehe mir! Alhama!



Un moro viejo tomó la palabra,
y así habló al rey:
«¿Por qué nos llamas, ioh, señor!,
por qué la trompeta nos convoca?»
¡Ay de mí! ¡Alhama!

«A escuchar vais, amigos,
una lastimosa nueva:
ante el fiero coraje de los cristianos
acaba de caer Alhama».
¡Ay de mí! ¡Alhama!

Un viejo alfaquí replica,
un alfaquí de lengua barba blanca:
«¡Bien empleado te está, noble rey!
¡Noble rey, bien lo mereces!
¡Ay de mí! ¡Alhama!

Mataste a los valientes Abencerrajes,
que eran la flor de Granada;
a los extranjeros has acogido,
que de Córdoba huyeron.
¡Ay de mí! ¡Alhama!

¡Por eso mereces, oh rey,
un doblemente duro castigo:
que tu reino y tú os perdáis,
que Granada misma caiga!
¡Ay de mí! ¡Alhama!

Cuando la justicia ya no se respeta,
justo es que todo se hunda,
que Granada misma caiga,
y con ella también tú te pierdas».
¡Ay de mí! ¡Alhama!

Fuego despedían sus ojos,
cuando el rey esto hubo oído;
ya que de justicia habla el clérigo,
de justicia también el rey habla:
¡Ay de mí! ¡Alhama!



„Weiß als König, daß nicht Rechtens,
Was des Königs Willen hemmt.“
Also spricht der Maurenkönig,
Und er wiehert laut vor Zorne.
Wehe mir! Alhama!

Maur' Alfaqui! Maur' Alfaqui!
Du mit deinem langen Barte,
Dich zu fahren er gebietet,
Um des Falles von Alhama!
Wehe mir! Alhama!

Läßt dein Haupt herunter schlagen,
Am Alhambra auf es stecken,
Dir zu Strafe, und zum Schrecken
Allen denen, die es sehen.
Wehe mir! Alhama!

„Ritter ihr, und wackre Männer,
Sprecht von mir zum König dieses,
Sprecht zum König von Granada,
Daß ich nichts ihm hab' verschuldet.
Wehe mir! Alhama!

Daß Alhama ist verloren,
Füllt mein Herz mit bitt'rem Grame.
Doch hat er die Stadt verloren,
Wohl viel mehr verloren Andre;
Wehe mir! Alhama!

Alhama! Ja die Väter ihre Söhne,
Und die Weiber ihre Gatten,
Sein Geliebtestes der Eine,
Und der Andre seinen Ruhm.
Wehe mir! Alhama!

Und ich selbst verlor die Tochter,
Sie, die Blume dieses Landes,
Hundert Unzen gäb ich gerne,
Sie zu lösen, wenn ich könnte!“
Wehe mir! Alhama!



«Rey soy, y sé que no puede ser justo
nada que a la voluntad del rey se oponga».
Así habla el rey moro,
en cólera prorrumpiendo.
¡Ay de mí! ¡Alhama!

¡Moro alfaquí, moro alfaquí!
¡A ti con tu luenga barba,
a ti manda que te prendan,
por la pérdida de Alhama!
¡Ay de mí! ¡Alhama!

Hace que te corten la cabeza
y la expongán en la Alhambra,
en castigo tuyo y para temor
de cuantos la vean.
¡Ay de mí! ¡Alhama!

«Vosotros, caballeros, y hombres de pro,
decid de mi parte esto al rey,
al rey de Granada decid
que ninguna culpa frente a él he contraído.
¡Ay de mí! ¡Alhama!

Que Alhama se haya perdido
mi corazón de amargo pesar llena.
Pero si la ciudad él ha perdido,
otros han perdido mucho más.
¡Ay de mí! ¡Alhama!

¡Alhama! Sí: los padres a sus hijos,
y las mujeres a sus esposos;
lo que más querían perdieron unos,
y su fama perdieron otros.
¡Ay de mí! ¡Alhama!

Y yo mismo perdí a mi hija,
que era la flor de esta tierra.
¡Cien onzas daría gustoso
para rescatarla si posible fuese!»
¡Ay de mí! ¡Alhama!



Als der Alfaqui gesprochen,
Ward sein Haupt ihm abgeschlagen,
Am Alhabra aufgestecket,
Wie der König es befohlen.
Wehe mir! Alhama!

Männer, Weiber, kleine Kinder
Den Verlust da laut beweinen,
Und die Damen weinten alle,
Die es gab in ganz Granada.
Wehe mir! Alhama!

Auf den Straßen und Balkonen
Sieht man Trauer allenthalben,
Wie ein Weib der König weinet,
Weil er also viel verloren!
Wehe mir! Alhama!



Cuando el alfaquí hubo hablado,
la cabeza le cortaron
y en la Alhambra la expusieron,
según el rey mandado había.
¡Ay de mí! ¡Alhama!

Varones, mujeres, niños pequeños
tal pérdida dando grandes gritos lloran,
y lloran cuantas damas
en Granada entera había.
¡Ay de mí! ¡Alhama!

En las calles y balcones
luto se ve por doquier.
¡Como una mujer el rey llora,
pues mucho es lo que ha perdido!
¡Ay de mí! ¡Alhama!



Hueska, op. 108 n.º 2

Vor dem Schloße Don Loranca's lehn't Hueska, düster
[schweigend,
Mohrenfürst am Niger, fremder Herrschaft jetzt den
[Nacken beugend.
Nicht des Ebro's Silberwellen können seinen Blick
[verlocken,
Nicht das flücht'ge Gold der Wolken, nicht der
[Hyazinthe Glocken.

Nur nach Donna Ana hat er seinen glüh'nden Blick erhoben,
Nach der Herrin, deren Schönheit wieder strahlt vom
[Söller droben.
Und mit immer heißern Gluten flammt es in des Negers
[Herzen,
Welches grimmer stets zerrissen hoffnungsloser Liebe
[Schmerzen.

Da beruft ihn Don Loranca:
„Auf! Hueska, Negersklave, einen Dienst mußt du
[verrichten,
Auf, aus deinem trägen Schlafe!
Donna Anna wünscht zu fahren auf des Ebro's Silberwellen,
Frisch zur Barke, faß das Ruder, laß des Armes Sehnen
[schwellen!

Leite hin sie durch die Fluten nach den schattigkühlen Auen,
Wo die Tamarisken rauschen, Aprikosen sind zu
[schauen.
Und zum Schlag der Zither magst du ihr ein
[Negerliedchen singen,
Doch nicht wieder darf die Barke, merk es wohl, zurück
[sie bringen.

Mir verraten ward's, daß Ana heimlich eine Liebe nähret,
[Die zuwider meinem Range, die zuwider meiner Ehre.
Tief wie nirgends ist der Ebro südwärts, dicht beschirmt
[von Bäumen.
Du verstehst, nun in die Gondel, morgen magst du
[wieder träumen.“



Hueska, op. 108 n.º 2

Ante el palacio de don Loranca yace Hueska, sombrío y
[silencioso,
príncipe moro a orillas del Níger, pero ahora al dominio
[ajeno doblada tiene la cerviz.
Ni del Ebro las olas de plata atraer pueden sus
[miradas,
ni de las nubes el fugaz oro, ni de los jacintos las
[campanillas.

Solo hacia doña Ana ha elevado su ardiente mirada,
a la señora, cuya hermosura desde la alta galería vuelve
[a resplandecer ahora.
Y con brasas más y más ardientes del negro el corazón
[se inflama,
por el dolor de un amor sin esperanza siempre
[acerbamente desgarrado.

Súbitamente, don Loranca le llama:
«¡Levántate! Hueska, esclavo negro, un servicio me
[tienes que prestar.
¡Levántate, sacude tu perezoso sueño!
Doña Ana desea surcar del Ebro las plateadas ondas,
irauda ve a la barca, el remo coge, que de tu brazo los
[tendones se hinchen!

Llévala por las aguas a los umbrosos y frescos sotos,
donde de los tamariscos el rumor se oye y los
[albaricoqueros lucen.
Y al son de la cítara podrás cantarle una cancioncilla de
[los negros,
pero, óyelo bien, de vuelta no debe traerla la barca.

Un delator me ha revelado que Ana un secreto amor alimenta,
[que de mi rango desdice y contra mi honra va.
Hondo como en ningún otro sitio es el Ebro hacia el sur,
[espesos árboles lo tapan.
Ya me has entendido, ahora a la góndola, a soñar
[podrás volver mañana».



Auf des Ebro's Spiegelwogen gleitet hin und her die Barke,
Und das Ruder, das bemalte, hält Hueska's Arm der
[starke.

In der Barke sitzt die Herrin bleich und schön, im stillen
[Sinnen.

Jener vorn am Schnabel schaudert ob dem finsternen
[Beginnen.

Spricht die Dame: „Wie doch bringen Abendlüfte süße
[Labe!“

Doch Hueska denkt: „Sie streifen Nachts auch über
[manchem Grabe.“

Spricht die Dame: „Horch, wie lieblich sind der
[Nachtigallen Klänge!“

Doch Hueska denkt: „Die klingen nicht hinab durchs
[Flutgedränge.“

Spricht die Dame: „Wie sich Welle scherzend doch auf
[Welle wieget!“

Doch Hueska denkt: „So manche schäumt noch heiß,
[die Nachts versieget.“

Da verschwinden im Gebüsche beide mählich mit dem
[Nachen,

Dunkler wird's, die Sterne funkeln, nächtlich stille
[Himmelswachen.

Horch! da gellt ein Schrei aus eines Weibes Kehle durch
[die Stille,

Hell und schneidend, und das alte Schweigen stört nur
[noch die Grille.

Sagt, was schwimmt dort auf dem Ebro, mild vom
[Mondlicht übergossen?

Sieh, zwei Leichen, Donna Anna, von Hueska's Arm
[umschlossen.



Sobre las espejadas ondas del Ebro se desliza la barca,
y el remo, de vivos colores pintados, el fuerte brazo de
[Hueska lo sujeta.

Sentada va en la barca, hermosa y pálida, la señora, a
[calladas cavilaciones entregada.

Al que va delante, en la proa, tan oscura empresa le
[estremece.

Así dice la dama: «¡Cuán deleitosa es la vespertina
[brisa!».

Pero Hueska piensa: «También pasa de noche por entre
[las tumbas».

Así dice la dama: «¡Escucha del ruiseñor el dulce
[canto!»

Pero Hueska piensa: «Pronto lo apagará el rumor de las
[aguas».

Así dice la dama: «¡Cuán risueñas se acunan las
[ondas!».

Pero Hueska piensa: «Alzan aún su cálida espuma, que
[pronto la noche secará».

Entre los arbustos desaparecen lentamente los dos con
[la lancha,

Ya oscurece, las estrellas brillan, del cielo nocturnas y
[silentes guardianas.

¡Escuchad! De una garganta de mujer el grito rompe
[estridente la calma,

claro y cortante, pero poco después ya solo el grillo el
[anterior silencio altera.

Decidme, ¿qué flota allí en el Ebro, por la luz de la luna
[suavemente bañado?

Ved, dos cadáveres, doña Ana, por el brazo de Hueska
[rodeada.



Die Gruft der Liebenden, op. 21

Da, wo des Tajo grünlich blauer Strom
Mit weißem Schaum durch Marmorbrüche brauset,
Am Rebenufer stand der hohe Dom,
Die Gothenburg, wo Könige gehauset.
Jetzt starrt die Aloe dort wild aus den Ruinen,
Und schattend rauschen Palm und Lorbeer über ihnen.

Von oben fällt der Tau ins offene Haus,
Und die zerbrochnen hohen Fensterbogen
Füllt der Citronenbaum mit Blüten aus,
Die wilden Tauben sind hier eingezogen;
Der Wanderer breitet hier bei heißer Mittagsschwüle
Den Mantel auf das Moos und schlummert in der Kühle.

Es führet unterm Schutt ein breiter Gang
Durch hochgewölbte schwere Säulenhallen
Den Chor der Gräfte der Könige entlang...,
Auf ihm ruht Garcias, noch nicht in Staub zerfallen;
Des Königs Leichnam deckt den Eingang in die Gräfte,
Daß keine Hand das Tor zum Grab der Liebe lüfte.

Don Garcias der König ruft seinen Kämmerling:
„Geh, bringe meiner Tochter von meinem künft'gen Eidam,
Don Pedro, den Verlobungsring.
Sie halte sich zum dritten Tag bereit,
Zum Herrscher von Castilien zu ziehn.
Du führst als Marschall ihr Geleit.“

Der Ritter geht zum Fräulein und knieet vor ihr hin,
Des Königs Worte stammelnd; sie sieht sein Aug' in Tränen
Und überhört der Worte Sinn,
Dann wendet sie erblaßt sich von ihm ab
Und seufzet leise, tief in sich verloren:
„Nein, eher geh' ich in mein Grab.“



La cripta de los amantes, op. 21

Allí, donde la corriente entre verde y azul del Tajo,
rugiente y con blanca espuma canteras de mármol
[atraviesa,
en la orilla de viñas cubierta, la gran catedral se alzaba,
el castillo de los godos, donde reyes moraban.
Ahora sobresale allí el áloe silvestre de las ruinas,
a las que sombra dan la palmera y el laurel mientras su
[follaje murmura.

Desde arriba penetra el rocío en la destechada casa,
y los rotos huecos de las altas ventanas apuntadas
llena el limonero con sus brotes;
aquí han anidado las palomas silvestres;
aquí tiende el caminante, cuando el calor del mediodía
[aprieta,
su capa sobre el musgo y a la fresca sombra dormita.

Un ancho pasillo discurre bajo los escombros
por salas de altas bóvedas, y de columnas orladas,
a lo largo del coro hacia la cripta de los reyes...
Allí descansa García, todavía no en polvo descompuesto;
el cadáver del rey tapa la entrada de la cripta
para que ninguna mano alce la puerta que a la tumba lleva.

El rey don García llama a su mariscal:
«Ve, lleva a mi hija, de mi futuro yerno,
don Pedro, el anillo de esponsales.
Que se apreste, porque, de aquí a tres días,
a vivir irá a la corte del monarca de Castilla.
Tú la escoltarás como mi mariscal que eres».

El caballero visita a la joven dama y ante ella de hinojos
[se postra,
las palabras del rey balbuciendo; lágrimas ve ella en
[sus ojos
y atiende a sus palabras para comprender su sentido.
Pero luego, palideciendo, de él se aparta
y suspira casi inaudible, hondamente ensimismada:
«No, antes bajaré a la tumba».



Und wieder spricht der König, von heißem Grimm
[entbrannt:

„Geh, Kämmerling, und bringe den Ring dem stolzen
[Fräulein,

Sie trag ihn heut noch an der Hand
Und reich die Hand zu dem Verlöbniß hin,
Sonst soll sie meines Zorns Gewicht empfinden,
So wahr als ich der König bin!“

Der Ritter knieet nieder und beut den Ring ihr dar
Und seufzt die harten Worte und birgt ihr seine Tränen,
Gedeckt vom Ringellocken Haar.

„So nehm' ich denn den Ring von deiner Hand,
So reich' ich dir die Hand zum ew'gen Bunde,
Folg mir ins unbekannte Land!“

Und an dem dritten Tage wohl um das Morgenrot,
Als sie zum Aufbruch bliesen, erschallt's durch alle Hallen:
Des Königs Tochter, sie ist tot!

Und als man sie zur Gruft der Ahnen trug,
Da wankt der Kämmerling, als Marschall des Geleits,
Ein Leichnam vor dem Trauerzug.

Da ward die Burg so öde, und spät nach Mitternacht,
Als auch der Schmerz verstummte,
Bat leise sich der Ritter das Tor der Toten aufgemacht.
Da schläft sie bei der Lampe Schein,
Als sei das Schönste nur des Todes würdig
Und steigt in die Gruft hinein.



Y de nuevo habla el rey, en ardiente ira inflamado:
«Ve, mariscal, y lleva el anillo a esa orgullosa doncella,
que ya hoy en su dedo lo ponga
y su mano tienda para los esponsales.
¡De lo contrario sobre ella caerá todo el peso de mi cólera,
tan seguro es eso como que soy el rey!».

Arrodillado, el caballero el anillo le ofrece,
las duras palabras pronuncia suspirando y sus lágrimas
[le esconde,
cubiertos sus ojos por la rizada cabellera.
«¡Tomo entonces el anillo de tu mano,
y mi mano te doy en ligamen perpetuo,
sígueme tú a la tierra ignota!».

Y al tercer día, al despuntar la aurora,
cuando de las trompetas el son ya la partida anuncia,
[por las salas un grito resuena:
¡La hija del rey ha muerto!
Y cuando a la cripta de sus antepasados la llevan,
avanza tambaleándose el cortesano, dando escolta
[como mariscal
al cadáver que el fúnebre cortejo encabeza.

Desolado quedó el castillo, y ya pasada la medianoche,
cuando incluso el dolor había enmudecido,
pidió el caballero que la puerta de los muertos
[quedamente le abriesen.
Allí la ve durmiendo a la luz de la lámpara,
como si solo lo más hermoso fuese digno de la muerte,
y a la cripta desciende.



Dann erst entfernt, dann näher, kniet er am offenen Sarg,
Dann strömen seine Tränen,
Dann bricht er aus in Worte, was er so lang im Busen barg!
„O du, die ich im Leben stumm geliebt,
O hier im Grabe darf ich's dir vertrauen;
Eh dies gebrochne Herz verstiebt!“

Und zärtlich, schüchtern naht er sich dem kalten Munde
Und küßet sanft die Lippe,
Dann glühender entzückter, besiegelt er den Todesbund.
Sein Hauch durchwärmt, durchglüht sie,
Er belebt, die Wangen röten sich;
Es lispeln Worte, wie Lieb' der Lieb' entgegen strebt.

Da öffnet sich das Auge, wie selig, wie verklärt,
Als sei zum ird'schen Leben
Die Seligkeit des Himmels der Auferstandenen noch
[gewährt.
Erschütternd, unaussprechbar ist die Lust!
Er fühlet sich von ihrem Arm umschlungen,
Sie pressen schweigend Brust an Brust.

„Und mußst du mich verlassen, wenn früh die Lerche singt,
So will ich süß hier träumen,
Bis mir dein Kuß allnächtlich der Liebe neuen Morgen
[bringt!“
Hernieder zieht sie ihn ins blüh'nde Grab
Und sauget schmeichelnd seines Mundes Hauch,
Das Ja von seinen Lippen ab.



Después, primero alejado, más cerca luego, se arrodilla
[junto al abierto féretro,
y abundantes corren sus lágrimas.
¡Paso se abren entonces las palabras que tan largo
[tiempo en su pecho escondiera!
«¡Oh, tú, a la que en vida he amado calladamente,
aquí, en la tumba, me es lícito confiártelo,
antes de que este corazón roto se descomponga en polvo!».

Y tiernamente tímido se acerca a la fría boca,
y sus labios suavemente besa.
Después, en ardiente arrobo, la alianza de la muerte sella.
Su hálito le da calor, la hace brillar como la brasa,
le da vida y sus mejillas se enrojecen;
se susurran las palabras con las que el amor hacia el
[amor tiende.

El ojo se abre ahí, como bienaventurado, como
[transfigurado,
como si a la vida terrena,
además, la bienaventuranza del cielo de los resucitados
[se le concediese.
¡Conmovedora, inefable es la delicia!
Rodeado se siente por los brazos que ella alza,
pecho y pecho en silencio apretados.

«¡Y si abandonarme debes, cuando tempranera cante
[la alondra,
quiero aquí soñar dulcemente,
hasta que tu beso todas las noches la nueva aurora del
[amor me traiga!».
Ella le atrae a la floreciente tumba
y, lisonjera, de su boca el hálito,
de sus labios el «sí» sorbe.



Verschlungen in den Armen der süßen Todesbraut,
Wie steigt sein Entzücken!
Da horch! ein Ton des Schreckens,
Wie's grässlich dort hernieder schaut,
Der König, grimmig, bleich, schaut er hinab.
Ein Donner kracht die zugestürzte Tür,
Geschlossen ewig ist das Grab.

Den königlichen Mantel verbreitet er aufs Tor
Und sinket darauf nieder,
Dann läßt er seine Ritter zum letzten Male sterbend vor.
„Verflucht sei, der von Frevelmut verführt,
Hier jenseits dieses Grabesgitters schreitet,
Und der mein Lager hier berührt!“

Und hinterm Eisengitter, da hören in der Nacht
Es die Trabanten flüstern
Wie unterird'sche Quellen, ganz leise, daß er nicht erwacht.
So hört man's noch beim fünften Morgenrot,
Dann starb es ab, so leise, immer leiser,
Dann war es stille wie der Tod.



Rodeado por los brazos de la dulce novia de la muerte,
¡cómo aumenta su embeleso!
¡Pero, escuchad, un sonido de horror!
Espantosa mirada lanza desde arriba
el rey, en su furia pálido.
Como un trueno resuena la puerta, violentamente cerrada,
clausurada para siempre queda la tumba.

El manto real extiende sobre la puerta
y cae sobre él en tierra.
Después, moribundo, a sus caballeros convoca por vez
[postrera.
«¡Maldito sea quien, por impío atrevimiento seducido,
esta reja de la tumba traspase,
y el lugar de mi reposo tocar ose!».

Y tras la reja de hierro, oyen en la noche
los cortesanos un susurro
como manantiales subterráneos, casi silenciosos, sin
[despertar a nadie.
Así se sigue oyendo hasta la quinta aurora,
luego el son se va apagando, cada vez más y más tenue.
Y resta después ya solo el silencio de la muerte.



Robert Schumann

Der Hidalgo, op. 30 n.º 3

Es ist so süß, zu scherzen
Mit Liedern und mit Herzen
Und mit dem ernstesten Streit.
Erglänzt des Mondes Schimmer,
Da treibt's mich fort vom Zimmer
Durch Platz und Gassen weit;
Da bin zur Lieb' ich immer
Wie zum Gefecht bereit.

Die Schönen von Sevilla
Mit Fächern und Mantilla
Blicken den Strom entlang;
Sie lauschen mit Gefallen,
Wenn meine Lieder schallen
Zum Mandolinenklang.
Und dunkle Rosen fallen
Mir vom Balkon zum Dank.

Ich trage, wenn ich singe,
Die Zither und die Klinge
Von Toledanischem Stahl.
Ich sing' an manchem Gitter
Und höhne manchen Ritter
Mit keckem Lied zumal,
Der Dame gilt die Zither,
Die Klinge dem Rival.

Auf denn zum Abenteuer,
Schon losch der Sonne Feuer
Hinter den Bergen aus.
Der Mondnacht Dämmerungsstunden,
Sie bringen Liebeskunden,
Sie bringen blut'gen Strauß;
Und Blumen oder Wunden
Trag' morgen ich nach Haus.



Robert Schumann

El Hidalgo, op. 30 n.º 3

¡Es tan agradable jugar
con canciones, corazones
y con luchas serias!
Resplandece la luz de la luna,
me transporta de mi habitación
a plazas y calles;
allí estoy, siempre preparado
para el amor y para el combate.

Las majas de Sevilla,
con abanico y mantilla,
miran hacia el torrente;
escuchan con placer
cuando suenan mis canciones
al son de la mandolina,
y desde el balcón me tiran
rosas oscuras como agradecimiento.

Traigo, cuando canto,
la cítara y la espada
de acero de Toledo.
Canto junto a muchas rejas
y me burlo de muchos caballeros
con canciones atrevidas;
para las damas la cítara,
la espada para el rival.

Voy a mis andanzas,
ya apagado el ardor del sol,
al otro lado de la montaña.
Las horas crepusculares de las noches de luna
traen amor,
traen luchas ensangrentadas;
y, por la mañana, traigo a casa
flores o heridas.



Der Kontrabandiste, op. 74 n.° 10

Ich bin der Contrabandiste,
Weiß wohl Respekt mir zu schaffen.
Allen zu trotzen, ich weiß es,
Furcht nur, die hab' ich vor keinem.
Drum nur lustig, nur lustig!

Wer kauft Seide, Tabak!
Ja wahrlich, mein Rößlein ist müde,
Ich eil', ich eile, ja eile,
Sonst faßt mich noch gar die Runde,
Los geht der Spektakel dann.
Lauf nur zu, o mein Pferdchen,
Lauf zu, mein lustiges Pferdchen.
Ach, mein liebes, gutes Pferdchen,
Weißt ja davon, mich zu tragen!

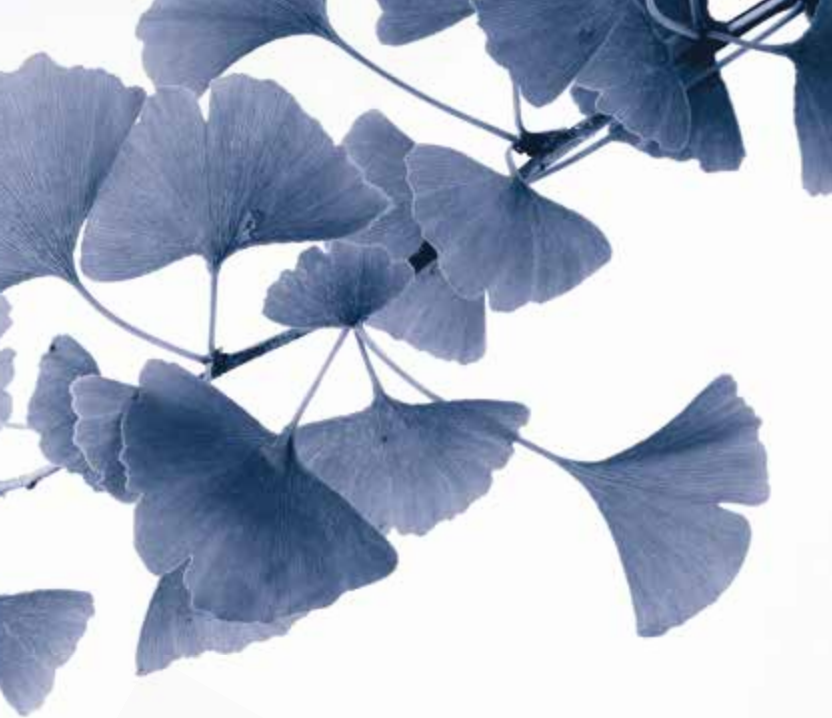


El contrabandista, op. 74 n.º 10

Yo soy el contrabandista
y sé hacerme respetar.
A todos puedo desafiar,
miedo no tengo a nadie.
¡Siempre estoy alegre, alegre!

¿Quién compra seda o tabaco?
Sí, mi caballo está cansado,
voy de prisa, voy de prisa,
o me agarrará la patrulla,
y se acabará la función.
Corre, caballito,
corre, mi alegre caballito.
¡Ah, mi querido y buen caballito,
tú sabes bien llevarme!





Fundación
BBVA

www.contrapunto-fbbva.es

Síguenos en:



@FundacionBBVA

Más información sobre
la Temporada de Música:

