

RIIIOOOAUDITORIOAAAAAUUUUDD
EEEEELLLLLLMIGUELMMMIIIIG
BEEESSSSDELIBESDDDDDEEEEL

ORQUESTA DE CUERDA
DE LA OSCYL

GORDAN NIKOLIC

DIRECTOR Y VIOLÍN

CÁMARA

ORQUESTA DE CUERDA
DE LA OSCYL

—
GORDAN NIKOLIC

DIRECTOR Y VIOLÍN

VALLADOLID

—
SÁBADO 9 DE MARZO DE 2013 · 20.00 H

SALA DE CÁMARA
AUDITORIO MIGUEL DELIBES

Editado por
Junta de Castilla y León
Consejería de Cultura y Turismo

AUDITORIO MIGUEL DELIBES

Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2
47015 Valladolid
T 983 385 604
www.auditoriomigueldelibes.com
www.facebook.com/auditoriomigueldelibes

Todos los datos de salas, programas, fechas e intérpretes que aparecen,
son susceptibles de modificaciones.

PARTE I

—
HEINRICH I. FRANZ VON BIBER (1644-1704)

*Battalia à 10**Sonata (Allegro)**La sociedad disoluta de todos los tipos de humor (Allegro)**Presto**La marcha**Presto**Aria (Andante)**La batalla (Allegro)**El lamento de los mosqueteros heridos (Adagio)*

—
ALFRED SCHNITTKE (1934-1998)

Concerto grosso n^o I para dos violines,
clave, piano preparado y cuerdas

*Preludio (Andante), attacca**Toccata (Allegro), attacca**Recitativo (Lento), attacca**Cadenza**Rondo (Agitato), attacca**Postludio (Andante)*

[Solista: Teimuraz Janikashvili, violín]

PARTE II

—
ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)

*La noche transfigurada**Sehr langsam**Breiter**Schwer betont**Sehr breit und langsam**Sehr ruhig*

El programa de hoy nos ofrece la ocasión privilegiada de escuchar tres paisajes musicales. El paisaje en la historia de la pintura no ha sido en ningún momento de la historia un elemento estático o meramente ornamental. Muy al contrario, ha tenido en todo momento —en su mayor o menor protagonismo o incluso en su ausencia— un contenido ideológico: religioso, político, diplomático, militar o incluso meramente mercantil —pensemos en la propaganda de los puertos holandeses, siempre llenos de maravillosos barcos y actividad comercial; o de los maestros venecianos reinventando las maravillas de las telas que traían de Oriente o el Norte—. Del mismo modo que en el Renacimiento una ciudad arquitectónicamente perfecta podía ser la “Ciudad de Dios” de San Agustín; en Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) u otro pintor berlinés de la época de Beethoven las ruinas de Atenas son el símbolo político del ideal de la unificación de Alemania alrededor de Berlín, la nueva Atenas, concepto al que el propio Beethoven le pone música en *Las ruinas de Atenas* op. 113; o un cuadro tan sencillo como *La oración de los campesinos* de Jean-François Millet (1814-1875) da una riquísima información sobre la situación socio-política del campesinado francés de la época, porque el paisaje nos informa de que esos campesinos pasan hambre y no tienen otra esperanza que la oración. Paisajes costumbristas son también en apariencia los cuadros de Joaquín Sorolla (1863-1923) para la Hispanic Society de Nueva York, al igual que *Los halcones de la noche* de Edward Hooper (1882-1967) o el sarcástico *¿Qué es lo que hace nuestro hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?* de Richard Hamilton (1922-2011), la obra fundacional del Pop Art y un cuadro que se puede enlazar directamente con el *Concerto grosso n^o 1* de Schnittke.

Las tres obras que escucharemos en este concierto pertenecen a períodos altamente retóricos de la historia de la música —siglo XVII, *Belle Époque* y posmodernidad—, en los cuales la discursividad prima sobre los criterios formales, donde —al igual que pasa con la pintura de paisajes— nada es lo que parece. Pero el hecho de que lo formal no tenga relevancia obliga —por motivos de decoro— a que la factura de la obra adquiera una mayor relevancia: la falta de reglas es uno de los motivos que más obligan a mantener las normas, para que la emoción se haga evidente es necesario cautivar la atención, y eso sólo se consigue mediante la claridad y unos códigos que el público tenga muy asumidos, que maneje casi automáticamente.

Todos ellos comparten un lenguaje musical que combina con enorme libertad y desparpajo los elementos novedosos con los más clásicos, que tiene muy en cuenta el público al que va enfocado, que no pretende dar lecciones, pero sí ofrecer un producto de alta calidad. Y eso es lo que hace que todavía hoy nos sintamos tan ‘en casa’ al escuchar este programa en el que sonará la música de un “pintor sonoro” de batallas como Biber junto a la de Schnittke, un compositor que —al igual que Picasso o Bacon pintaron sus “así miro yo a Velázquez”— compuso su “así escucho yo la música del siglo XVIII”—. Siguiendo este discurso, les invitamos a compartir con nosotros algunos argumentos acerca de cómo *La noche transfigurada* de Schoenberg admite con toda legitimidad ser interpretada como música espiritual judeo-cristiana, al igual que lo sería cualquier pintura simbolista contemporánea.

Una pintura de batalla totalmente imaginaria

Si una época de la historia de la música se puede caracterizar por su capacidad de crear ambientes es precisamente el siglo XVII, con su aplicación consciente de las normas de la retórica del discurso hablado al discurso musical, su sometimiento a las normas de la narratividad, e incluso su tendencia al contraste y la exageración que hicieron decir a uno de los mejores poetas castellanos, Antonio Machado: “El pensamiento barroco/pinta virutas de fuego,/hincha y complica el decoro./Sin embargo.../¡Oh!, sin embargo,/hay siempre un ascua de veras/en su incendio de teatro”. Y teatro, pero también verdad, es lo que aparece en las ‘batallas’ del siglo XVII: obras en varios movimientos, con un contenido programático que al mismo tiempo no excluye la descripción naturalista e incluso el humorismo.

La *Battalia a 10* en Re mayor, para violín, cuerdas y continuo data de 1673, cuando Heinrich Ignaz Franz von Biber (Wartenberg, actual Austria, 12-VIII-1644; Salzburgo, 3-V-1704) llevaba ya tres años trabajando para el arzobispo de Salzburgo, Maximilian Gandolph von Khuenberg. Posee ocho partes que se desarrollan con gran rapidez —la obra dura apenas diez minutos— e incluyen junto a movimientos abstractos —una sonata, un presto, un allegro, y un aria— otros más descriptivos denominados “La sociedad disoluta de todos los tipos de humor” (III), “La marcha” (V), “La Batalla” (VII) y finalmente “El lamento de los mosqueteros heridos” (VIII). La obra circuló en forma de manuscrito durante casi trescientos años y la primera edición impresa es de 1971.

Un collage convertido en paisaje

Alfred Schnittke (Engels, URSS, 24-XI-1934; Hamburgo, Alemania, 3-VIII-1998) aclaró unos años antes de su muerte que: “El concierto grosso representa un modelo particular de lógica, que es el de un solista que no se contrapone a la orquesta. En los conciertos convencionales a veces la narración tiene un carácter conflictivo”. Y esto no es lo que deseaba Schnittke, quien estaba buscando una forma musical neutra que no tuviera un contenido dramático en sí misma. Lo que le interesaba a él era un paisaje sonoro, uno en el que se mostrara energía pero en un sentido constructivista. Como explica Alexander Ivashkin (1996): “En sus cinco concerti grossi, Schnittke practica una disección de los estratos de la expresividad barroca” tanto en el aspecto tímbrico como en la realización de un “principio de la fuga hipertrofiado y elevado a la máxima potencia. Tal principio, por su parte, parece como alterado por el espejo de la psicología individualista contemporánea. El modelo polifónico, por lo tanto, se transforma en una realidad heterofónica”. Esta idea de heterofonía dio lugar a numerosos artículos y estudios, y evolucionó a lo largo de la carrera de Schnittke. En la época del Concerto grosso n^o 1 era aplicable —como acabamos de comentar— al principio de escritura orquestal y también —como veremos a continuación— a lo que Ivashkin denomina “sonoridad paradójica”, o sea, a la convivencia en los concerti grossi de Schnittke del paradigma compositivo alemán y el modelo italiano —el juego instrumental pirotécnico—. En obras posteriores, Schnittke evolucionará hacia una auténtica heterofonía estilística, lo cual

incluye el uso desinhibido de apropiaciones, coincidiendo así con las artes plásticas y escénicas de los años 1980-2000.

El Concerto grosso n^o 1, para dos violines, clave, piano preparado y cuerdas de Schnittke fue compuesto en 1976-77, en una época en la que Schnittke era ya uno de los principales compositores de la URSS y su catálogo incluía más de 130 composiciones, en su mayoría música para películas y obras de teatro. Existe otra versión de la obra, a cargo del propio Schnittke, que es casi de la misma época, para flauta, oboe, clavicémbalo, piano en cinta magnética y cuerdas. En los años siguientes, hasta 1991, Schnittke compuso otros cuatro Concerti Grossi, siendo esta una de las formas instrumentales que utilizó con mayor regularidad.

El estreno tuvo lugar en la Sala Pequeña de la Filarmónica de Leningrado —situada en la famosa Nevski Prospekt— el 21 de marzo de 1977. Los intérpretes en este estreno tenían todos un importante prestigio en los ambientes musicales soviéticos —y ahora también en los occidentales— sin perder su carácter de ‘periféricos’: Gidon Kremer (Riga, Letonia, 1947) y Tatiana Grindenko (Ucrania, 1946) como violines, Yuri Smirnov al clave, y la Orquesta de Cámara de Leningrado dirigida por Eri Klas (Tállin, Estonia, 1939). La partitura fue publicada en 1979 simultáneamente por Sovietski Kompositor de Moscú —la editorial ‘oficial’ rusa— y Universal Edition de Viena. Se han realizado bastantes grabaciones de la obra, tres de ellas —por lo menos— a cargo de Kremer y Grindenko.

Schnittke escribió el siguiente comentario en el programa de mano del

estreno del Concerto Grosso nº1: “Sueño con la utopía de un estilo unificado, donde los fragmentos de ‘U’ –Unterhaltung/ entretenimiento– y ‘E’ –Ernst/seriedad– no se hayan utilizado para efectos cómicos, sino que representen con rigor una realidad musical multifacética. Ese es el motivo por el que he decidido mezclar algunos fragmentos de mi música de dibujos animados: un alegre coro infantil, una serenata nostálgica atonal, una pieza de un Corelli 100% garantizado –hecho en la URSS–, y finalmente, el tango favorito de mi abuela tocado por mi bisabuela en un clave. Estoy seguro de que todos estos temas encajan muy bien, y los uso con absoluta seriedad.”

Un paisaje espiritual

Cuando Arnold Schoenberg (Viena, 13-X-1874; Los Ángeles, 13-VII-1951) completó su sexteto para cuerdas *Verklarte Nacht* [La noche transfigurada] op 4 en septiembre de 1899, hacía poco más de tres años que había comenzado su auténtica carrera musical y apenas cinco desde que su contacto casual con Alexander von Zemlinski (Viena, 1871; Larchmont, Nueva York, 1942) se había convertido en una relación maestro-discípulo –“a él le debo prácticamente todos mis conocimientos sobre la técnica y los problemas de la composición”– si bien nunca fueron lecciones formales sino más bien charlas, consejos, recomendaciones bibliográficas, descubrimientos mutuos, etc. Por más que espléndida, es obvio que *Verklarte Nacht* es una obra de formación en la que Schoenberg no tiene todavía un estilo muy definido y se deja influir por los dos principales modelos del momento, Brahms –considerado en Viena, donde

residió hasta su muerte en 1897, casi como el sucesor de Beethoven– y Wagner, cuyas obras seguían siendo consideradas el epítome del romanticismo. Desde el punto de vista musical, construir un Adagio tan prolongado y complejo, era un problema resuelto ya por Chaikovski en su Sexta sinfonía *Patética* (1893), y también Strauss, Mahler o Puccini habían utilizado las soluciones de Chaikovski para enfrentarse al problema de describir estados sufrientes. Pero estos antecedentes no quitan mérito a Schoenberg, quien consiguió la proeza de escribir un enorme Adagio sólo para seis cuerdas gracias a su enorme intuición para el contrapunto –increíble en un compositor prácticamente autodidacta– con el que crea una obra genial y arrebatadora.

Verklarte Nacht se basa en un poema de Richard Dehmel (1863–1920) tomado del libro *Weib und Welt* [Las mujeres y el mundo, 1896]. Frente al naturalismo imperante en la generación anterior, Dehmel introdujo elementos eróticos y simbólicos en su poesía que, si bien al principio resultaban muy revolucionarios para sus contemporáneos, acabaron convirtiéndolo en un poeta muy apreciado. En este poema Dehmel sugiere, más que narra, la historia de una mujer que le confiesa a su amante que está embarazada de otro hombre. El poema tiene cinco estrofas, desiguales, en forma de rondó, ABACA, donde la sección A, recurrente, es la luna y el paseo; la sección B, la confesión de la mujer; y la sección C, la noble réplica del hombre, que decide aceptar al niño. Schoenberg compuso una obra en un sólo movimiento, pero respetando escrupulosamente esta estructura.

Aunque en *Verklarte Nacht* encontramos la exaltación anímica y al menos dos de

los temas favoritos de los modernismos artísticos y literarios –los paraísos artificiales y las situaciones morbosas que afectan especialmente a las mujeres–, Schoenberg se aleja bastante en esta obra del paradigma que presenta a la mujer como perdición y castigo. De hecho, *Verklarte Nacht* se ha entendido como una metáfora de la historia de la Virgen María y San José, contada por el neocatecúmeno Arnold Schoenberg –se había bautizado un año antes, en 1898–. Más plausible parece la interpretación del musicólogo Alexander Ringer, quien afirma que Schoenberg debe ser considerado un compositor judío, marcado por los mismos problemas que otros compositores judíos contemporáneos ya desde sus obras más tempranas a pesar de su alejamiento de las prácticas religiosas y su bautismo. Desde esta perspectiva, Ringer analiza *Verklarte Nacht* como un manifiesto de la divinidad interior que todo hombre lleva consigo y su esperanza de salvación gracias a la promesa que Dios ha hecho a su pueblo. Ringer –competente teólogo– demuestra incluso la relación entre la organización musical de este sexteto y las relaciones numéricas que simbolizan la divina perfección. —Arnold Schoenberg. *The Composer as Jew*: 1990–.

El estreno se retrasó hasta el 18 de marzo de 1902 –Viena, Cuarteto Rosé–, y causó un gran impacto en el ambiente musical vienés. De hecho, se considera que fue esta obra la que marcó el comienzo de cincuenta años de discusiones estéticas en torno a la figura de Schoenberg. Algunos consideraron que *Verklarte Nacht* sonaba “como si alguien hubiese emborronado la partitura de *Tristán* mientras aun estaba fresca”, como escribió un crítico

respecto al estreno de la obra, mientras a otros les escandalizaba el tema e incluso las armonías utilizadas por Schoenberg –un grupo de cámara se negó a tocarlo por contener armonías no clasificadas en ningún libro de texto–.

Schoenberg hizo en 1917 una adaptación para orquesta de cuerdas que se estrenó en Londres en 1924. En 1942 el coreógrafo Anthony Tudor hizo un ballet en un acto, *Pillar of Fire*, sobre *Verklarte Nacht* que se estrenó en el Met de Nueva York. Schoenberg preparó en 1943 una versión para orquesta de cuerdas concebida como una obra nueva, que fue difundida bajo el título *Transfigured Night* por Leopold Stokowski, quien realizó su famosa grabación fonográfica el 3 de septiembre de 1952. No es casual que ambas revisiones orquestales se hicieran en medio de difíciles circunstancias personales y colectivas, las dos Guerras Mundiales.

El principal estímulo para las revisiones fue el económico pero también existen evidencias documentales de que Schoenberg tuvo siempre un gran aprecio por *Verklarte Nacht*, y al escucharla es inevitable preguntarse cómo hubiera sido la evolución musical de la segunda mitad del siglo XX si no hubiera existido el tremendo desastre de los fascismos y la 2ª guerra mundial, porque la música germánica de las primeras décadas del siglo XX suena tan interesante, tan ‘decorosa’ en el sentido estricto del término, o sea, adecuada a sus objetivos, que uno se lamenta por todos esos años perdidos, por los compositores malgastados, por todo lo que pudo ser y no fue.



GORDAN
NIKOLIC
DIRECTOR Y VIOLÍN

Nacido en 1968, comenzó sus estudios de violín con 7 años. En 1985 ingresa en el Conservatorio de Música de Basilea donde estudia junto a Jean-Jacques Kantorow. Se gradúa 4 años más tarde con honores y amplía sus estudios junto a Witold Lutoslawski y György Kurtág, perfeccionándose tanto en la música barroca como en la contemporánea. Como violinista ha logrado diversos títulos internacionales como el Tibor Varga, Niccolò Paganini, Città di Brescia y el Vaclaw Huml

En 1989 es nombrado concertino de la Orquesta de Auvergne, con la que gira por Alemania en 1993. En 1996 obtiene la plaza de concertino en la Orquesta de Cámara de Lausanne y posteriormente en la Orquesta de Cámara de Europa. Desde 1997 ocupa la plaza de concertino de la Orquesta Sinfónica de Londres. Asimismo, en 2000 es nombrado profesor de cuerda en el Royal College of Music de Londres y en 2003 de la Guildhall School of Music and Drama. Desde 2004 es director artístico de

la Orquesta de Cámara de Holanda en Amsterdam con la que ha interpretado producciones como *L'histoire du soldat* de Stravinsky con el pintor cinético Norman Perryman y *Die sieben Todsünden* de Weill con la compañía teatral Dogtroep, con la que ha grabado varios CDs con obras de Britten, Bartok y Hartmann, entre otros. En 2006 es nombrado director musical de la orquesta de cámara serbia St. George Strings en Belgrado.

Ha mostrado un especial interés en la música de cámara y es invitado regularmente en varios festivales como Musique à l'Empéri Festival, Edinburgh Festival, Daytona Music Festival, Chaise-Dieu Festival y los Proms de Londres, y ha actuado junto a artistas como Vladimir Mendelssohn, Pieter Wispelwey, Christophe Coin, Eric Le Sage, Maria João Pires, Mikhaïl Pletnev, Emmanuel Ax, Leif Ove Andsnes y Tim Hugh. También ha actuado con el Vellinger String Quartet.

Como solista ha actuado junto a la Orchestre de la Suisse Romande, la Orchestre Symphonique de Bâle, Combattimento Consort Amsterdam, la Orquesta de cámara de Israel y la Orquesta Sinfónica de Londres, entre otras. En 2001 interpreta el Concierto de violín de Walton con la Orquesta Sinfónica de Londres bajo la dirección de André Previn. En 2003 interpreta el Doble Concierto de Brahms con la Orquesta Sinfónica de Londres y Bernard Haitink, editado en el sello LSO Live, así como el Concierto de violín n.º 1 de Paganini en cinco conciertos en Holanda. Interpretó el estreno del Concierto para violín, *Deep But Dazzling Darkness*, de James MacMillan bajo la batuta del compositor y con la Orquesta Sinfónica de Londres.

Ha grabado en sellos discográficos como Olympia, Lyrinx o Syrius explorando el repertorio de violín menos

conocido. Una de sus grabaciones, dedicada a Vivaldi, fue nombrada Grabación del Mes en Holanda, y su grabación de Bach recibió un galardón de la Radio Cultural de Suiza, DSR3.

En 2005 afronta tres importantes proyectos junto a la Orquesta Sinfónica de Londres: el Concierto de violín de Schumann con Daniel Harding, el Concierto de violín de Brahms con Sir Colin Davis y el Triple Concierto de Beethoven con el pianista Emmanuel Ax y el violonchelista Tim Hugh, bajo la dirección de Bernard Haitink en el Barbican Centre de Londres.

Gordan Nikolic toca un violín de Giuseppe Guarneri y también ha tocado un violín Lorenzo Storioni del 1794.

**ORQUESTA
SINFÓNICA DE
CASTILLA Y LEÓN**

VASILY PETRENKO
PRINCIPAL DIRECTOR
INVITADO

JESÚS LÓPEZ COBOS
PRINCIPAL DIRECTOR
INVITADO

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León ha cumplido sus primeros veinte años situándose como una de las mejores y más dinámicas agrupaciones españolas gracias a su calidad, a la amplitud de su heterogéneo repertorio y a la incesante actividad desplegada en su sede estable del Auditorio Miguel Delibes de Valladolid y por todo el territorio nacional.

Creada en 1991 por la Junta de Castilla y León, la OSCyL tiene como su primer director titular a Max Bragado-Darman. Tras este periodo inicial, Alejandro Posada asume la titularidad de la dirección durante 7 años hasta la llegada de Lionel Bringuier, quien ha permanecido al frente de la formación orquestal hasta junio de 2012. Así mismo la OSCyL ha contado con Salvador Mas, Vasily Petrenko o Alejandro Posada como principales directores invitados.

Durante estos 20 años de trayectoria, la OSCyL ha llevado a cabo importantes estrenos y ha realizado diversas grabaciones discográficas para Deutsche Grammophon, BIS, Naxos, Tritó o Verso entre otras, con obras de compositores como Joaquín

Rodrigo, Dmitri Shostakovich, Joaquín Turina, Tomás Bretón, Osvaldo Golijov o Alberto Ginastera. Además, la OSCyL ha llevado a cabo una intensa actividad artística en el extranjero, con giras por Europa y América, que le han permitido actuar en salas tan destacadas como el Carnegie Hall de Nueva York.

A lo largo de estas dos décadas, la OSCyL ha ofrecido centenares de conciertos junto a una larga lista de directores y solistas, entre los que destacan los maestros Semyon Bychkov, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Marc Minkowski, Gianandrea Noseda o Josep Pons, los cantantes Teresa Berganza, Barbara Bonney, Juan Diego Flórez, Magdalena Kozena, Renée Fleming o Angela Gheorghiu, e instrumentistas como Daniel Barenboim, Alicia de Larrocha, Joaquín Achúcarro, Katia y Marielle Labèque, Maria João Pires, Viktoria Mullova, Gidon Kremer, Gil Shaham, Natalia Gutman o Misha Maisky, entre muchos otros.

Algunos de los compromisos para la presente temporada 2012/2013 incluyen actuaciones con los maestros Semyon Bychkov, Miguel Harth-Bedoya o David Afkham y con solistas de la talla de Hilary Hahn, Mischa Maisky o Ian Bostridge. Además, el maestro zamorano Jesús López Cobos se une a Vasily Petrenko en el rol de principal director invitado.

Uno de los principales objetivos de la OSCyL es la difusión del repertorio sinfónico en el sentido más amplio de la palabra, así como la creación de nuevos

públicos. En este sentido es importante reseñar la alta implicación de la orquesta en las numerosas iniciativas sociales y educativas que el Auditorio Miguel Delibes está llevando a cabo.

Desde el año 2007, la OSCyL tiene su sede estable en el Auditorio Miguel Delibes de Valladolid, obra del arquitecto Ricardo Bofill.

ORQUESTA DE CUERDA DE LA OSCYL

VIOLINES PRIMEROS

Teimuraz Janikashvili
Elizabeth Moore
Cristina Alecu
Irene Ferrer
Irina Filimon
Pawel Hutnik
Vladimir Ljubimov
Eduard Marashi
Renata Michalek
Daniela Moraru
Dorel Murgu
Monika Piszczelok
Piotr Witkowski

VIOLAS

Nestor Pou
Marc Charpentier
Michal Ferens
Ciprian Filimon
Harold Hill
Doru Jijian
Julien Samuel
Paula Santos

CONTRABAJO

Miroslaw Kasperek
Joaquín Clemente
Nebojsa Slavic
Nigel Benson
Juan Carlos Fernández
Emad Khan

VIOLINES SEGUNDOS

Jennifer Moreau
Malgorzata Baczewska
Benjamin Payen
M^a Rosario Agüera
Csilla Biro
Anneleen van den Broeck
Iuliana Muresan
Joanna Zagrodzka

VIOLONCHELOS

Jordi Creus
Frederik Driessen
Montserrat Aldomá
Pilar Cerveró
Marie Delbousquet
Carlos A. Navarro

PIANO/CLAVE

Catalina Cormenzana

AAA AUUUU DDDDD IIIITTTT OORRR
MMMMMM IIIIIII GGGGGGG UUUUUUU
DDDDDD EEEEEEE LLLLLLL IIIIIII BBBB

WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM
WWW.FACEBOOK.COM/AUDITORIOMIGUELDELIBES

OO AUDITORIO AAAA /
J E E E E L L L M I G U E L M M
E S S S S D E L I B E S D D I



CASTILLA Y LEÓN

es vida



Junta de
Castilla y León