

Liceu



Opera
Barcelona

Parsifal

RICHARD WAGNER

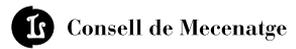
Con el patrocinio en exclusiva de:

Fundación
BBVA

Temporada 2022-2023



Fundació Gran Teatre del Liceu



Patronato de la Fundación del Gran Teatre del Liceu

Presidente de honor

Pere Aragonès Garcia

Presidente del patronato

Salvador Alemany Mas

Vicepresidenta primera

Nàtalia Garriga Ibáñez

Vicepresidente segundo

Víctor Francos Díaz

Vicepresidente tercero

Jordi Martí Grau

Vicepresidenta cuarta

Núria Marín Martínez

Vocales representantes de la Generalitat de Catalunya

Jordi Foz Dalmáu, Irene Rigau Oliver, Josep Ferran Vives Gràcia, Àngels Barbarà Fondevila

Vocales representantes del Ministerio de Cultura y Deporte

Eduardo Fernández Palomares, Joan Francesc Marco Conchillo, Àngels Ingla, Helena Guardans Cambó

Vocales representantes del Ayuntamiento de Barcelona

Marta Clari Padrós, Josep Maria Vallès Casadevall

Vocal representante de la Diputación de Barcelona

Joan Carles Garcia Cañizares

Vocales representantes de la Societat del Gran Teatre del Liceu

Javier Coll Olalla, Manuel Busquet Arrufat, Ignasi Borrell Roca, Josep Maria Coronas Guinart, Àgueda Viñamata y de Urruela

Vocales representantes del Consejo de Mecenazgo

Luis Herrero Borque, Elisa Durán Montolío, Rosario Cabané Bienert, José Manuel Casas Aljama

Patrones de honor

Josep Vilarasau Salat, Manuel Bertrand Vergès

Secretario no patrón

Joaquim Badia Armengol

Director general

Valentí Oviedo Cornejo

Comisión ejecutiva de la Fundación del Gran Teatre del Liceu

Presidente

Salvador Alemany Mas

Vocales representantes de la Generalitat de Catalunya

Nàtalia Garriga Ibáñez, Jordi Foz Dalmáu

Vocales representantes del Ministerio de Cultura y Deporte

Joan Francesc Marco Conchillo, Antonio Garde Herce

Vocales representantes del Ayuntamiento de Barcelona

Jordi Martí Grau, Marta Clari Padrós

Vocal representante de la Diputació de Barcelona

Joan Carles Garcia Cañizares

Vocales representantes de la Societat del Gran Teatre del Liceu

Javier Coll Olalla, Manuel Busquet Arrufat

Vocales representantes del Consejo de Mecenazgo

Luis Herrero Borque, Elisa Durán Montolío

Secretario

Joaquim Badia Armengol

Director general

Valentí Oviedo Cornejo

[Volver al índice](#)



Liceu
Opera
Barcelona

**El futuro empieza en el presente.
Avanzamos juntos.**

TEMPORADA ARTÍSTICA

Mecenas



[Volver al índice](#)

Colaboradores 175 Aniversario



Patrocinadores



Protectores



[Volver al índice](#)

Colaboradores



Medios de comunicación



EL PETIT LICEU y LICEU APRÈN



LICEUNDER35



LICEU APROPA



Liceu



Opera
Barcelona

Muchas gracias!

Junta benefactores**Presidenta**

Cucha Cabané
Vicepresidenta
 Elena Barraquer

Carlos Abril
 Ramon Agenjo
 Alfons Agulló
 Eulàlia Alari
 Muntsa Alcañiz
 Salvador Alemany
 Laura Álvarez
 Mercedes Álvarez
 Pere Armadàs
 Esperanza Aubert
 Luis Bach
 Marc Balcells
 Josep Balcells
 Mercedes Barceló
 Simon P. Barceló
 Rafael Barraquer
 David Barroso
 Núria Basi
 Mercedes Basso
 Carmen Bastardas
 Margarita Batllori
 Manuel Bertran
 Manuel Bertrand
 Ignacio Borrell
 Agustí Bou
 Josep M. Bové
 Carmen Buqueras
 Sonia Burgos
 Jordi Calonge
 Joan Camprubi
 Ramona Canals
 Rosa Carcas
 Montserrat Cardelús
 Alejandro Caro
 Aurora Catà
 Ramon Centelles
 Guzmán Clavel
 Sergio Corbera
 Javier Cornejo
 Rosa Cullell
 Cuca Cumellas
 Lluís de la Rosa
 Ignacia de Pano
 M. Dolors i Francesc
 Maria Eugenia Duff
 Meya Durall
 Francisco Egea
 Fernando Encinar
 M. José Enguix
 Joan Esquirol
 Antonio Establés
 Patricia Estany
 Marisa Falcó
 Bettina Farreras
 Ignacio Feijoo
 Cristina Ferrando
 Magda Ferrer-Dalmau
 Inés Fisas

Ricardo Fisas
 Santiago Fisas
 Albert Foraster
 Mercedes Fuster
 José Gabeiras
 Gabriela Galcerán
 Gema Galdón
 Jorge Gallardo
 Beatriz García-Sarabia
 Manuel Garí
 Albert Garriga
 Pau Gasol
 Francisco Gaudier
 Anna Gener
 Lluís M. Ginjaume
 Ezequiel Giró
 M. Inmaculada Gómez
 Andrea Gömörý
 Albert Gost
 Casimiro Gracia
 Jaume Graell
 Quica Graells
 Ainhoa Grandes
 Francisco A. Granero
 Pere Grau
 Calamanda Grifoll
 Poppy Grijalbo
 Helena Guardans
 Pau Guardans
 Maria Guasch
 Bernardo Hernández
 Pepita Izquierdo
 Gabriel Jené
 Josep Juanpere
 Iolanda Latorre
 Pitu Lavin
 Sofia Lluch
 Ma. Teresa Machado
 Waltraud Maczassek
 Rocío Maestre
 Carmen Marsá
 Cristina Marsal
 Mercedes Marsol
 Josep Milian
 Inma Miquel
 Verónica Mimoun
 José M. Mohedano
 Alexandra Molina-Martell
 Joan Molins
 Victòria Moncunill
 Chelo Mora
 Juan Pedro Moreno
 Cecília Nordstrom
 Josep Oliu
 M. Rosa Ollé
 Magda Onandia
 Victoria Onyós
 Eduardo Ortega
 Victoria Parera
 Adelaida Planella
 Ivan Pons
 M. Carmen Pous
 Jordi Puig

Marian Puig
 Ton Puig
 Gloria Pujol
 Juan Eusebio Pujol
 Tati Quera
 Victòria Quintana
 Neus Raig
 Juan Bautista Renart
 Ferran Ribó
 Blanca Ripoll
 Joan Roca
 Miquel Roca
 Pedro Roca-Cusachs
 Alfonso Rodés
 Gonzalo Rodés
 Salvador Roviroso
 Jacqueline Ruiz
 Josep Sabé
 Francisco Salamero
 Josep Ll. Sanfeliu
 Luis Sans
 Elina Selin
 Maria Soldevila
 Rafael Soldevila
 Josep Taberner
 Manuel Terrazo
 Bernat-N. Tiffon
 August Torà
 Ernestina Torelló
 Ana Torredemer
 Josep Turró
 Joan Uriach
 Joaquim Uriach
 Marta Uriach
 Manuel Valderrama
 Gloria Ventós
 Josep Viader
 Antoni Vila
 Eduardo Vilá
 Josep Vilarasau
 Maria Vilardell †
 Luis Villena
 Salvador Viñas
 Joaquim Viola
 Lydia de Zuloaga
 Yolanda de Zuloaga

Benefactores jóvenes

Alex Agulló
 Lidia Arcos
 Gonzalo Ayesta
 Paula Barrachina
 Ignacio Baselga
 Marc Busquets
 Diana Casajús
 Inés Cuatrecasas
 Marta Cuatrecasas
 Luigi Esposito
 Patricia Ferrer
 Pau Font
 Víctor García
 Enric Girona
 Albert Hernández
 Rodrigo López de Armentia
 Santiago Lucas
 Alexandra Maratchi
 Marc Mayral
 Juan Molina-Martell
 Elisabeth Montamat
 Felipe Morenés
 Marta Parent
 Santiago Pons-Quintana
 Andrea Puig
 Julia Puig
 Inés Pujol
 Pepe Pujol
 Toni Pujol
 Sara Ramírez
 Ana Recasens
 Antonio Roca
 Esperanza Schröder
 Claudia Segura
 Manuel Torralba
 Carlos Torres
 Oscar Vilá

Benefactores internacionales

Pierre Caland	Barry Lynam
Carine Derangere	Brian Pallas
Johanna Derksen	Martina Priebe
Maria Rosela Donahower	Sylvain Sachot
Carmen Egido	Paul Schulz
Philina Hsu Chang	Karen Swenson
Omer Ali Kocabeyoglu	Verònica Toub
Mónica Lafuente	Michael Winstrøm



Liceu
 Opera
 Barcelona



Hazte Benefactor

**Comparte tu
compromiso con
la cultura y el Liceu.**

El programa de Benefactores es una iniciativa **dirigida a todos aquellos que amáis el Liceu** y que, con vuestra aportación filantrópica, hacéis realidad los objetivos del Liceu y sus temporadas artísticas.

SER BENEFACTOR ES...

- Promover y contribuir a un proyecto cultural de referencia.
- Compartir la pasión por la cultura.
- Ser protagonista del proyecto del Liceu.
- Formar parte de la fuerza del Liceu.

Participando en el programa, además, podrás beneficiarte de **ventajas exclusivas** para vivir la actividad del Liceu de manera única y cercana.

175

**¡Construyamos
el Liceu del futuro!**

DEPARTAMENTO DE PATROCINIO,
MECENAZGO Y EVENTOS

mecenes@liceubarcelona.cat

93 485 86 31

12

—
Ficha técnica

23

—
A telón corrido

17

—
Orquesta

39

—
Sobre
la producción

13

—
Ficha artística

31

—
Parsifal

19

—
Coro

Víctor García
de Gomar

45

—
Argumento
de la obra

14

—
Reparto

53

—
English
synopsis

59

—
La herida
de Parsifal

Victoria Cirlot

67

—
Entrevista a
Josep Pons

76

—
Parsifal
en el Liceu

Jaume Tribó

88

—
Biografías



EL MEJOR VALOR CUANDO
QUIERA VENDER ALTA JOYERÍA,
DIAMANTES Y RELOJES

CIRCA®

COMPRADORES DE ALTA JOYERÍA, DIAMANTES Y RELOJES DE ALTA GAMA

BARCELONA / 93.215.76.78 / PASSEIG DE GRÀCIA 87, ÀTICO

BILBAO / MADRID / VALENCIA

SOLO CON CITA PREVIA

CIRCARBARCELONA.COM



Parsifal

RICHARD WAGNER

Festival escénico sacro en tres actos

Libreto de Richard Wagner

Funciones: 25, 28 y 30 de mayo, y 2, 4 y 7 de junio.

26 de julio de 1882: estreno absoluto en el Festspielhaus de Bayreuth

31 de diciembre de 1913: estreno en Barcelona en el Gran Teatre del Liceu

12 de marzo de 2011: última representación en el Liceu

Total de representaciones en el Liceu: 108

Mayo 2023		Turno
25	19 h	B
28	18 h	C
30	19 h	A
Junio 2023		Turno
2	19 h	E
4	17 h	T
7	19 h	D

(*): Con audiodescripción

Duración aproximada: 5 h 15 min

Acto I: 1 h 45 min / **Entreacto:** 30 min / **Acto II:** 1 h 5 min / **Entreacto:** 30 min / **Acto III:** 1 h 15 min

Ficha artística

Dirección de escena

Claus Guth

Reposición

Aglaja Nicolet

Escenografía y vestuario

Christian Schmidt

Coreografía

Volker Michl

Iluminación

Jürgen Hoffman

Videoartista

Andi A. Müller

Asistencia a la dirección de escena

Romain Gilbert

Asistencia al vestuario

Ulrike Zimmermann

Asistencia a la dirección musical

Josep Planells

Asesora lingüística

Rochsane Taghikhani

Maestros asistentes musicales

Véronique Werklé, Amandine Duchênes,
David-Huy Nguyen-Phung, Jaume Tribó

Coproducción

Gran Teatre del Liceu, Opernhaus-Zürich

VEUS-Cor Infantil Amics de la Unió

(Josep Vila Jover, director)

Coral Càrmina

(Daniel Mestre i Dalmau, director)

Coro del Gran Teatre del Liceu

Pablo Assante, director

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

Director Josep Pons

Con el patrocinio en exclusiva de:

Fundación
BBVA

Reparto

Parsifal

Nikolai Schukoff

Kundry

Elena Pankratova

Gurnemanz

René Pape

Amfortas

Matthias Goerne

Klingsor

Evgeny Nikitin

Titurel

Paata Burchuladze

Primera muchacha flor

Isabella Gaudí

Segunda muchacha flor

Núria Vilà

Tercera muchacha flor

Mercedes Gancedo

Cuarta muchacha flor

Sonia de Munck

Quinta muchacha flor

Tànit Bono

Sexta muchacha flor

Marifé Nogales

Primer caballero

Josep Fadó

Segundo caballero

Felipe Bou

Primer escudero

Cristina Toledo

Segundo escudero / Una voz

Clare Presland

Tercer escudero

Facundo Muñoz

Cuarto escudero

Marc Sala

Bailarín

Joaquín Fernández

Figuración

Sonia Aguirre

Anna Coll

Juan Gómez

Alessandro Hartman

Xevi Jordan

Valentin Pagliaricci

German Parreño

Carla Ricart

Miquel Roca

Conxita Sesé

Aina Tomàs

Omar Tubau

The Red Poppy

The dream showed me how to have it again
by being safe from it. It showed me
sleeping in my old bed, first stars
shining through bare ash trees.

I have been lifted and carried far away
into a luminous city. Is this what having means,
to look down on? Or is this dreaming still?
I was right, wasn't I, choosing
against the ground?

Louise Glück

**Louise Glück ha hecho una selección de sus poemas
y versos para todos los materiales de la temporada 2022/23**

“Este acto de negar la voluntad es la verdadera acción del santo: el hecho de que en última instancia esto solo se consigue en un final total de la conciencia individual —puesto que no existe otra conciencia excepto la personal e individual— lo perdieron de vista los santos ingenuos del cristianismo, confundidos, como estaban, por el dogma judío, y fueron capaces de engañar a su imaginación confusa viendo este estado anhelado como una continuación perpetua de un nuevo estado de vida liberado de la naturaleza, sin que nuestra opinión sobre la importancia moral de su renuncia se viera afectada en el proceso, ya que en realidad solo estaban luchando por conseguir la destrucción de su propia individualidad, es decir, su existencia. Este instinto más profundo encuentra una expresión más pura y significativa en la religión más antigua y sagrada conocida por el hombre, en la enseñanza brahmánica, y especialmente en su transfiguración final en el budismo, donde alcanza su forma más perfecta. Es cierto que [el brahmanismo] habla de un mito en el que el mundo es creado por Dios; pero no elogia ese acto, sino que lo presenta como un pecado cometido por Brahma, por el que deberá asumir los inmensos sufrimientos del mundo; es redimido en aquellos santos que, negando totalmente la voluntad de vivir, pasan al nirvana, es decir, la tierra del no-ser, como consecuencia de su compasión consumida por todo lo que sufre. Buda era un santo así; de acuerdo con su doctrina, cada criatura viva renace en forma de ese ser al que causó dolor, aunque su vida pura podría haber sido, de modo que él mismo pueda aprender a conocer el dolor; su alma sigue migrando de esta forma, y él mismo sigue renaciendo hasta que no cause más dolor a ninguna criatura viva en el transcurso de alguna nueva encarnación.”

Carta de Richard Wagner en Franz Liszt, 7 de junio de 1855



Maïon - Jules Massenet

Tornar a l'índex

La Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu con su director titular, Josep Pons.

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

La Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu es la orquesta más antigua de España. Durante casi 170 años de historia, la Orquesta del Gran Teatre del Liceu ha sido dirigida por las batutas más prestigiosas, de Arturo Toscanini a Erich Kleiber, de Otto Klemperer a Hans Knapperstsbusch, de Bruno Walter a Fritz Reiner, Richard Strauss, Alexander Glazunov, Ottorino Respighi, Pietro Mascagni, Igor Stravinsky, Manuel de Falla o Eduard Toldrà, hasta llegar a nuestros días con Riccardo Muti o Kirill Petrenko.

Ha sido la protagonista de los estrenos del gran repertorio operístico en la península Ibérica desde el barroco hasta nuestros días y a lo largo de su historia ha dedicado también una especial atención a la creación lírica catalana. Hizo su debut en 1847 con un concierto sinfónico dirigido por Marià Obiols, siendo la primera ópera *Anna Bolena*, de Donizetti. Desde entonces ha actuado de forma continuada durante todas las temporadas del Teatro. Internacionalmente cabe destacar el Concierto por la Paz y los Derechos Humanos, organizado por la Fundación Onuart, retransmitido desde la sede de las Naciones Unidas en Ginebra el pasado 9 de diciembre de 2017.

Después de la reconstrucción de 1999, han sido directores titulares Bertrand de Billy (1999-2004), Sebastian Weigle (2004-2008), Michael Boder (2008-2012) y, desde septiembre de 2012, Josep Pons.

Intérpretes

Violín I

- Kai Gleusteen
- ◆ Kostadin Bogdanoski
- ◆ Liviu Morna
- ▲ Olga Aleshinsky
- Joan Andreu Bella
- Birgit Euler
- Aleksandar Krapovski
- Sergey Maiboroda
- Oleg Shport
- Oksana Solovieva
- Yana Tsanova
- Ignasi Roca
- Oriol Algueró
- Asier Merino

Violín II

- ▲ Raul Suárez
- ▲ Emilie Langlais
- ◆ Liu Jing
- Mercè Brotons
- Andrea Ceruti
- Charles Courant
- Piotr Jeczmyk
- Magdalena Kostrzewska
- Kalina Macuta
- Mihai Morna
- Alexandre Polonski
- Sergi Puente
- Annick Puig

Viola

- ▲ Alejandro Garrido
- ◆ Albert Coronado
- ◆ Fulgencio Sandoval
- Claire Bobij
- Josep Bracero
- Bettina Brandkamp
- Salomé Osca
- Marie Vanier
- Alexeider Pérez
- Paula Santos

Violonchelo

- ▲ Cristoforo Pestalozzi
- ◆ Òscar Alabau
- Andrea Amador
- Esther Clara Braun
- Lourdes Kleykens
- Paula Lavarías
- Manuel Stacey
- Matthias Weinmann
- Amaia Ruano

Contrabajo

- ▲ João Seara
- ▲ Cristian Sandu
- ◆ Sávio De La Corte
- Javier Serrano
- Yamila Pedrosa
- Jorge Toledo

Flauta

- ▲ Albert Mora
- Nieves Aliaño
- ▲ Sandra Luisa Batista

Oboé

- ▲ Barbara Stegemann
- Enric Pellicer
- Raúl Pérez
- ▲ Emili Pascual

Clarinete

- ▲ Laia Santamaria
- Cristina Martín
- Lluís Casanova
- ▲ Ausiàs Garrigós

Fagot

- ▲ Bernardo Verde
- M. José Rielo
- Juan Pedro Fuentes
- ▲ Francesc Benítez

Trompa

- ▲ Carles Chordà S.
- Pablo Cadenas
- Marc Garcia
- Jorge Navarro

Trompeta

- ▲ Adrián Martínez
- Francesc Colomina
- Javi Cantos

Trombón

- ▲ Juan González
- Antoni Duran
- ▲ Luis Bellver

Tuba

- ▲ José Miguel Bernabeu

Timpani

- ▲ Artur Sala

Percusión

- ▲ Enric Albiol

Arpa

- Lara Hrastnik
- M. Jesús Avila

Banda interna

Trompeta

- ▲ Josep Anton Casado
- Nacho Civera

Trombón

- ▲ Jordi Berbegal
- David Morales
- Antonio Verdú
- Miquel Sáez

Percusión

- Vicente Catalán



El Coro del Gran Teatre del Liceu

Coro del Gran Teatre del Liceu

El Coro del Gran Teatre del Liceu nace conjuntamente con el Teatro en 1847 y protagoniza desde entonces los estrenos en España de la práctica totalidad del repertorio operístico, del barroco hasta nuestros días. A lo largo de estos casi 170 años, el Coro del GTL ha sido dirigido por las batutas más prestigiosas, de Arturo Toscanini a Erich Kleiber, de Otto Klemperer a Hans Knapperstbusch, de Bruno Walter a Fritz Reiner, Richard Strauss, Alexander Glazunov, Ottorino Respighi, Pietro Mascagni, Igor Stravinsky, Manuel de Falla o Eduard Toldrà, hasta llegar a nuestros días con Riccardo Muti o Kirill Petrenko, y por los más grandes directores de escena.

El Coro del GTL se ha caracterizado históricamente por una vocalidad muy adecuada para la ópera italiana, consolidando un estilo de canto de la mano del gran maestro italiano Romano Gandolfi asistido por el maestro Vittorio Sicuri, que fue el director titular a lo largo de once años y que creó una escuela que ha tenido continuidad con José Luis Basso, Conxita Garcia y actualmente con Pablo Assante. También han sido directores titulares del Coro Peter Burian, Andrés Máspero y William Spaulding.

Intérpretes

Sopranos I

Margarida Buendia
Mercedes Darder
Maria Genís
Oihane Gonzalez
Olatz Gorrotxategi
Carmen Jimenez
Glòria López
Raquel Lucena
Monica Luezas
Raquel Momblant
Eun Kyung Park
Alexandra Zabala

Sopranos II

Mariel Fontes
Aina Martín
M^a Àngels Padró
Sara Sarroca
Helena Zaborowska
Mireia Dolç

Mezzosopranos

Elisabeth Gillming
Gema Hernandez
Marta Polo
Yuliia Safonova
Cristina Tena
Guisela Zannerini
Olga Szabo

Contraltos

Mariel Aguilar
Sandra Codina
Yordanka Leon
Elizabeth Maldonado
Ingrid Venter

Tenores I

José Luis Casanova
Xavier Martínez
Daniel Muñoz
Joan Prados
Llorenç Valero
Nauzet Valeron
Jorge Jasso
Jörg Reißmann
Mathias Kunze
Jordi Galan

Tenores II

Graham Lister
José Ant^o Medina
Sung Min Kang
Carles Cremades
Sergi Bellver
Carlos Julio Muñoz
Miguel Angel Ariza C
Enrique Bauer
Eduardo Ituarte
Alberto Espinosa

Barítonos

Gabriel Diap
Lucas Groppo
Plamen Papazikov
Miquel Rosales
Domingo Ramos
Eduard Moreno
Alberto Cazes
Alejandro LLamas
Jorge Carlos Tello
Taejong Kim

Bajos

Pau Bordas
Miguel Ángel Currás
Dimitar Darlev
Ignasi Gomar
Ivo Mischev
Carles Salmons
Paolo Guidoni
Walter Bartaburu
Gustavo Ariel Vita
Xavier Casademont
Domenico Laviola

Cor Infantil Amics de la Unió

Mercè Angelats
Bruna Maynou Rodríguez
Emma Maneja
Aswhin Lama
Emma Yagüe Grau
Biel Clemente Boix
Sarah Ventura
Júlia Carreño Martí
Laia Flores
Adriana Berruezo Simón
Anna Blanc Garriga
Kiani Vilar Casserras
Valentina Torruella Garcia
Queralt Barniol i Romaní
Aran Rubio Escolano
Elna Maynou Gil
Joaquim Campoy Secanella
Martina Vega Rosàs
Martina Vives Campoy
Ona Pueyo Sigalés
Helena Simpson Domene
Alma Morante Rodríguez
Enya Garriga González
Marc Costa Pacheco
Emma Monroy Losada
Elna Geronès Serra
Oriol Colomer López
Caterina Ribas
Enric Ponsi Ortiz

Coral Càrmina

Paula Colombero
Paloma Báscones
Maria Gissel Ruiz
Sara García
Noa Torner
Lucía Gonzalez
Irene Recolons
Judit Almúnia
Cecilia Ferraioli
Irene Plass
Jordi Aymerich
Ferrán Passola
Gener Salicru
Marçal Subiràs
Roger Vicenç
Alvaro Soto Ruiz
Andrés Rodríguez
Pep Falcó
Agustín Llanes
Raúl Coré

“Es ahora, dicen los místicos, cuando habría que orar. Es por la noche cuando habría que recordar la luz que se vislumbra. Pero es también ahora cuando los consejos de los místicos aparecen como verdugos de cráneo, y que el coraje parece renunciar a seguirlos para afrontar la realidad.

”¿Acaso la realidad es que Cristo no es resucitado? El Viernes Santo, el momento de mayor duda.”

Emmanuel Carrère

El Reino

Parsifal - Richard Wagner

[Volver al índice](#)

A TELÓN CORRIDO

Compositor

Richard Wagner (1813-1883) fue heredero de la tradición de la ópera nacional alemana, que arrancó tímidamente con Mozart y que se había consolidado después con Beethoven y Weber. La dimensión aventurera de Wagner, perseguido por las deudas económicas contraídas en varios viajes y por su participación en las revueltas de Dresde en 1848, terminó cuando recibió la protección y el mecenazgo del rey Luis II de Baviera. Instalado en la pequeña localidad de Bayreuth, pudo construir el Festspielhaus, un teatro exclusivamente dedicado a la programación de sus óperas, convertidas en dramas musicales y decisivas para la futura evolución del género, ya fuera desde el abnegado seguimiento o desde el rechazo más absoluto. Formado de manera autodidacta, Wagner incorporó elementos innovadores en la armonía y el papel de la orquesta de sus obras, influidas ideológicamente por la filosofía de Feuerbach y de Schopenhauer y que tendrían igualmente un gran ascendente sobre el entonces joven Nietzsche, primero amigo y después enemigo declarado de Wagner, a quien acusó de megalómano.

En el magno proyecto de *Der Ring des Nibelungen* (una tetralogía en un prólogo y tres jornadas), cabe destacar títulos cruciales en el devenir de la música decimonónica, como, por ejemplo, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger von Nürnberg* o *Lohengrin*. *Parsifal* es uno de los títulos más declaradamente románticos de Wagner.



Libreto y libretista

Como hizo con el resto de sus dramas musicales, Wagner fue el autor del libreto de *Parsifal*. La trama se inspira en varios relatos épicos de origen medieval, tales como el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, donde aparece, por cierto, el personaje de Lohengrin, el caballero del cisne que había sido objeto de la ópera que con el nombre del hijo de Parsifal había estrenado en 1850.

El “festival sacro-escénico”, como lo subtituló Wagner, toma como protagonista a Parsifal (el caballero Perceval, miembro de la mesa redonda artúrica), un hombre “loco y puro” en busca de sí mismo a través de la redención que otorga la fe cristiana. A él se atribuyen las gestas que lo llevaron en busca del Santo Grial (el cáliz de la Santa Cena que recogió la sangre de Cristo en el Calvario) y la lanza con la que fue traspasado el cuerpo de Jesucristo clavado en la cruz.



Elena Pankratova



René Pape

**“Purifícate, oh
corazón mío, quiero
enterrar en ti a
mi Jesús. Si en mi
corazón entrar
quisiera, siempre
jamás tendría reposo
y paz. ¡Fuera el
mundo! ¡Jesús, soy
tuyo!”**

Johann Sebastian Bach

Texto del aria “Mache dich, mein Herze, rein”, de la *Pasión según san Mateo*

Estreno

Parsifal se estrenó con éxito en el Festspielhaus de Bayreuth el 26 de julio de 1882. Es la única ópera del catálogo wagneriano pensada específicamente para la acústica del teatro que Wagner había inaugurado en 1876.

Wagner había empezado a gestar la obra en 1857, pero no la terminó hasta veinticinco años más tarde. Tras el estreno, Wagner ordenó que el drama musical no se representara fuera de Bayreuth hasta treinta años después de su muerte.

Dado el carácter místico y religioso de la obra, Wagner pidió que no se aplaudieran los finales de actos (ni siquiera el tercero y último). La tradición se respetó hasta que en 1965 tan solo dejó de aplaudirse el primer acto (que acaba con un acto eucarístico). Esta costumbre sigue manteniéndose actualmente en el Festival de Bayreuth.

Estreno en el Liceu

Los derechos para representar *Parsifal* exclusivamente en Bayreuth caducaban el 1 de enero de 1914, pero aprovechando la hora de diferencia entonces existente entre Alemania y Cataluña, Barcelona fue la primera ciudad en representar oficialmente la ópera de Wagner el 31 de diciembre de 1913, a las once de la noche.

La representación, dirigida por Franz Beidler (yerno de Wagner) se realizó en lengua italiana y el tenor Francesc Viñas cantó la parte titular. Acabó pasadas las cinco de la madrugada.

La importancia del evento, junto con las dificultades técnicas de la ópera, hizo que en el Liceu se hicieran reformas en el escenario, que el coro se aumentara hasta 200 personas y que se encargara la escenografía de la ópera a cuatro grandes nombres del teatro de nuestra casa: Vilomara, Alarma, Moragas y Junyent. Y por primera vez en la historia del teatro, y siguiendo los preceptos teatrales de Wagner, la sala estuvo completamente a oscuras para concentrar la atención en el escenario. La solución, por muy wagneriana que fuera, no gustó a todo el mundo.



Aglaja Nicolier

Víctor García de Gomar
Director artístic del Gran Teatre del Liceu

Parsifal

31

Se podría decir que allí donde la religión se hace artificiosa, está reservado al arte el salvar el núcleo sustancial.

Richard Wagner, *Religión y Arte* (1880)

Festival escénico sagrado basado en leyendas medievales sobre el Santo Grial y la lanza de Longinus, *Parsifal* es la última partitura de Richard Wagner. Obra de carácter simbólico, ejemplifica mejor que ninguna otra ópera el concepto de la redención. Parsifal, el héroe que ignora su propio origen e incluso su nombre, personifica la inocencia y la compasión.

Wagner se detuvo ante la obra del gran poeta de la Edad Media Wolfram von Eschenbach, y, concretamente, en su poema épico *Parzival*: fechado en el año 1200, narra las aventuras de un hombre ignorante, las cuales, después

de mucho sufrimiento, le aportarán la sabiduría y el honor de custodiar el Santo Grial. Wolfram von Eschenbach fue el primer escritor que trasladó la leyenda del Grial de la literatura francesa a la alemana. Wagner, recordémoslo, incorporó al poeta como personaje en la ópera *Tannhäuser*, una obra centrada en el concurso de canto de los trovadores en el castillo de Wartburg y en la conducta del propio Tannhäuser. Desde el año 1845, y trabajando en *Lohengrin*, Wagner había estado en contacto con la leyenda de Parsifal, y la figura del héroe había quedado en su mente como una posibilidad dramá-

tica, enriquecida por otras experiencias intelectuales. Solo se concretó en una mañana de primavera de 1857, cuando, instalado en el refugio que le había cedido el matrimonio Wesendonck, salió al parque y se maravilló con el sol y el renacer de la naturaleza y con los olores de la primavera, justo en los días en los que se celebraba la pasión y la resurrección de Jesús. Fue entre el 27 y el 30 de agosto de 1865 cuando Wagner escribió una trama detallada de *Parsifal* para Luis II de Baviera. Luego el proyecto fue abandonado, hasta doce años más tarde, cuando a principios de 1877 volvió a trabajar en él de manera definitiva. El 19 de abril de 1877 el poema estaba terminado y en agosto comenzó la composición musical. “No puedo trabajar con rapidez”, escribía Wagner en esa época, “porque no me satisface un solo periodo de una inspiración realmente buena”. El 13 de enero de 1882 la partitura estaba terminada.

Es sorprendente el halo misterioso que envuelve las últimas obras de Wagner, especialmente desde la tetralogía *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*) hasta *Parsifal*. Estrenada en Bayreuth el 26 de julio de 1882, *Parsifal* no se interpretó en los grandes teatros de ópera hasta el año 1914, momento en el que prescribieron los derechos exclusivos que el Festival de Bayreuth tenía de la obra desde su primera audición. En Barcelona, el estreno provocó un gran impacto: en la medianoche del 31 de diciembre de 1913, el Liceu se adelantaba al resto de

teatros del mundo para descubrir una partitura colosal.

Las reacciones que ha provocado *Parsifal* desde su estreno hasta hoy nos hablan de una creación artística que ha superado todas las resistencias y formas de admiración. En su transcurso histórico, desde Nietzsche —antiguo amigo de Wagner, que atacó su moral cristiana en el trabajo *La genealogía de la moral*— hasta los elogios de los nazis en la década de 1930, *Parsifal* ha tenido que afrontar los más variados criterios de aceptación o rechazo, tal vez más que ninguna otra creación lírica de la historia. De hecho, cualquier movimiento intelectual o filosófico del siglo xx ha tenido a Wagner cerca de su pensamiento filosófico o sonoro. Por ejemplo, algunos movimientos iniciales de LGTBQ+ hablaban de Parsifal como ejemplo de héroe asexuado y andrógino, y Hans-Jürgen Syberberg, en el filme *Parsifal* de 1982, incluso va más allá desdoblado al personaje de Parsifal en un Parsifal chico y un Parsifal chica (*animus* y *anima*) que al final se integran. Y es que, en efecto, *Parsifal* también ha sido objeto de interpretaciones psicoanalíticas. Fue la ópera preferida de Carl Jung, que precisamente veía reflejado el ejemplo perfecto del proceso de individuación, según el cual Parsifal empezaba atado a su madre, en un segundo estadio rompía con los parámetros de su madre y después vivía el despertar de su individualidad masculina, una masculinidad que finalmente se fundía con su dimensión femenina en la integración con el alma.

Por otra parte, en términos freudianos, podríamos señalar que los dos objetos sagrados tienen una simbología femenina —el Santo Grial— y masculina —la lanza sagrada.

Para el autor de *Parsifal*, la *Gesamtkunstwerk* (la obra de arte total), que él presenta como la obra de arte del futuro, da lugar al “drama musical”, que no se identifica con la ópera tradicional, dividida en arias y recitativos, dado que en su visión no se trata de una unidad de las artes, sino de una obra “compuesta” de varias individualidades. El método que le permite alcanzar el drama musical es el de la melodía continua o infinita, conseguida por la interrelación de los *Leitmotive*. La música de Wagner triunfa en un siglo, el xx, de abismales transformaciones en el lenguaje de los sonidos. Por último, el Santo Grial alude a un tema legendario medieval en el que se funden el mundo caballeresco y el religioso mediante la ficción literaria de Chrétien de Troyes (*Perceval*) y la leyenda hagiográfica de José de Arimatea. El Grial era el cáliz en el que Jesús instauró la Eucaristía el Jueves Santo.

Naturalmente, Wagner guarda la más extraordinaria invención musical y teatral para representar a sus personajes. El tema de Kundry, que con su ímpetu descendente evoca el gesto con el que el personaje desciende del caballo cuando llega a la escena, es extraordinario; pero también incorpora el significado de la maldición por

ser culpable, y por la que es perseguida. Por su parte, escuchamos el tema tortuoso y enigmático de la magia de Klingsor y el tema de Parsifal, sacudido por su ardiente espíritu juvenil y lleno de evocaciones de su vida libre llena de aventuras. Es un genial acierto wagneriano el repique de campanas durante la marcha de Parsifal y Gurnemanz hacia la roca del Grial, en cuyo bajo continuo los temas de la fe y del Grial, y del dolor de Amfortas, entre otros, edifican con el efecto de un lento remolino la gran escena coral del clímax sacro. El sombrío diálogo entre Klingsor y Kundry, al inicio del segundo acto, representa a las fuerzas del mal que se asocian tenebrosas, traspasadas por lívidas iluminaciones. Los estudiosos de la obra indican que el segundo acto tiene mayor nivel desde el punto de vista poético y musical: es el drama sobrecogedor de Kundry, que ve rechazadas por Parsifal sus artes de seducción y su deseo de salvación. El tema principal, que hace su aparición en el tercer acto, es el llamado tema del “prado florido”, una melodía en modo mayor, que culmina con el encantamiento del Viernes Santo y que busca representarlo como un tibio calor de primavera que disuelve el frío del invierno. Y una vez llegados a la última escena, en la que tiene lugar la ceremonia del Grial, al igual que en la segunda parte del primer acto el drama es reconducido a su carácter de oficio sacro.

El interés de Wagner por la religión se remonta a su juventud, momento en



Assaig de Parsifal al Gran Teatre del Liceu



Facundo Muñoz, Marc Sala, Cristina Toledo, Clare Presland

el que se asoció con Mijaíl Bakunin y tomó parte en los movimientos insurrectos de la Primavera de los Pueblos en Dresde en 1849. Fue entonces cuando su interés se focalizó en la figura de Jesús de Nazaret, un hombre que, a ojos del compositor, se sacrificó para rebelarse contra la sociedad de su tiempo. Fascinado por este héroe, que hay que diferenciar de la figura deificada de Cristo, Wagner empezó a pensar una ópera que permanecería inacabada: *Jesus von Nazareth*, 1849.

Wagner había condenado largamente el cristianismo porque, a su juicio, en manos de una Iglesia demasiado institucionalizada era un dogma carente de sentido. En 1880, sin embargo, su ensayo teórico *Religión y Arte* representa un cambio absoluto de paradigma en el pensamiento del compositor. En uno de sus textos más apasionados, Wagner siente que vive en una época de crisis espiritual. “Solo puede despertar nuestra aprensión ver el progreso del arte de la guerra saliendo de las fuentes de la fuerza moral y girando cada vez más hacia la mecánica”, escribió. Como respuesta al espantoso progreso de la dinamita y el acero, Wagner adoptó el papel de poeta que quiere concienciar y que revela lo inefable en salas de conciertos y limpia las almas en ondas de revelación sonora.

El ensayo *Religión y Arte* es una reacción al duelo que tuvo lugar entre Wagner y Nietzsche después de la ruptura de su amistad en 1878. Nietzsche calificó públicamente a Wagner de romántico incurable, enfatizando cuán

enfermos pensaba que estaban tanto Wagner como su arte, y Wagner contraatacó con ironía y sarcasmo. El ensayo *Religión y Arte* estaba enormemente influido por el budismo y por Schopenhauer. Incluso, con respecto a la redención y la compasión, valores centrales en el cristianismo a los que no se podía apelar desde un dogma “manipulador y corrupto”, Wagner pensaba que tenía que ser el Arte el que los propugnase. Esta era la misión de *Parsifal*.

Así, el libreto de *Parsifal* es una obra sincrética, una mezcla de referencias espirituales de muy diversas procedencias: cristianismo, esoterismo, budismo y algunas ideas orientales. Por ejemplo, la lanza de Klingsor suspendida en el aire ante Parsifal evoca un episodio de la vida de Buda; la toma de conciencia de Parsifal de la herida de Amfortas es comparable a la rasgadura del velo de las ilusiones, conocida en las religiones indias; y también está la referencia a la reencarnación de Kundry, que arrastra pecados de una vida anterior, en la narración de Gurnemanz. Desde 1855 el compositor poseía el libro *Introducción a la historia del Budismo indio* de Eugène Burnouf, una obra referencial para Wagner a la que recurrirá repetidamente a lo largo de su vida y que lo inspiró para imaginar un drama situado en el nordeste de la India llamado *Die Sieger (Los victoriosos)*.

Parsifal y la búsqueda del Santo Grial representa la búsqueda de la mejor versión de nosotros mismos. Todos los personajes sufren una transformación: Amfortas, Kundry, Gurnemanz y espe-

cialmente Parsifal, el joven inocente, todos ellos cargan con sus propias heridas, pero al final de la obra serán compensados.

De alguna forma, *Parsifal* es un título que nos seduce y nos interpela porque la historia de un héroe está muy arraigada en la cultura occidental. Wagner nos habla de un antiguo arquetipo que hemos visto una y otra vez en mitos y en películas. Trata de la búsqueda de un objeto mágico con poderes que puede redimir a la humanidad (como *El Señor de los Anillos* o *Star Wars*). En este caso hay dos objetos sagrados/mágicos: el Santo Grial y la lanza de Longino.

“El tonto inocente iluminado por la compasión” es la frase con la que concluye el acto primero y señala a Parsifal como el personaje destinado a recuperar la lanza sagrada y curar las heridas del mundo.

Parsifal resiste las tentaciones de las *Blumenmädchen* (las muchachas flor) y, cuando regresa con la lanza, Gurnemanz le reconoce que ha cumplido con su misión y lo ordena caballero el día del Viernes Santo. De inmediato, Parsifal bautiza a Kundry, que será liberada de su maldición, y toca con la lanza a Amfortas, que se cura en el acto. Parsifal manda descubrir el Santo Grial y descende una paloma blanca desde lo alto del templo, señal inequívoca de que el inocente ha sido iluminado por la compasión.

Este montaje de Claus Guth, seguramente uno de los más aclamados, tiene la mirada puesta en la vieja Europa tan

bien explicada en *La montaña mágica* de Thomas Mann. Coproducción del Gran Teatre del Liceu y del Opernhaus de Zúrich de 2011, interpreta la obra fuera del contexto de la época en que fue escrita. La búsqueda de un redentor por parte de los caballeros del Grial tiene una correlación con la desorientación y búsqueda de significado en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, y en última instancia refleja los acontecimientos que llevaron al golpe de estado en Alemania en el año 1933: un decadente hospital para lesionados de la guerra, inundado de traumas y desánimo, donde las esperanzas están depositadas en un nuevo líder que solo llevará a un nuevo desastre. Centrada en el símbolo y el mito, muestra la decadencia moral y física en el seno de una estirpe familiar. Un conflicto que el amor y el perdón podrán resolver.

Josep Pons, exescolán de Montserrat que soñaba en este título ya desde sus años de estancia en el monasterio, nos conducirá por los misterios de este monumento musical extraordinario con un reparto vocal de lujo que incluye a Nikolai Schukoff (Parsifal), Elena Pankratova (Kundry), René Pape (Gurnemanz), Matthias Goerne (Amfortas) y Evgeny Nikitin (Klingsor). Parsifal y su heroico destino: su fuerza transformadora y un crecimiento personal en el que entenderá que hay algo más importante que él mismo: el sacrificio por amor. Un *tableau vivant* que a su vez es un artefacto de espiritualidad y un recordatorio de la fugacidad de la vida y la inutilidad del placer.

“Nadie puede conquistar el Grial si el cielo no lo conoce bien y no lo designa para él. Es esto lo que tengo que deciros del Grial.”

Wolfram von Eschenbach,

Parzival (siglo XIII)

Claus Guth
Director de escena

SOBRE LA PRODUCCIÓN

“Amfortas, el guardián del Grial, se muere a causa de una herida de lanza incurable, que recibió en una misteriosa aventura amorosa. Titurel, ganador original del Grial y su padre, al llegar a la edad proveya ha cedido el cargo a su hijo y, por tanto, la soberanía sobre el castillo del Grial, Monsalvat. El hijo, pues, deberá asumir el cargo, aunque se siente indigno de él por la falta que ha cometido, hasta que aparezca una persona más digna que se lo arrebate. ¿Quién será esta persona más digna? ¿De dónde vendrá? ¿Cómo lo reconocerán?”

Con estas palabras comienza el borrador en prosa de *Parsifal*, que Richard Wagner escribió para el rey Luis II de Baviera a finales de agosto de 1865. Pero el interés por este tema ya había

empezado veinte años atrás, cuando el compositor leyó el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach durante una estancia en un balneario de Marienbad y se familiarizó con la historia del Santo Grial. El primer resultado del trabajo de reflexión sobre la temática del Grial fue *Lohengrin*.

Para Christian Schmidt y para mí, la puesta en escena de *Parsifal* de Richard Wagner constituye una conclusión provisional después de trabajar en las obras del compositor durante casi diez años. La última experiencia que tuve con *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*), con el pensamiento de Wagner, con sus esfuerzos por comprender el mundo y cambiarlo, me ha permitido sentir de cerca el enorme salto que separa *Parsifal* del resto de

sus obras, y no solo en lo que respecta a la música, sino también en la filosofía, influenciada, en gran medida, por el estudio intensivo de los escritos de Schopenhauer y la posterior apropiación personal por parte del compositor. La crítica social de Wagner, tematizada en cada una de sus obras y fijada inicialmente en la discrepancia entre el arte y la vida, y la apelación final a la necesidad de un cambio de consciencia política en *Der Ring des Nibelungen*, da paso en *Parsifal* a un nuevo pensamiento: sin la voluntad de cada individuo de tomar consciencia de su condición de ser humano como la más alta criatura creada y de asumir su responsabilidad más allá de cualquier acuerdo social, el mundo no se salvará. La compasión es una capacidad que se otorgó al hombre y que el hombre debe volver a recordar.

En el *Bühnenweihfestspiel* ('festival escénico sacro', tal como Wagner llamó al *Parsifal*), este proceso está ilustrado por el personaje que da título a la obra, y que pasa por todas las etapas del desarrollo humano. Después de vivir hasta la juventud alejado de la civilización, como una especie de Kaspar Hauser, la decisión de abandonar a su madre lo proyecta como una hoja casi en blanco hacia un mundo lleno de encuentros que para él son enigmáticos y que lo superan del todo. Es cierto que Gurnemanz consigue que Parsifal alcance una primera consciencia de

la culpabilidad a través de un ejemplo concreto del cisne al que ha matado, pero lo que en el primer acto aún es una imposición, con la revelación del Grial por parte de Amfortas, que sufre una herida sangrante, no tiene inicialmente ningún efecto sobre su personalidad. El despertar de la consciencia de sí mismo no se produce hasta el momento en el que Kundry lo llama por su nombre y así desencadena el proceso de su individuación. Muriel Barbery describe la importancia de este momento en su novela *La elegancia del erizo*, publicada en 2008: "La revelación se produjo cuando, con cinco años, fui por primera vez a la escuela y experimenté la sorpresa y el terror de escuchar una voz que se dirigía a mí y me llamaba por mi nombre. [...] Levanté la cabeza con un movimiento inhabitual que casi me mareó y me encontré con una mirada. Una mujer, de la que observaba unos ojos claros y una boca sonriente, se abrió paso hasta mi corazón y, al pronunciar mi nombre, entraba en una proximidad conmigo que hasta entonces yo no había siquiera podido imaginar. Vi a mi alrededor un mundo que, de repente, se había llenado de colores".

Hasta este punto de la trama, Parsifal, en su ingenuidad y su ignorancia, era una pantalla de proyección ideal para todos los que se encontraban con él. Ahora, en cambio, empieza a transformarse en un hombre consciente de

su responsabilidad, pero que se modela al asumir los acontecimientos traumáticos vividos en el subconsciente y, así, se empeña en cumplir, con una incondicionalidad que raya en el fanatismo, la misión de salvador y redentor que se le exige desde el principio de la obra.

El desmesurado anhelo con que todos los personajes de la última obra de Wagner aspiran a ver a Parsifal como el salvador de una situación desesperada recuerda a la historia de la recepción de la propia obra. Ya expirada la prohibición de representarla fuera de Bayreuth y después de la primera representación legal, que se produjo en Barcelona el 31 de diciembre de 1913, se sucedió un alud incalculable de producciones, que captaron el anhelo religioso de un mundo que estaba en un punto de inflexión de la historia. Al preparar nuestra puesta en escena, nos interesaba el sorprendente paralelismo entre el anhelo de una figura redentora presentada en el festival escénico sacro de Wagner y el alud de producciones de *Parsifal* —al expirar la prohibición de representarla— en 1914, que, con el estallido de la Primera Guerra Mundial y el periodo de desorientación y búsqueda de sentido que la siguió, reflejaba la naturaleza problemática de la comunidad de caballeros del Grial y finalizaba con la instauración

de una nueva figura tutelar que había que cuestionar.

El paralelismo entre la eclosión de la fiebre de *Parsifal* y el inicio, casi simultáneo, de la Primera Guerra Mundial, el 1 de agosto de 1914, se tiene que considerar casual, pero ambos acontecimientos “reflejan unas actitudes que sorprenden por su semejanza, es más, casi podríamos decir por la igualdad”, como analiza Nora Eckert en su brillante estudio *Parsifal 1914*. Es un paralelismo que hemos querido explorar, ya que arroja luz a unos acontecimientos que a menudo se interpretan solo como místicos. Así, el comienzo de la trama se sitúa en 1914 y desemboca en el segundo acto en los años de reconstrucción tras la Primera Guerra Mundial, mientras que en el tercer acto se reflejan los acontecimientos que condujeron al ascenso al poder de los nazis.

En este periodo, las transiciones, determinadas por la mentalidad de la época, son fluidas: desde las fantasías sobre la redención antes del estallido de la Primera Guerra Mundial hasta la reivindicación de una figura identificatoria en los tiempos convulsos de la posguerra que garantizara un futuro mejor, no provienen de un principio rector, sino que, simplemente, son graduales. Así, el espacio escénico también conserva la identidad —“aquí el tiempo se convierte en

espacio”— y se presenta como una arquitectura de carácter escultórico, o viceversa, los espacios de la escenografía se pueden redefinir o dotar de una atmósfera según el caso, pero sin dejar ningún rastro de duda sobre la inevitable recurrencia de los procesos históricos.

En 1914, mientras trabajaba en la novela *La montaña mágica*, Thomas Mann también reflexionó sobre la obsesión —casi se podría decir el histerismo— de querer participar en la promesa de redención de Wagner. Una sociedad tan cerrada como la de los caballeros del Grial, que dependía de la unión que aportaba el Grial, se deleita aquí en la música de Wagner, decidida a propulsarse a un mundo alejado de la realidad y que solo el estallido de la guerra puede dirigir hacia nuevos horizontes.

Además de los niveles mencionados, en *Parsifal* también está latente la cuestión del modelo arcaico del conflicto familiar clásico. Si en una versión anterior de la leyenda Amfortas y Klingsor eran tan hermanos como los demonios de las nubes, en el *Parsifal* de Wagner también hay indicios de que tras los dos correligionarios presentados como pareja antagonista se esconden otras rivalidades. Ambos son culpables de romper un tabú. De manera cruzada, por así decirlo, el que anhela el amor sensual debe negarlo en virtud de su función, mientras que el que mató dentro de sí el deseo amoroso para obtener esta función tiene que afirmarlo, y ambos en dependencia de la figura paterna de Titurel. También en este caso, se trata de una constelación apasionante que hay que cuestionar.

“La afirmación de la voluntad de ser, el mundo extraordinario, la diversidad de todos los seres, individualidad, egoísmo, odio, maldad, todo surge de una misma raíz.”

Arthur Schopenhauer

El mundo como voluntad y representación

Argumento de la obra

Parsifal





Acto I¹

Primera hora de la mañana. En la explanada de un bosque cercano al castillo de Montsalvat, que acoge el Grial. Es la hora del baño de Amfortas, el rey hijo de Titurel, herido por una lanza que le dejó una herida abierta que no ha cicatrizado. Gurnemanz, un caballero, espera que pueda curarse. Solo puede hacerlo, como dice el propio Amfortas, un hombre puro e inocente.²

Junto a los caballeros se encuentra una mujer misteriosa, Kundry, que parece dormir en medio del follaje del bosque. Es la personificación o la reencarnación de Herodías, que según los evangelios apócrifos se rio de Cristo cuando era crucificado y está condenada a vivir eternamente.³

Kundry trae un bálsamo de Arabia para consolar a Amfortas de sus heridas. Gurnemanz explica los hechos anteriores: Klingsor, que renegó del Grial —la copa con la que Cristo celebró la Santa Cena y que después acogería su sangre en el Calvario—, hirió a Amfortas con la lanza, la misma que sirvió para traspasar el cuerpo de Cristo en la cruz y que también se guardaba en Montsalvat hasta que Klingsor se la robó a Amfortas.⁴ Acto seguido, Gurnemanz explica cómo Klingsor ha ido a vivir al otro lado del valle, en un castillo rodeado de magia y que resulta, por su poder maligno, inex-

pugnable.⁵ Está rodeado por un jardín donde viven las muchachas flor, doncellas encantadas que seducen a los caballeros que se acercan al castillo para recuperar su lanza.⁶

El rey Titurel, agonizante, espera ver a su hijo curado, pero la herida de Amfortas no se cierra. A pesar de ello, el joven rey ha tenido una revelación profética que anuncia la llegada de un escogido, un hombre puro e inocente, el único que puede liberarlo de los males.⁷

En ese preciso momento, los caballeros y escuderos traen a un joven, que con una flecha ha disparado contra un cisne. El animal ha caído muerto a los pies de Gurnemanz, que reprocha al joven recién llegado su ignorancia de matar animales en ese recinto sagrado. El joven, que no es otro que Parsifal, ignora incluso su nombre aunque recuerda a su madre, Herzeleide. Enseguida, Kundry hace saber a Parsifal que su madre está muerta. Esto provoca las iras del joven, que quiere estrangular a la misteriosa mujer.

Gurnemanz impide que la violencia de Parsifal lastime a Kundry y esta vuelve a adentrarse en el bosque. Gurnemanz invita entonces a Parsifal a presenciar la escena de la contemplación del Grial. El bosque se transforma ahora en una sala del castillo de Montsalvat.⁸

Titurel es un rey moribundo⁹ y pregunta a su hijo: “Amfortas, hijo mío, ¿oficiarás?”. Amfortas se lamenta del ultraje al que se ha visto sometido el Grial ante el robo de la lanza por parte de Klingsor y declara querer ser bendecido por la gracia del Grial,¹⁰ antes de pedir que se acabe el sufrimiento y se cierre la herida. Titurel ordena que se descubra el Grial para iniciar la ceremonia de la consagración. Amfortas bendice a los caba-

lleros, que evocan la escena en la que Cristo ofreció su cuerpo y su sangre a los discípulos.¹¹

Terminada la ceremonia, Gurnemanz pregunta a Parsifal sobre lo que ha visto y, ante el silencio del joven, el caballero lo saca del sagrado recinto y le pide que busque su camino.

Acto II

El castillo de Klingsor, que se ha adueñado de la lanza de Amfortas, con la que le causó la herida.¹² Klingsor intenta convencer a Kundry de que seduzca a Parsifal. Mientras el pérfido personaje siente crecer su poder, Kundry se arrastra entre risas y gemidos.

En el castillo existe un jardín ocupado por muchachas flor que seducen a los caballeros del Grial. Ahora, las doncellas intentan seducir a un joven recién llegado al castillo y que no es otro que Parsifal.¹³

Las muchachas flor no pueden hacer nada por seducir al joven, el cual avanza hasta ser parado por Kundry, que por primera vez lo llama por su nombre:



“Parsifal”, es decir, puro e inocente. “¿Parsifal?”, responde el joven, “¿es el nombre que me daba mi madre en sueños”. Y Kundry lo convence de que se quede evocando a la madre de Parsifal, Herzeleide, un corazón sufriente hasta que murió de pena a causa de la ausencia del hijo.¹⁴

Parsifal se conmueve ante este relato y Kundry le seduce con un beso, aludiendo al primer beso de amor, que es el de la madre.¹⁵ Tras el beso, Parsifal se convierte en el héroe de la renuncia, que a lo largo del primer cuadro era un necio inconsciente. Ahora, toma conciencia de su adultez, mostrándose inflexible e invocando, a través del sufrimiento de Amfortas, la Santa Cena y el Grial.

Pero Kundry sigue con su plan seductor y pide a Parsifal que se una a ella, ni que sea por una hora. Pero no lo logra y, viendo que no podrá convencer a Parsifal, pide ayuda y vuelve a aparecer Klingsor, que lleva la lanza de Amfortas en la mano y apunta con ella a Parsifal, aunque queda suspendida en el aire. Parsifal la coge y hace la señal de la cruz. Klingsor y su castillo se derrumban en el abismo mientras Kundry lanza un grito antes de que Parsifal le diga: “Ya sabes dónde me podrás encontrar”.

Acto III

Ha pasado mucho tiempo. Es Viernes Santo. El rey Titurel ha muerto y Amfortas sigue con la herida abierta. En un prado, Gurnemanz está junto a Kundry, que gime entre sueños. Llega un caballero, que no es otro que Parsifal, con armadura y con la lanza de Amfortas.

Gurnemanz expresa su emoción, aunque también se refiere a los hechos ocurridos hasta entonces.

Acto seguido, Gurnemanz bendice a Parsifal, a quien llama rey del Grial. Kundry lava los pies del caballero y los seca con sus cabellos, en una clara alusión al pasaje entre María Magdalena y Jesucristo. Parsifal, agradecido, bendice igualmente a Kundry, siempre silenciosa.¹⁶

La luz de la mañana atraviesa el bosque y Parsifal y Gurnemanz se maravillan del estallido de la primavera en un día sagrado como aquel.¹⁷

Los caballeros del Grial aparecen ahora en el castillo de Montsalvat después de que el espacio, como en el primer acto, se haya transformado de nuevo. Amfortas, mucho más malherido, rechaza celebrar el descubrimiento del Grial. Entonces, Parsifal toca su herida con la lanza y Amfortas se recupera. Después, el caballero sube al altar y descubre el Grial. Un rayo de luz resplandece desde las alturas mientras una paloma blanca se pone sobre la cabeza de Parsifal. Todo el mundo rinde homenaje al rey del Grial, mientras Kundry cae, muerta.

**Consultad
el argumento
en formato de
lectura fácil**



Comentarios musicales

- 1 El preludio de la ópera sintetiza las virtudes teologales de la fe, la esperanza y la caridad con la exposición de tres temas. El primero de ellos es el correspondiente a la Santa Cena y equivale al amor, al darse, así como a la caridad, la de Parsifal por Amfortas, herido por la lanza. Los seis primeros compases, en La bemol mayor, presentan un tema que después se repetirá, con arpeggios en la cuerda y ocasionalmente en tonalidad menor. El segundo tema es el del Grial. Y por último, el de la fe, a partir de tres tonalidades progresivas: Mi bemol, Sol bemol y La natural, es decir, en equivalencias que tienen un tono y medio entre ellas. La solución, ascendente, es afirmativa y contundente. Y por último, en un acorde sin resolver, el preludio nos llevará a la primera escena del primer acto.
- 2 “Der reine Tor”, palabras que exponen el tema de la profecía, ligado a Parsifal.
- 3 El motivo de la risa (una nerviosa escala cromática descendente) está presente en algunas de las primeras frases de este personaje.
- 4 En la primera sección del monólogo aparecen los temas del Amor, del Grial y de la lanza.
- 5 En las últimas frases de ese fragmento, se nos expone por primera vez el tema de Klingsor.
- 6 El tema de las muchachas flor aparece en las primeras frases del fragmento.
- 7 El tema del inocente puro remite a Parsifal y es expuesto por el propio Gurnemanz después de unas primeras frases que evocan el tema de la Santa Cena para subrayar las siguientes palabras: “Una aparición santa le dijo con voz clara con estas palabras diáfanas: ‘Mediante la piedad, el sabio, el loco puro. Espera a aquel que he elegido’”.
- 8 La transformación del espacio se subraya con una marcha, muy puntuada, por parte de la orquesta, que después expone el tema de la Santa Cena antes de la aparición de unas campanas. Y, por último, el tema del Grial y la aparición de sus caballeros.
- 9 Wagner indica bien claro que su voz debe sonar “como desde el interior de una tumba”.

- 10 El tema de la Santa Cena, es decir el del Amor, se complementa ahora con los del Grial, el sufrimiento y la lanza.
- 11 La ceremonia del Grial está subrayada por un largo pasaje instrumental y coral en el que se evoca la escena de la Santa Cena. Obviamente, los temas del Grial y la marcha de los caballeros presiden el fragmento, que culmina con el tema de la fe para subrayar la frase “¡Felices en la fe!” que entonan las voces celestiales.
- 12 La línea violenta del canto de Klingsor demuestra estar lejos del espíritu de los caballeros del Grial.
- 13 La solución de Wagner, de índole tradicional, remite a la forma de vals como ritmo danzable y fácilmente susceptible de ser visto como un aire seductor.
- 14 El primer episodio del monólogo de Kundry remite a la ternura de Herzeleide, que reía y lloraba a la vez mientras veía como su hijo se alejaba de ella. Posteriormente, el aire que da Wagner al segundo episodio deja entrever la felicidad del pasado.
- 15 Existe una evidente carga erótica en la escena del beso, equivalente al dúo del segundo acto de *Tristan und Isolde*. A partir de la última frase de Kundry, “Als Muttersegens letzten Gruss, der Liebe ernsten Kuss”, la inocencia de Parsifal se convierte en toma de conciencia: la del dolor de Amfortas.
- 16 La escena culmina musicalmente con el tema de la fe, como no podía ser de otra forma.
- 17 El pasaje conocido como “el encantamiento del Viernes Santo”, y que a menudo se interpreta en su versión sinfónica, se presenta y desarrolla en ese momento.
- 18 Mientras se canta la frase “¡Milagro de suprema salvación! Redención al Redentor!”. De nuevo, los temas de la santa reliquia y de la fe aparecen como colofón de la inmensa partitura de Wagner.

English synopsis

Act one¹

Dawn breaks in a forest clearing near Monsalvat Castle, where the Holy Grail is kept. King Amfortas, son of Titurel, who was wounded by a spear that left an unhealed open wound, is bathing. Gurnemanz, a knight, hopes he can be healed. Only a pure and innocent man can do it, as Amfortas himself says.²

Beside the knights is a mysterious woman, Kundry, who appears to be sleeping in the forest undergrowth. She is the personification or reincarnation of Herodias who, according to the apocryphal gospels, laughed at Christ as he was crucified and was condemned to live eternally.³

Kundry brings a balm from Arabia to ease Amfortas's pain. Gurnemanz explains the background: Klingsor, who blasphemed the Grail—the cup Christ drank from at the Last Supper and which later received his blood on Calvary—wounded Amfortas with the spear, the same as was used to pierce Christ's body on the cross. The spear had been kept in Monsalvat until Klingsor stole it from Amfortas.⁴ Gurnemanz then explains that Klingsor has gone to live on the other side of the valley, in a castle enveloped by magic, whose evil power makes it impregnable.⁵ It is surrounded by a garden in which the flower maidens live, enchantresses who seduce the knights who approach the castle to retrieve the spear.⁶

Dying King Titurel hopes to see his son healed, but Amfortas's wound will not close. However, the young king has had a prophetic revelation, which announces the arrival of a chosen one, a pure and innocent man, the only one who can free him from his misfortune.⁷ At that precise moment, the knights and squires bring a young man, who has shot a swan with an arrow. The animal fell dead at Gurnemanz's feet. He reproaches the young newcomer for his ignorance in killing animals in that sacred place. The young man, who is none other than Parsifal, does not even know his own name, although he remembers his mother, Herzeleide. Kundry immediately informs Parsifal that his mother is dead. This angers the young man, who wants to strangle the mysterious woman.

Gurnemanz prevents Parsifal from harming Kundry and she goes back into the forest. Gurnemanz then invites Parsifal to view the scene of the contemplation of the Grail. The forest is now transformed into a hall in Monsalvat Castle.⁸

Titirel, a dying king,⁹ asks his son: “Amfortas, my son, will you officiate?” Amfortas laments the insult the Grail has suffered with the theft of the spear by Klingsor. He declares that he wants to be blessed by the grace of the Grail,¹⁰ before asking for the suffering to end and the wound to close. Titirel orders that the Grail be revealed so the consecration ceremony can begin. Amfortas blesses the knights, evoking the scene in which Christ offered his body and blood to his disciples.¹¹

After the ceremony, Gurnemanz asks Parsifal what he saw. In response to the young man’s silence, the knight takes him out of the sacred place and asks him to find his own way.

Act two

The castle of Klingsor, who took Amfortas’s spear and caused the wound with it.¹² Klingsor tries to convince Kundry to seduce Parsifal. As the perfidious character feels his power grow, Kundry crawls away laughing and moaning.

In the castle there is a garden filled with flower maidens who seduce the Grail Knights. The maidens now try to seduce a young man who has just arrived at the castle, who is none other than Parsifal.¹³

The flower maidens can do nothing to seduce the young man, who advances until he is stopped by Kundry, who for the first time calls him by his name: “Parsifal”, i.e. pure and innocent. “Parsifal?”, replies the young man, “That is the name my mother gave me in dreams”. Kundry convinces Parsifal to stay by evoking his mother, Herzeleide, who had a suffering heart until she died of grief due to her son’s absence.¹⁴

Parsifal is moved by this account and Kundry seduces him with a kiss, alluding to the first kiss of love, which is the mother’s kiss.¹⁵ After the kiss, Parsifal becomes the hero of renunciation, while throughout the first scene he was an unconscious fool. He now becomes aware of his adulthood, acts inflexibly and, through the suffering of Amfortas, invokes the Last Supper and the Grail.

Kundry continues with her plan of seduction and asks Parsifal to join her, if only for an hour. But she does not get her way. Seeing that she cannot persuade Parsifal, she calls for help and Klingsor appears again, holding Amfortas’s spear in his hand. He aims it at Parsifal but it hangs suspended in the air. Parsifal takes it and makes the sign of the cross. Klingsor and his castle collapse into the abyss as Kundry screams. Then Parsifal tells her: “You know where you can find me again”.

Act three

A long time has passed. It is Good Friday. King Titurel has died and Amfortas's wound is still open. In a meadow, Gurnemanz is by Kundry's side, who is moaning in her sleep. A knight arrives, none other than Parsifal, dressed in armour and carrying Amfortas's spear. Gurnemanz expresses his excitement but also refers to the events that previously happened.

Gurnemanz then blesses Parsifal, whom he calls the Grail King. Kundry washes the knight's feet and dries them with her hair, in a clear allusion to Mary Magdalene and Jesus Christ. Parsifal is grateful and blesses Kundry too, who remains silent.¹⁶

Morning light breaks through the forest and Parsifal and Gurnemanz marvel at spring bursting forth on such a holy day.¹⁷

The Grail Knights appear, in Monsalvat Castle, following a spatial transformation, just as in Act One. Amfortas, whose injuries have far worsened, refuses to celebrate the revealing of the Grail. Parsifal then touches his wound with the spear and Amfortas recovers. The knight then goes up to the altar and reveals the Grail. A beam of light shines down from above as a white dove lands on Parsifal's head. Everyone pays homage to the Grail King¹⁸ as Kundry falls dead.

Musical comments

- 1 The prelude to the opera encapsulates the theological virtues of faith, hope and charity, introducing the three themes. The first is the Last Supper, which equates to love, giving of oneself, as well as charity, by Parsifal for Amfortas, who was wounded by a spear. The first six bars, in A flat major, introduce a theme that is later repeated, with string arpeggios, occasionally in a minor key. The second theme is the Grail. And the last theme is faith, based on three progressive keys: E flat, G flat and natural, i.e. equivalences with a tone and a half between them. The ascending solution is affirmative and forceful. Finally, with an unresolved chord, the prelude takes us to the first scene of the first act.
- 2 “Der reine Tor” (“pure fool”): these words introduce the theme of prophecy connected to Parsifal.
- 3 The laughter motif (a nervous descending chromatic scale) is present in some the first lines of this character.
- 4 The themes of love, the Grail and the spear appear in the first section of the monologue.
- 5 In the last phrases in this fragment, the theme of Klingsor is presented for the first time.
- 6 The theme of the flower maidens appears in the first phrases of the fragment.
- 7 The theme of the pure and innocent man refers to Parsifal and is introduced by Gurnemanz himself after the first few phrases that evoke the theme of the Last Supper to underline the following words: “A holy vision now clearly speaks to him. By signs of words brightly beheld: through compassion enlightened, the pure fool. Wait for him whom I have chosen.”
- 8 The spatial transformation is underlined with a heavily punctuated march by the orchestra, which then introduces the supper theme followed by the sound of bells. The Grail theme and the appearance of the Grail Knights follows.
- 9 Wagner clearly states that his voice must sound “as if it came from inside a tomb”.
- 10 The theme of the supper, i.e. of love, is now complemented by the theme of the Grail, suffering and the spear.
- 11 The Grail ceremony is underlined with a long instrumental and choral passage, evoking the scene of the Last Supper. The themes of the Grail and the knights’ march obviously preside over the fragment, which culminates with the theme of faith, underlining the phrase “Happy in the faith!” that heavenly voices intone.
- 12 The violence of Klingsor’s song shows that he is far from the spirit of the Grail Knights.
- 13 Wagner’s solution, traditional in nature, refers to the waltz form as a danceable rhythm, which can easily be seen as having a seductive air.
- 14 The first episode of Kundry’s monologue refers to Herlezile’s tenderness; she simultaneously laughed and cried as she watched her son walk away from her. Subsequently, the air that Wagner gives to the second episode affords a glimpse of the happiness of the past.

Musical comments

- 15 There is an obvious erotic charge in the kiss scene, equivalent to the duet in the second act of *Tristan and Isolde*. After Kundry's last sentence—"Als Muttersegens letzten Gruss, der Liebe ersten Kuss" ("The last greeting of a mother's blessing, the first kiss of love")—Parsifal's innocence becomes conscious: he is filled with awareness of Amfortas's pain.
- 16 The scene naturally culminates musically with the theme of faith.
- 17 The passage known as the "Good Friday Enchantment", often performed in its symphonic version, is introduced and developed here.
- 18 Meanwhile, the phrase "Miracle of supreme salvation! The Redeemer is redeemed!" is sung. The themes of the holy relic and faith again appear as the climax of Wagner's immense score.

“Venid, hijas, compartid mi lamento. ¡Mirad! ¿A quién? Al Esposo divino. ¡Miradlo! ¿Cómo? Como un cordero. ¡Mirad! ¿Qué? Qué paciente es. ¡Mirad! ¿Por qué? Por nuestras culpas. ¡Mirad como por amor a nosotros quiere llevar la pesada cruz!”

Johann Sebastian Bach

Texto del coro “Kommt, ihr Töchter” de la *Pasión según san Mateo*

La herida de Parsifal

Victoria Cirlot

Catedrática de Filología Románica / Departamento de Humanidades / Universitat Pompeu Fabra

Hay que esperar al segundo acto de este festival escénico sagrado (*Bühnenweihfestspiel*) para asombrarse de la gran novedad que Richard Wagner introdujo en el mito medieval. Es ahora cuando nos encontramos con un nuevo Parsifal que, después de haber llegado al castillo de Klingsor y de haberse visto rodeado por las muchachas flor, cuando Kundry, ahora seductora, le besa, parece despertar de un largo sueño, y en ese despertar grita: «¡Amfortas! ¡La herida! ¡La herida!» (*Amfortas! Die Wunde! Die Wunde!*). El grito de Parsifal es sobrecogedor porque es totalmente inesperado, pero no solo eso, conmueve hasta lo más hondo porque, con su grito, Parsifal muestra haber comprendido finalmente. Aunque no es esta una comprensión intelectual, sino sentiente. Todo el misterio del grial se concentra en la herida del rey tullido, la herida en el costado como la de Cristo en la cruz después de recibir la lanzada. Parsifal, de pronto, siente la herida en su propio cuerpo. Es la herida de la que sale sangre; la herida que ahora está sangrando en él (*Die Wunde sah ich bluten; nun blutet sie in mir*). Es la sangre que se recoge en el cáliz. Lo puede hacer una bellísima mujer, como aparece en las miniaturas medievales, la esposa de Cristo, y también puede ser José de Arimatea, el que también descende el cuerpo de Cristo de la cruz. Desde que lo hizo por primera vez un escritor francés de hacia el año 1200, Robert de Boron, a ese cáliz se le llamó *grial* (*graus*). Pero, ¿qué ha sucedido en este drama litúrgico? ¿Cuál es ahora la historia? ¿Qué ha transformado Wagner con respecto al mito medieval? Hay que tener en cuenta que la vida de un mito se mide por sus transformaciones, que no son sino descubrimientos de nuevos significados y sentidos que yacen en esa cantera que es el mito, siempre a la espera de ser desenterrados para que el mito vuelva a hablar y no pierda su carácter oracular y nos vuelva a hablar, ahora a nosotros, en el siglo XXI, de la mano de aquel gran trabajador del mito que fue Richard Wagner.

El mito griálico acompañó a Wagner durante toda su vida. Por lo menos sabemos con seguridad que lo hizo desde aquel verano de 1844 en Bohemia, durante las curas hidroterápicas de Marienbad, adonde se llevó todo lo que en aquel momento había disponible sobre el tema: los poemas de Wolfram von Eschenbach en las revisiones de Simrock [Karl Simrock, *Parzival und Titurel. Rittergedichte*, traducido por K.S., 2 vols. Cotta, Stuttgart und Tübingen 1842] y San Marte [San Marte (Albert Schulz), *Leben und Dichten Wolframs von Eschenbach, 1836-1841*] confesando que se «soterraba en los bosques cercanos para, tendido junto al arroyo con *Titurel* y *Parzival*, entretenerme allí con el poema de Wolfram, extraño y, sin embargo, tan íntimamente familiar». A la pasividad de la lectura sucedió pronto la pasión creadora que, sin embargo, no se centraría en el *Parsifal*, sino en *Lohengrin*. Pero el territorio del mito como el espacio de creación ya había

aparecido en su vida; solo necesitaba muchos años, al menos treinta, para poder desplegarlo en ese ejercicio tan extraordinario que va del estudio riguroso a la invención creadora. Wagner no solo conocía la versión alemana del mito griático, es decir, el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, sino todas aquellas obras francesas que construyeron el mito a lo largo de medio siglo, entre 1180 y 1230: Chrétien de Troyes (a quien Wolfram tradujo ampliándolo), Robert de Boron y las versiones en prosa de autores anónimos. Hay un dato curioso que no es posible obviar: Wagner no soportaba a Wolfram von Eschenbach, como tampoco podía aguantar a Gottfried von Strassburg, el gran autor de *Tristan*. Sí, en cambio, apreciaba al autor anónimo del *Nibelungenlied*. Pero todo esto no puede ser una cuestión de “nombres”, es decir,



Antoni Bofill

que no quisiera ningún otro nombre junto al suyo. Le parecía, como le comenta en una carta a Mathilde von Wesendonk, que, en realidad, Wolfram era un autor superficial: «¡Mira cómo se lo ha tomado a la ligera el maestro Wolfram! Que luego no haya comprendido nada del verdadero contenido, no importa. Pega un episodio con otro, una aventura con otra, une al motivo del grial imágenes y sucesos curiosos y raros, va a tientas, y al que trata de profundizar deja abierta la pregunta: “¿Pero, en realidad, qué quiere decir?”; y al que debiera responder: “Pues, la verdad, yo mismo no lo sé”, igual que el sacerdote que celebra la misa en el altar sin saber qué es el cristianismo» (Lucerna, 30 de mayo de 1859). Han pasado ya quince años desde su primera lectura de Wolfram. Según su propio testimonio no se volvió a acordar de Parsifal hasta la primavera de 1857, cuando un Viernes Santo despertó en la casa que le habían prestado los Wesendonk junto a su villa: «Me

dije de repente que era Viernes Santo y recordé cuán significativamente me había llamado la atención esta advertencia en el *Parzival* de Wolfram. Desde aquella estancia en Marienbad, donde concebí *Los maestros cantores* y *Lohengrin*, no había vuelto a ocuparme nunca con este poema; ahora su contenido ideal se me aproximó de forma avasalladora, y a partir de la idea del Viernes Santo concebí rápidamente un drama completo, que, dividido en tres actos, esbocé enseguida con unos pocos y rápidos rasgos». Así pues, el milagro del Viernes Santo (¿cómo no oír ese maravilloso *Karfreitagszauber* del tercer acto?) fue en su caso el primer esbozo del *Parsifal*. Como siempre, la escritura del poema precedía a la composición musical. La escritura implicará esa atención a los textos medievales y un trabajo de elaboración propia



Antoni Bofill

consistente, como él mismo había explicado en *Ópera y drama*, en ‘comprimir’ (*zusammendrängen*) y ‘condensar’ (*verdichten*), aunque con la constante preocupación por no ‘desfigurar’ (*entstellen*) al ‘suprimir’ (*kürzen*) y ‘eliminar’ (*ausscheiden*). De la novela de aventuras propia del género medieval, eso que justamente le criticaba a Wolfram, pasamos a una obra estructurada en tres actos, desinteresada de todo acontecimiento externo para concentrarse en la interioridad. En el verano de 1882 se estrenó el *Parsifal* en Bayreuth. Asistió al estreno la hermana de Nietzsche, pero no el filósofo, que no acudió porque no fue invitado personalmente. Sí estuvo Gustav Mahler. El día de su última representación, el martes 29 de agosto, «Wagner llegó al teatro después del primer acto y durante el tercer acto descendió al foso orquestal e, inadvertido por el público, tomó la batuta en el compás

vigesimotercero de la “música de la transformación” y dirigió la obra hasta el final. Levi [el director de orquesta] permaneció de pie a su lado», según nos cuenta su biógrafo Martin Gregor-Dellin.

Ciertamente, Wagner cambió muchos elementos del *Parzival* de Wolfram, su fuente fundamental. En primer lugar, dejó de ver el grial como una piedra y siguió la tradición francesa para entenderlo como un cáliz. En segundo lugar, se olvidó de la corte del rey Arturo, pero mantuvo la duplicidad de espacios que en el *roman* medieval eran la corte artúrica (mundo terrenal) y el castillo del grial (cielo), y en su obra pasaron a ser el mismo castillo del grial y el castillo de Klingsor, el mundo de la magia y del mal, el territorio del exceso edípico, en palabras del antropólogo Claude Lévi-Strauss. De hecho, en el segundo acto, Kundry, seductora de Parsifal, adopta rasgos maternos; será ese personaje, con un papel restringido en los *romans* medievales, al que mayor atención dedicará Wagner, totalmente fascinado por esta mujer, a la que convierte en un ser polimórfico: semejante al medieval en el primer acto, probable trasunto de la diosa de la tierra céltica, la Soberanía de Irlanda, pero desconocido como la seductora del segundo acto, para

El mito griálico acompañó a Wagner durante toda su vida.

acabar como una María Magdalena en el tercer acto. Pero todo esto no son sino cuestiones accesorias. Lo fundamental del *Parsifal* de Wagner consistirá en ese extraordinario grito del héroe en el segundo acto, que supuso un paso decisivo en la vida del mito percevaliano.

Al hablar de mito percevaliano sigo a Claude Lévi-Strauss, que realizó una magnífica interpretación titulada «De Chrétien de Troyes a Richard Wagner» cuando le encargaron un texto para el programa de Bayreuth de 1975. En dicha interpretación, el antropólogo entendía como mitema constitutivo el hecho de que Perceval tuviera que preguntar en el castillo del grial. Así lo imaginó Chrétien de Troyes, el escritor de la Champaña, que abrió un intenso horizonte de expectativas entre un público que históricamente vivió la tercera y la cuarta cruzadas. En efecto, cuando Perceval llega al castillo del grial tiene que preguntar a quién se sirve con el grial y por qué sangra la lanza. Sin embargo, Perceval guarda silencio y, como le recriminarán después, eso supondrá que el rey permanecerá tullido (con su herida entre los muslos) y que las tierras seguirán devastadas. La vía interrogativa domina las primeras versiones

del mito, lo que lo convierte en una historia que poco tiene que ver con el combate caballeresco (hasta el momento eso era la aventura) para apuntar en la dirección de la adquisición del conocimiento. Preguntar, buscar: verbos que tienen la misma raíz, del latín *quarere*. Y así empieza la *queste* (búsqueda) del grial, incesante, sin fin hasta el final de la vida. Wolfram von Eschenbach, que siguió el argumento trazado por Chrétien, a quien cita en el epílogo, mantuvo la pregunta pero quiso cambiar su contenido. En la versión alemana, el héroe pregunta por el sufrimiento del rey tullido, que es además su tío: «¿Cuál es tu tormento, tío?» (*Oheim, was wirret Dir?*). El cambio no tiene nada de indiferente, sino que orienta el mito hacia otros contenidos, no tanto centrados en el conocimiento, sino mucho más en el amor. Esto lo entendió muy bien Simone Weil cuando en una carta al enfermo de Carcasona, Joë Bousquet, comentaba cuántas noches oscuras hay que pasar para poder salir de sí mismo y preguntar por el sufrimiento del otro. Simone Weil se estaba refiriendo al *Parzival* de Wolfram, aunque no lo cite. En realidad, Wagner siguió la nueva orientación que Wolfram dio al mito, aunque lo intensificó: suprimió la pregunta e hizo que Parsifal *sintiera* en su propio cuerpo la herida de Amfortas. No es de extrañar que Wagner hubiera pensado en introducir a Parsifal en el tercer acto de *Tristán*, otro herido, para dejar clara la superioridad de ese otro amor frente al amor erótico.

[Obras citadas según el orden en el texto: Richard Wagner, *Mi vida*, edición de Martin Gregor-Dellin, Turner, Madrid 1989 (1.ª ed. 1963); Id., *Lettere a Mathilde Wesendonck*, Milán, 1988; Id., *Ópera y drama*, traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, prólogo de Miguel Ángel González Barrio, Akal, Madrid, 2013; Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner, 2. Su vida, su obra, su siglo (1864-1883)*, Alianza, Madrid, 1983; Claude Lévi-Strauss, «De Chrétien de Troyes à Richard Wagner», en *Le regard éloigné*, Plon, París, 1983; Simone Weil-Joë Bousquet, *Correspondance 1942*. «*Quel est donc ton tourment ?*» ed. Florence de Lucy, Michel Narcy, Claire Paulhan, París, 2019].

“Solo cuando la religión predominante del egoísmo, que incluso ha llegado a fragmentar el arte en múltiples modalidades y movimientos mezquinos y mutilados, por fin haya sido expulsada y exterminada sin piedad de cada momento de la vida humana, solo entonces, y de la forma más natural, podrá aparecer la nueva religión que también incluirá las condiciones de la obra de arte del futuro.”

Richard Wagner

La obra de arte del futuro

LOS LÍMITES DE
MI VIAJE SON
LOS LÍMITES DE
MI MUNDO

El arte no tiene límites, viajar tampoco

renfe
Tu tren

ENTREVISTA

Josep Pons



“Parsifal es una obra de madurez, también por lo que conlleva de mundo interior. No solo tienes que explicar una historia, debes aportarle una parte vivencial”.

Gran Teatre del Liceu. Josep Pons es el director musical del Gran Teatre del Liceu desde 2012, y ahora asume el reto de dirigir por primera vez de forma íntegra la ópera *Parsifal*, la última obra de Wagner, todo un giro en cuanto a la temática de las obras del alemán y una nueva forma de tratar la música.

Asumir una partitura como *Parsifal* es un trabajo titánico para un director, son más de cuatro horas de música, pero, además, una música con una gran carga mística. ¿Estamos, entonces, ante uno de los retos más importantes que puede asumir un director en el terreno del repertorio operístico?

Josep Pons: De entrada, para un director, es un regalo tener delante la partitura de *Parsifal*, y si el director es montserratino, como en mi caso, que tienes siempre enfrente la montaña de Montserrat, ¡todavía más! Dejando las bromas a un lado, y siendo realistas, tampoco es la ópera más descomunal.

Ciertamente, *Los maestros cantores de Núremberg* es más larga, sí, pero no tiene este componente místico.

Seguro que no, la carga mística no está presente. Pero podemos pensar en *Pelléas et Mélisande* de Debussy, que sí tiene esta carga. De hecho, está claro que Debussy bebe de *Parsifal* para elaborar esta ópera. También me viene a la cabeza *El ocaso de los dioses* y todo el conjunto de la tetralogía del anillo de Wagner, que es un corpus mucho más grande aún. *Parsifal* es un reto, por supuesto que lo es, pero básicamente es un regalo y un placer poder dirigirla.

Entonces, si hablamos de la música, ¿qué ha cambiado en Wagner cuando compone *Parsifal*?

Wagner tiene un cambio de estilo en la mitad de *Siegfried*, porque se detuvo para escribir a Franz Liszt y le dijo: “He dejado *Siegfried* en el bosque”. Y deja la ópera durante 10 años, y en este tiempo escribe *Tristan und Isolde* y *Los maestros cantores*. Y entonces, pasado este tiempo, retoma *Siegfried*, y cuando lo hace su lenguaje ha cambiado. Y en *Götterdämmerung* ya es un lenguaje completamente diferente.

¿Y cómo cambia su lenguaje?

Lo que antes era muy concreto con los *leitmotifs* ahora ya acaban siendo, solamente, pinceladas o señales. Aquí toda la música está mucho más dispersada, y los *leitmotifs* ya no son tan marcados y evidentes, más bien son gestos. Es decir, tú no sabes cuando entras en un aria o sales de ella. El recitativo y el aria quedan totalmente difuminados. Esto es algo que ya comienza a hacer en *Tristan und Isolde*, pero no de forma tan clara como en *Parsifal*.

¿Esto se debe al componente místico de la pieza?

Seguramente el tema místico pesa, sí. Pero el tema es que antes era más claro cuando se trataba de un monólogo, un recitativo o un dueto. En cambio, en *Parsifal* todo es más confuso porque queda mucho más diluido.

¿Esto la convierte en una partitura especialmente difícil de dirigir?

Sí, porque tienes que cocinarla. La diferencia es que el texto pesa mucho y tiene que ser la referencia al dar las indicaciones, y esto es nuevo. No tiene nada que ver con la ópera italiana, pero tampoco con las composiciones de Wagner anteriores.

“¿Cuál es el reto de la Filarmónica de Berlín? Tocar cada vez mejor. Pues, nosotros, exactamente igual.”

¿Qué es lo más interesante de una partitura como esta?

Yo creo que la guinda, no para el músico, sino para todo el mundo, es la emoción y la transmisión de un mensaje que se escapa de lo que había hecho hasta entonces. Por ejemplo, Nietzsche no entendió este giro místico de la partitura. Debemos tener presente que Wagner murió con dos proyectos en mente: la vida de Jesús y la vida de Buda. Que tiene cierto sentido, porque son las dos grandes corrientes religiosas, aunque Wagner seguramente lo contemplaba desde el punto de vista de la filosofía, porque son los dos grandes movimientos religiosos. Lo más fascinante aquí es que en una ópera pone sobre el escenario no solo una aventura, sino que también incorpora elementos mágicos —como siempre pasa en las óperas de Wagner—. Y pienso que esto es lo más fascinante, porque Wagner crece en un mundo en el que los temas que se trataban en las óperas eran de carácter histórico o mitológico, y él va mucho más allá con todo este universo místico.

Fijémonos en el trabajo que debe hacer el director cuando tiene delante una partitura como la de *Parsifal*. ¿Cuál es el proceso para interiorizarla?

El trabajo intelectual es esencial. En este sentido, no es diferente del resto de las óperas de Wagner. Piensa que Wagner primero escribía el texto y entonces lo publicaba. Y esto hacía que no lo pudiera cambiar. Una vez tenía el texto, creaba la línea vocal, con unos pequeños bajos orientativos, pero sin la riqueza orquestal final. Por tanto, estamos hablando de teatro musical. Cuando tenía el texto y la parte vocal, añadía algunos elementos, como los *leitmotifs*, y el último paso era la partitura completa. Que, francamente, es alucinante que le encajara todo. En consecuencia, el texto es fundamental, claro.

¿Qué hizo cuando supo que tenía que dirigir esta ópera?

Lo primero que hice cuando supe que tenía que dirigir *Parsifal* fue copiar todo el texto en la partitura en catalán, que es mucho trabajo. Porque Wagner va lento explicándose, pero cada intervención aporta algo nuevo, lo que hace que siempre vayas descubriendo cosas. Así, cuando me pongo a leer texto y música, voy viendo cómo ha ido construyendo toda la obra. Porque en una obra como esta tienes que ver cuándo impulsa y cuándo recoge, para poder darle una dirección, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de una ópera tan narrativa. Pero, lo que decíamos, primero es el texto en referencia con el estudio, y después tienes que encontrar la comunión íntima entre música y texto, y a partir de aquí lo que aportamos con la orquesta es saber cuándo debemos ser reactivos o proactivos.

¿Se puede dirigir una ópera como esta sin un bagaje musical e intelectual importante?

Parsifal es una obra de madurez, también por lo que conlleva de mundo interior. No solo tienes que explicar una historia, debes aportarle una parte vivencial. A mí me ha llegado ahora, pero no olvidemos que son partituras que te acompañan toda la vida. Evidentemente, haber podido hacer mucho repertorio y, claro, hasta obras posteriores, también me ayuda. Por ejemplo, cuando dirigí *Pelléas* lo hice conociendo muy bien *Parsifal*, aunque todavía no lo había dirigido.

Una de las grandes tareas que ha llevado a cabo durante estos años al frente de la Orquesta y el Coro del Gran Teatre del Liceu ha sido intervenir en su calidad. Desde su punto de vista, ¿cómo está, actualmente, la Orquesta?

Yo creo que hay que decir que la Orquesta del Liceu, actualmente, está en el podio de las orquestas del Estado, y el trabajo que hemos hecho no está solo en la calidad, sino también en la salud. Además de ser una orquesta de muy buen nivel musical, es una orquesta con muy buena salud. Es decir, los músicos sienten los colores y se dejan la piel, y eso es muy importante.

“Wagner crece en un mundo en el que los temas que se trataban en las óperas eran de carácter histórico o mitológico, y él va mucho más allá con todo este universo místico.”

¿Cuáles son los retos de futuro de la Orquesta y el Coro?

Hay un proceso de crecimiento que debe ser constante, como lo hace un escritor o un arquitecto; siempre vamos aprendiendo, y así existe un crecimiento que siempre es necesario. Debemos mejorar lo que hemos mejorado, está claro. Pero, en este sentido, tenemos el reto de consolidar un número de plazas que nos faltan, pero también debemos poder incidir en el sonido de la sala y las salas de ensayo, en relación con la acústica, porque influyen directamente en el sonido final. En resumen, es un proceso de madurez del colectivo. Dicho de otro modo: ¿cuál es el reto de la Filarmónica de Berlín? Tocar cada vez mejor. Pues, nosotros, exactamente igual.

Para terminar, cuando usted era un niño fue escolano en Montserrat y, además, nació en Puig-reig, muy cerca de la montaña. Y Montserrat siempre se ha vinculado con *Parsifal*, ¿tiene esto un sentido especial para usted?

Hay una emoción porque sabes que en la confección del título se pasa por Montserrat. La cuestión es que el filósofo Wilhelm von Humboldt visitó la montaña y escribió un opúsculo, y se lo envió a su amigo Goethe. Goethe quedó fascinado con lo que leyó, y escribió un texto tomando Montserrat como símbolo romántico. Y llegó a decir que “para lograr tu búsqueda interior debes crear tu propio Montserrat”. Es decir, Montserrat como símbolo romántico de encontrarte a ti mismo. Y esto lo traslada en el segundo *Fausto* que escribe Goethe, que es como una ascensión de crecimiento personal, que comienza con los anacoretas de Montserrat. Y Wagner se fascina a partir de estos textos y con el *Fausto* de Goethe, y así toma Montserrat como símbolo de los custodios del Grial, como queda claro en *Lohengrin*, en el “In fernem land”. Y, en definitiva, este es el motivo por el que Himmler viaja a Montserrat para investigar si encuentra el Santo Grial.

“En el tercer acto domina un sonido comprimido, con respecto al cual la acción redentora de Parsifal tiene algo de ficticio e impotente [...] la expresión artística de lo que según el dogma schopenhaueriano es la esencia del mundo, es decir, de la voluntad a través de la pietas, la expresión artística de ello se considera de forma quimérica capaz de fuerza redentora.”

Theodor Adorno

Ensayo sobre Wagner

Parsifal - Richard Wagner

[Volver al índice](#)

Parsifal



Jaume Tribó

Francesc Viñas

— **en el Liceu**

“Nur eine Waffe taugt”

Estreno absoluto

26 de julio de 1882 en el Festspielhaus de Bayreuth

Estreno en Barcelona y en el Gran Teatre del Liceu

31 diciembre de 1913

Última representación en el Liceu

11 de marzo de 2011

Total de representaciones en el Liceu: 108

Es bien sabido que *Parsifal* se estrenó en Bayreuth el 26 de julio de 1882 y que a finales de 1913 caducaban los derechos exclusivos que la familia Wagner poseía sobre esta obra: treinta años. Los descendientes intentaron una prolongación exclusiva que especificaba que la obra no se podía representar en ninguna parte fuera de Bayreuth. Eso no fue posible, y el hijo y la nuera supieron con gran disgusto que muchos teatros preparaban el estreno el 1 de enero de 1914, el primer día en el que los derechos habrían caducado. Efectivamente, el 1 de enero *Parsifal* se estrenaba en Berlín, Bolonia, Roma, Breslau,

Budapest, Madrid, Bremen, Kiel y Praga. Otros teatros llegaron tarde: el 2 de enero de 1914 se estrenaba en Fráncfort y en Maguncia, el día 3 en San Petersburgo, el día 4 en Friburgo y en París, y el día 5 en Bruselas. El 9 de enero llegaba al Teatro alla Scala de Milán. En todas partes se había previsto el estreno el 1 de enero.

Pero a todas las ciudades se les adelantó Barcelona. Mientras los demás teatros anunciaban el estreno el 1 de enero de 1914, el empresario del Liceu Alfredo Volpini ideó —siempre dentro de la legalidad— el inicio de la representación a las once de la noche del 31 de diciembre de 1913, gracias a la diferencia horaria que existía entonces con Alemania. El espectáculo, anunciado a las diez, no empezó hasta las once y veinticinco. Legalmente, o con un pequeño fraude de treinta y cinco minutos, el Liceu tendría el honor de haber sido el primer teatro, después de Bayreuth, en representar *Parsifal*.

Este honor le corresponde al Liceu solo lícitamente porque de forma ilegal *Parsifal* ya se había representado fuera de Bayreuth y más



Partitura de Parsifal en catalán (1929)



Margot Kaffai



Marcel Journet

[Volver al índice](#)

de una vez, empezando por Múnich, donde en los años 1884 y 1885 el rey Luis II de Baviera se hizo representar *Parsifal* ocho veces para él solo a puerta cerrada. Se habían realizado también audiciones en forma de concierto en 1884 en Londres, en 1886 en Nueva York, en 1891 en Boston y en 1896 en Ámsterdam y, en forma escénica, y de ahí surgió la ira de la familia Wagner, en 1903 en el Metropolitan, en 1904 en Boston, en 1905 en Ámsterdam y en 1913 en Zúrich, Buenos Aires y Río de Janeiro. De los intérpretes de las representaciones en Nueva York tomó buena cuenta Cósima Wagner, que vetó para siempre en Bayreuth los nombres de los que habían violado el privilegio que tenía esta ciudad con la obra.

Parsifal se estrenaba en el Liceu, pero los barceloneses, siempre en forma de concierto, fragmentariamente y en cuentagotas, ya lo conocían mucho. El primer fragmento de *Parsifal* interpretado públicamente en Barcelona había llegado al Teatre Líric ya el 7 de junio de 1883, cuando todavía no se había cumplido un año del estreno mundial; la Orquesta de la Societat de Concerts de Barcelona interpretó el preludio bajo la dirección de Cosme Ribera. En el Liceu, el primer fragmento fue también el preludio que dirigió el maestro Marino Mancinelli en 1885. En 1892 y en el Teatre Líric, la Orquesta de la Societat de Concerts de Barcelona y el Orfeó Català, dirigidos por Antoni Nicolau, interpretaban la escena de la consagración. En 1895 y en el mismo teatro, aquella orquesta

daba a conocer “Los encantos del Viernes Santo” bajo la dirección de Vincent d’Indy. En 1897 y en el Liceu, en su *serata d’onore*, el maestro Cleofonte Campanini con la orquesta del teatro daba la primera audición en Barcelona del primer cuadro del segundo acto, el del jardín encantado de Klingsor, anunciado como “Vals de las flores”. En mayo y junio de 1913, dentro de los festivales organizados por la Associació Wagneriana en el Palau de la Música Catalana con motivo del centenario del nacimiento del músico, *Parsifal* se interpretaba en catalán casi entero, aunque fragmentado en diferentes conciertos. Los actos primero y tercero, y el primer cuadro del segundo se tocaron teóricamente enteros. De hecho, cuando se llegó al estreno, la novedad se reducía solo a la segunda mitad del acto segundo.

El estreno en el Liceu: 31 de diciembre de 1913

En Barcelona el estreno fue un gran acontecimiento y significó el triunfo de las fuerzas wagnerianas, aunque curiosamente en la primera representación no se llegaron a agotar las localidades. Durante cuatro días, del 27 al 30 de diciembre, se había detenido la temporada y el teatro estuvo cerrado a causa de los ensayos, un hecho sin precedentes. El director Franz Beidler, yerno de Wagner, prohibió la entrada a cualquier ensayo. Como era costumbre, las decoraciones fueron obra de varios escenógrafos: Maurici Vilomara y Oleguer Junyent (acto I), Miquel Moragas y



Walter Kirchnhoff



Lilly Halgren



Bruno Walter

[Volver al índice](#)

Salvador Alarma (acto II) y Oleguer Junyent (acto III). El vestuario era de Alexandre Soler y dirigía la escena Salvador Vilaregut. Attico Bernabini dirigía el coro, que, más de una vez y sobre todo en el tercer acto, no pudo superar las dificultades de la partitura. La coreografía era de la famosa bailarina Pauleta Pàmies. En lugar del telón pintado que se usaba, se estrenó una gran cortina de terciopelo. El primer acto duró 1 hora y 50 minutos y fue muy aplaudido. El segundo, no tanto. Si hacemos caso a la crítica del *Diario de Barcelona* publicada el 3 de enero de 1914, "... si la escena del jardín encantado de Klingsor es muy graciosa y de fácil comprensión, el gran dúo entre Kundry y Parsifal exige más de una audición para que puedan apreciarse bien todos sus méritos". La función había empezado a las 22.25 horas y con unos entreactos larguísima, y se prolongó hasta casi las cinco de la madrugada. Era ya el 1 de enero de 1914. Para muchos fue una noche de Fin de Año muy original.

El protagonista era nuestro Francesc Viñas; Kundry, la soprano Margot Kaftal; Gurnemanz, el bajo Vincenzo Bettoni; Amfortas, el barítono Cesare Formichi; Klingsor, el barítono Adolfo Pacini; y Titurel, el bajo Conrad Giralt, que en este rol intervino en las primeras ocho ediciones. En uno de los escuderos encontramos al futuro gran tenor valenciano Antoni Cortis, que entonces se anunciaba como Corts, el apellido materno. Una de las muchachas flor era Angelina Homs, coprimaria de



Otto Klemperer



Richard Schubert



Lluís Canaïda

la casa y madre de la soprano Graziella Pareto. *Parsifal* produjo aquí más curiosidad que entusiasmo y significó la culminación del arte de Viñas, nuestro tenor ya del todo entregado a la causa wagneriana.

Es difícil precisar el resultado artístico. Mientras que las críticas fueron muy generosas en los elogios, para la Associació Wagneriana la representación fue una especie de profanación o de sacrilegio. Muchas cosas no salieron bien. La más evidente fue que el maestro Beidler tuvo que interrumpir el espectáculo por el cambio de decoración de los dos cuadros del segundo acto. Todas las otras funciones de noche empezarían a las siete de la tarde para terminar a la una y media de la madrugada. Las cinco funciones de tarde empezaron a las dos del mediodía.

La segunda representación, prevista el 2 de enero, se tuvo que cancelar para corregir defectos del movimiento escénico, prueba de que el espectáculo no funcionaba. El éxito de público no se discutió. En la época, el número de representaciones iba en función del éxito, y entre enero y febrero de 1914 se realizaron catorce representaciones consecutivas. La cifra prevista antes de empezar la temporada era de cuatro. De las catorce representaciones, la del 15 de enero fue forzada. En una época en la que no se podía mandar al público a casa, a unos espectadores que habían pagado para ver *Il barbiere di Siviglia* se les anunció que la ópera se cancelaba a causa de los temporales que habían impe-

dido la llegada del tenor Umberto Macnez. En vez de *Il barbiere di Siviglia* el público fue graciosamente compensado con *Parsifal*.

Idiomas

Parsifal se estrenó en el Liceu en la traducción italiana de Giovanni Pozza editada por Ricordi. Hasta los años veinte, el italiano fue el único idioma operístico utilizado en nuestras latitudes. No descubrimos nada nuevo si decimos que Francesc Viñas, el conspicuo apóstol de la obra de Wagner, cantó siempre en ese idioma. El cambio lingüístico en cuanto a los títulos wagnerianos se produciría aquí bien pronto, entre 1920 y 1921. En el Liceu, *Parsifal* solo tuvo tres ediciones no alemanas, tres ediciones con mayoría italiana. Hablamos de mayoría porque resulta difícil establecer ediciones en italiano o alemán. Frecuentemente, se producía una mezcla babélica que en la época no preocupaba demasiado. Una edición italiana de la primavera de 1920 tenía un protagonista que cantaba en francés, Charles Rousselière, y una alemana de 1926 la protagonizaba nuestro tenor Lluís Canalda en italiano. Escuderos, caballeros y mucachas flor siguieron durante veinte años con el italiano. En cuanto a los solistas, a partir de la temporada de primavera de 1921 se impuso el original alemán. Esta no era la intención de la Associació Wagneriana, que desde un principio había propuesto que Wagner se cantara en catalán. Hubo unos momentos en que eso pareció posible. Los festivales Wagner en el Palau eran

en catalán, pero el Liceu seguía con el italiano. Asimismo, en 1911 se había realizado todo un primer acto de *Die Walküre* (*La valquiria*) en catalán, además de los bises obligados del *racconto* de *Lohengrin* que tanto Francesc Viñas como Josep Palet, y también el aragonés Miguel Fleta, cantaban en catalán. Además, estaban los terceros actos del *Tristan* que Francesc Viñas y el barítono Ramon Blanchart cantaban en catalán, así como la narración de Roma de *Tannhäuser* que Viñas también hacía en este idioma. Pero el catalán ya no llegaría a *Parsifal*. Hasta que, en 1980, el galimatías lingüístico fue una característica propia del Liceu, porque el coro tenía el italiano como único idioma, y eso nunca generó ninguna queja. En cuanto a *Parsifal*, no hay que remontarse muy atrás —solo cuarenta y seis años— para encontrar la más deliciosa mezcla de lenguas.

Todavía en 1977, cuando quien firma estas líneas ya ejercía de maestro apuntador, confirma que los solistas cantaban en alemán mientras que el coro lo hacía en italiano. Y aún hay más. En la escena de la consagración, los niños cantaban en catalán la traducción de Jeroni Zanné y Joaquim Pena editada en 1924 con una ortografía prefabricada: “Pa i vi del sant cenacle, feu canvià'l diví miracle” (‘Pan y vino del santo cenáculo, transmutó el divino milagro’).

Veintitrés ediciones en el Liceu

Parsifal ha tenido veintitrés ediciones en el Liceu, con un total de ciento ocho representaciones.



Emmanuel List



Ludwig Weber



Hans Knappertsbusch

[Volver al índice](#)

Tras el estreno, se repuso la temporada siguiente, 1914-1915, en esa ocasión con el maestro Antonio Guarnieri y seis representaciones, en las que repitieron Francesc Viñas y el bajo Vincenzo Bettoni, Kundry fue Elsa Raccanelli, y Amfortas, un barítono belcantista como Francesco Maria Bonini. Los recortes debieron ser drásticos. Refiriéndose a este barítono, el crítico Suárez Bravo se limita a decir que “corto es su papel”. Bonini cantaba la parte de Amfortas. Entre las muchachas flor encontramos el nombre de Mercè Capsir, la gran soprano ligera, que justo dos días antes, el 29 de noviembre de 1914, había debutado en el Liceu con *Rigoletto*.

La primavera de 1920 se realizaron cinco representaciones con un gran especialista wagneriano, aunque era francés y cantaba siempre en su idioma: Charles Rousselière. Con este tenor, actuaron el barítono Domenico Viglione-Borghese en el papel de Amfortas y el bajo Marcel Journet con Gurnemanz. Y llegamos a la primavera de 1921, con cuatro representaciones con el tenor Walter Kirchhoff, la gran soprano Lilly Hafgren en su debut liceísta y el bajo Gaudio Mansueto. El director fue Bruno Walter. *Parsifal* regresaba al Liceu en 1924 bajo la dirección de Otto Klemperer; cantaban Richard Schubert, el barítono Joseph Groenen y el bajo Marcel Journet. La ópera volvía en 1926 con nuestro tenor Lluís Canalda de protagonista, otra vez Groenen y el gran bajo Emanuel List como Gurnemanz. En la primera

Franz
Konwitschny

Max Lorenz

Georges
SébastienWolfgang
Windgassen

Martha Modl



Hans Hotter

representación, el 30 de enero de 1926, el dictador Miguel Primo de Rivera soportó todo el tercer acto.

La temporada de primavera de 1929 fue la de la Exposición Internacional de Barcelona. El *Parsifal* de 1929 lo dirigieron el maestro Eugen Szenkar y el *regista* Leopold Sachsse. Lilly Hafgren era una vez más Kundry y, otra vez Groenen; se les añadió Hermann Marowsky como Gurnemanz. *Parsifal* regresaba al Liceu en 1934 con el tenor belga René Maison como protagonista; Kundry era la húngara Ella Némethy; y Gurnemanz, el bajo Ludwig Weber, entonces muy joven. Dirigía Hans Knappertsbusch. Fueron unos años gloriosos en lo que respecta a las batutas en el Liceu, pues después de Bruno Walter llegaron Klemperer y, luego, Knappertsbusch.

Después de 1934, *Parsifal* no volvió al Liceu hasta pasada la Guerra Civil, en 1942, bajo la dirección del maestro Franz Konwitschny, padre del director de escena Peter Konwitschny. Era la época de los programas en español y en alemán en letra gótica. Fidelidad absoluta al Reich. En 1948 llegó un *Parsifal* discretísimo con el que la crítica, siempre prudente a la hora de juzgar los elementos estables, carga contra la orquesta y contra el coro, que iba “a la deriva”. En 1951, dirigido por Hugo Balzer, *Parsifal* tenía un protagonista de excepción: Max Lorenz. En 1953 repetía Max Lorenz, en esa ocasión con Ludwig Hofmann y Aga Josten, y bajo la dirección de Georges Sébastian. Las campanas tocaron una octava alta.

Llegamos ahora a la primavera de 1955, momento histórico para el Liceu, cuando recibió la visita de los Festivales de Bayreuth en su insólita y entonces única salida de esa ciudad. Se representaron *Parsifal*, *Tristan* y *Die Walküre* (*La valquiria*), tres representaciones de cada título. Dirigió *Parsifal* Joseph Keilberth. Wieland Wagner vino a Barcelona y dirigió personalmente la escena. Los solistas pertenecían a los nombres gloriosos del Bayreuth de los años cincuenta: el protagonista eminente fue Wolfgang Windgassen; Kundry, la soprano Martha Mödl; Gurnemanz, el bajo Ludwig Weber; Klingsor, el barítono Gustav Neidlinger; y en los roles de Amfortas y Titurel, Hans Hotter y Hermann Uhde, que se alternaron. Como comprimarios hubo nombres de la categoría de Josef Traxel, Elisabeth Schärtel, Gerhard Stolze, Ilse Hollweg y Jutta Vulpius. Aquí debemos detenernos en la figura de Wolfgang Windgassen, seguramente el mayor tenor wagneriano, que en esa ocasión nos recordó que su padre, Fritz Windgassen, también tenor, había cantado el Loge de *Das Rheingold* (*El oro del Rin*) en el Liceu en 1941. El nuestro ha sido un teatro de grandes voces, pero en el caso de los tenores wagnerianos creemos que, después de Viñas, no tuvimos a ningún otro como Wolfgang Windgassen en tantos títulos, en tantas representaciones y siempre en la mejor forma. Entre 1955 y 1961 cantó 3 representaciones de *Parsifal*, 8 de *Tristan*, 5 de *Die Walküre* (*La valquiria*), 4 de *Tannhäuser* y 3 de *Siegfried*.



Joseph Keilberth, Deutsche Oper, Fotothek



Wieland Wagner



Sándor Kónya

[Volver al índice](#)

El Liceu de la época consumía enormemente el *Parsifal*, y la ópera, tras el paso de los Festivales de Bayreuth, volvía en 1958 dirigida por Franz Konwitschny; cantaron el tenor esloveno Josip Gostič, Helen Werth y Josef Greindl, gran Gurnemanz. En 1961 se representó cuatro veces y las dirigió el maestro Georges Sébastian, que hizo la partitura íntegra, como solo se había hecho aquí con los de Bayreuth; cantaron el tenor Ernst Gruber y la soprano Marianne Schech; en papeles pequeños encontramos nombres como Mirna Lacambra, Dídac Monjo, Joan Lloveras, Francesca Callao, Carme Lluçh, Maya Mayska y Pilar Torres.

En 1964, la compañía de Núremberg traía el *Parsifal* al Liceu, un espectáculo visualmente muy atractivo, dirigido por el regista Georg Goll, pero vocalmente flojo, salvo el protagonista, el estadounidense Jean Cox; ese *Parsifal* de 1964 pretendía conmemorar el cincuentenario del estreno en el Liceu. Las representaciones de noche empezaron a las siete y media. Después del primer acto había una hora de entreacto para cenar, pero se hicieron tantos recortes que la obra acabó mucho antes de las *Aída* o *Carmen* de la época, que siempre llegaban hasta la una y media.

El siguiente *Parsifal*, en 1970, fue uno de los mejores de esos años gracias a la pareja protagonista: el gran tenor húngaro Sándor Kónya y la soprano Amy Shuard. En papeles pequeños encontramos los nombres de Bar-



Simon Estes



Peter Hofmann



Jean-Pierre Ponnelle

tomeu Bardagí, Lolita Torrentó y Cecília Fondevila.

En febrero de 1977 *Parsifal* regresaba al Liceu con la mezzo checa Eva Randová, el tenor Hermin Esser, el bajo Malcolm Smith y Joan Pons, que cantaba el Titurel. Entre caballeros, escuderos y muchachas flor estaban Antoni Lluçh, Maria Àngels Sarroca, Bartomeu Bardagí, Lolita Torrentó, Rosa Maria Ysàs, Cecília Fondevila y Sílvia Gasset. Al maestro Kurt Wöss se le había sugerido que aligerase la obra con todos los recortes posibles. El maestro aceptó las condiciones y realizó todos los recortes de tradición alemana, los de tradición italiana y muchos más. Salíó uno de los *Parsifal* más escuetos de la historia liceísta: toda la música no llegó a las tres horas; el tercer acto no llegó a una hora y el segundo duró cuarenta y cinco minutos...

Parsifal volvía al Liceu en junio de 1983 dentro de los festivales del patronato Pro Música. Aquel *Parsifal* ha sido la única ópera que el maestro Franz-Paul Decker ha dirigido en el Liceu. No quiso hacer ningún recorte. Ya nunca más se han vuelto a hacer recortes. El reparto reunió los nombres de Eva Randová y Simon Estes. El protagonista era Spas Wenkoff, búlgaro, que en su país ejercía de juez. A Wenkoff se le producía repentinamente un ictus que le dejaba la boca medio abierta (enseñando una hilera de dientes de oro) con una apariencia de sonrisa. Su actuación no fue demasiado afortunada y la aparente sonrisa causó las iras del público, que lo interpretó como un desprecio a las

[Volver al índice](#)

protestas. Cabe recordar que su *Tristan* de la temporada anterior había sido aún más desafortunado.

El siguiente *Parsifal* representado en el Liceu fue el de diciembre de 1988 con cinco representaciones que dirigió el maestro Uwe Mund. Se representó la obra íntegra. La magnífica producción era la de Jean-Pierre Ponnelle. Eva Randová desempeñó por tercera vez consecutiva el papel de Kundry, cada vez más espléndida. El protagonista fue el famoso Peter Hofmann, sustituido un día por William Pell. Amfortas era el barítono Simon Estes, a quien el público cada día quería más; como Gurnemanz, Kurt Moll, sustituido un día por Kurt Rydl; y como Klingsor, el magnífico Anthony Raffell. Un gran reparto.

Aquí debemos hacer un inciso porque en 1994 el Liceu se quemó. A pesar de ello, la actividad artística no se suspendió y se mantuvo en el Teatre Victòria y en versiones en forma de concierto en el Palau de la Música Catalana. Este fue el caso del *Parsifal* del año 1998, celebrado en el Palau y dirigido por Antoni Ros-Marbà, y con los solistas Robert Dean Smith, Éva Marton y Bernd Weikl.

Las dos últimas ediciones ya tuvieron lugar en el tercer Liceu. En 2005 hubo nueve representaciones de la producción de Nikolaus Lehnhoff y que dirigía el maestro Sebastian Weigle con un reparto de lujo: Plácido Domingo, Violeta Urmana, Matti Salminen y Bo Skovhus, además del gran veterano Theo Adam en el rol de Titurel.



Plácido Domingo



Matti Salminen



Bo Skovhus



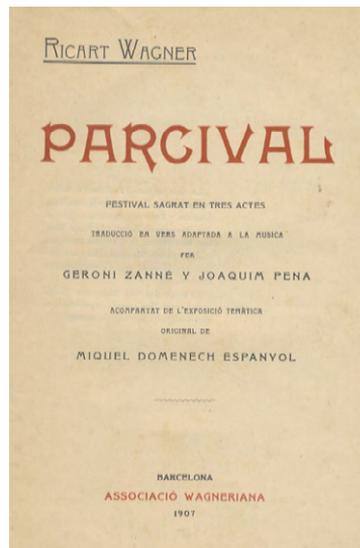
Klaus Florian Vogt

El último *Parsifal* liceísta ha sido el de 2011 en la misma coproducción del Liceu y Zúrich que ahora se repone, obra de Claus Guth. Tres grandes para Parsifal, Kundry y Gurnemanz: Klaus Florian Vogt, Anja Kampe y Hans-Peter König. Dirigía Michael Boder.

El wagnerismo en Barcelona, y eso significa en el Liceu, no se puede cuestionar. La Associació Wagneriana, fundada en 1901 y con el incansable Joaquim Pena como presidente, supieron crear un auténtico fervor wagneriano, pero no cumplió su deseo de ver las obras del maestro cantadas en catalán. A pesar de todo, el legado que nos ha dejado sigue siendo admirable: los libretos de las óperas de Wagner traducidos al catalán y, más aún, las partituras imprimidas en Alemania con el texto en catalán y alemán respetando siempre el ritmo original.

La última partitura editada fue precisamente *Parsifal*, impresa en Maguncia en 1924. La obra de Pompeu Fabra todavía no se había acabado de consolidar. Por eso, y por la obsesión por los neologismos y también por las formas antiguas, se produjeron una serie de textos sorprendentemente recargados como los de Gurnemanz en el acto III:

*“Eix fou el foll que
el cigne occí i que jo,
airat, foragití.”*



Libreto de
Parsifal en
catalán (1907)

Consultad
la cronología
detallada





FESTIVAL
CLÀSSICAND...
Andorra 2 - 11 / 6



+Info & Tickets classicand.com

 **Andorra**

“No es que las propias religiones sean culpables de su decadencia, sino que la decadencia se ha desarrollado con tanta fatalidad natural que ha excluido cualquier posibilidad de oponerse válidamente a ella evitando verse arrastrados por la corriente.”

Richard Wagner

Religión y Arte

Biografies



Josep Pons

Director musical

Considerado como uno de los directores más relevantes de su generación, Josep Pons (Puigreig, 1957) ha construido fuertes lazos con orquestas como Gewandhaus de Leipzig, Staatkapelle de Dresde, Orchestre de Paris, City of Birmingham Symphony Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic, The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen o BBC Symphony Orchestra, con quien ha hecho varias apariciones en las BBC Proms de Londres.

Desde 2012 es el director musical del Gran Teatre del Liceu de Barcelona y es también director Honorario de la “Orquesta y Coro Nacionales de España”. Ha sido director titular y artístico de la Orquesta Ciudad de Granada y fue fundador de la Orquesta de Cámara del Teatre Lliure de Barcelona y de la Jove Orquesta Nacional de Catalunya. Fue Director de las ceremonias olímpicas Barcelona 92. En 1999 fue distinguido con el Premio Nacional de la Música que otorga el Ministerio de Cultura y es académico de la Real Academia Catalana de Bellas Artes.

Ha grabado más de una cincuentena de títulos para Harmonia Mundi y para Deutsche Grammophon, habiendo obtenido los máximos galardones: Grammy, Cannes Classical Awards, Grand Prix de la Académie Charles Cross, Diapasson d’Or, Choc de la Musique.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu el 1993 y esta temporada dirige las producciones *Don Pasquale*, *Macbeth*, *Alexina B* y *Parsifal*.



Claus Guth

Director de escena

Nacido en Frankfurt, completó sus estudios en Múnich antes de dirigir una serie de producciones en Múnich, Mannheim y Hamburgo, que rápidamente le permitieron captar la atención internacional. Sin embargo, se dio a conocer en 1999, cuando dirigió el estreno mundial de *Cronaca del luogo* de Luciano Berio en el Festival de Salzburgo. El año siguiente volvió al festival para una producción de *Iphigénie en Tauride* de Gluck, y desde entonces ha sido un invitado frecuente en el festival, con producciones de títulos como *Zaide* de Mozart y la *Trilogía Mozart - Da Ponte*, que se ha presentado en varios teatros de Europa y de América. Ha dirigido *Luisa Miller* en la Bayerische Staatsoper de Múnich y *Der fliegende Holländer* en el Festival de Bayreuth (2003), y ha sido invitado habitual en la Opernhaus Zürich, así como en la Oper Frankfurt, donde ha dirigido producciones como *Pelléas et Mélisande*, *Daphne* o *Der Rosenkavalier*, entre otras.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2008/09 con *Die Meistersinger von Nürnberg*, y ha regresado con *Parsifal* y *Ariane et Barbe-Bleue* (2010/11), *Lucio Silla* (2012/13) y *Rodelinda* (2018/19).



Christian Schmidt

Escenógrafo y figurinista

Nacido en Coburgo (Alemania), estudió con Erich Wonder en la Academia de Bellas Artes de Viena. Colabora habitualmente con directores como Claus Guth, Hans Neuenfels, Christof Loy, Andreas Homoki, Vasily Bharkatov, Evgeny Titov, Yona Kim, Mateja Koležnik y Amélie Niermeyer. En 2017 y 2020 fue nominado en los premios internacionales Opera Award. Entre sus compromisos recientes encontramos la *Trilogía Mozart - Da Ponte* en el Festival de Salzburgo, *Der fliegende Holländer* (El holandés errante) en el Festival de Bayreuth, *Die Frau ohne Schatten* (La mujer sin sombra) y *Lohengrin* en el Teatro alla Scala de Milán; *Rigoletto* en la Opéra national de París, *Tristan und Isolde*, *Ariane et Barbe-Bleue*, *Ariadne auf Naxos* e *I Capuleti e i Montecchi* en la Opernhaus Zürich, entre otros.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2008/09 con *Die Meistersinger von Nürnberg* (Los maestros cantores de Núremberg), y ha regresado con *Parsifal* y *Ariane et Barbe-Bleue* (2010/11), *Lucio Silla* (2012/13) y *Rodelinda* (2018/19).



Volker Michl

Coreógrafo

Estudió danza y pedagogía de la danza a Múnich. Ha trabajado con numerosos coreógrafos y ha sido miembro de compañías de danza contemporánea de fama internacional con sede en Alemania, Austria, Canadá, Francia, Portugal y España.

Además de la producción de *Parsifal* de Claus Guth, también asumió las coreografías de su *Tristan und Isolde* y de *Lohengrin*. Desde 2008, Volker ha creado numerosas coreografías para producciones de ópera, musicales y teatrales. Entre otros, en Opernhaus Zürich, Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf, Bayerische Staatsoper y Prinzregententheater de Múnich, Teatro Nikkai de Tokio, Teatro Real de Madrid, Teatro alla Scala de Milán, Opéra national de París, Semper Oper de Dresden, así como en los festivales de Salzburgo y Glyndebourne, entre otros.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2009/10 con *Król Roger* (El rey Roger), y ha regresado con *Parsifal* (2010/11).



Jürgen Hoffmann

Iluminador

Después de formarse, inició su carrera profesional en la Deutsche Oper Berlin. En 1971 se trasladó a la Opernhaus Zürich, donde en 1992 fue nombrado jefe de iluminación, y fue responsable del diseño de iluminación de unas 8 nuevas producciones y hasta 20 reposiciones antes de jubilarse en 2012. Además de su trabajo en Zúrich, supervisaba de una a tres óperas cada año en varios teatros de ópera como diseñador de iluminación. Durante este tiempo, trabajó con muchos directores y escenógrafos. Desde su jubilación, ha seguido trabajando como diseñador de iluminación autónomo. Sus obras más recientes han sido, entre otras, *Rusalka* en la Wiener Staatsoper, *Ariadne auf Naxos* y *Der Rosenkavalier* en el Festival de Salzburgo, además de *Die Meistersinger von Nürnberg* (Los maestros cantores de Núremberg) en el Teatro alla Scala de Milán.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 1999/2000 con *Sly o la leggenda del dormiente risvegliato*, y ha regresado con *Lucia di Lammermoor* (2006/07), *Tiefland* (Tierra baja, 2008/09), *Parsifal* y *Ariane et Barbe-Bleue* (2010/11).



Andi A. Müller

Vídeo

Cursó estudios en vídeo en su ciudad natal, Basilea, y en la Kunstakademie Düsseldorf con Nam June Paik. En 1989 empezó a trabajar como videoartista, participando en exhibiciones y *performances*. En 2004 empezó a colaborar en el Theater Basel como diseñador de vídeo y, desde entonces, lo han invitado algunos de los escenarios líricos más prestigiosos de Europa. Colabora habitualmente con Claus Guth, con quien ha trabajado en la *Trilogía Mozart - Da Ponte* en Salzburgo y Toronto, *Die Frau ohne Schatten* (La mujer sin sombra) en Milán y Londres, *Parsifal* en Zúrich y Tokio, *Fidelio* en Salzburgo y *Rigoletto* en París. También colaboró con Matthias Hartmann en la producción *Mathis der Maler* (Matías el pintor) y Christoph Marthaler con *Mir nãmeds uf öis*, ambas para la Opernhaus Zürich. Desde 2006 trabaja en el Schauspielhaus Zürich como director de vídeo.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2010/11 con *Parsifal*, y ha regresado con *Rodelinda* (2018/19).

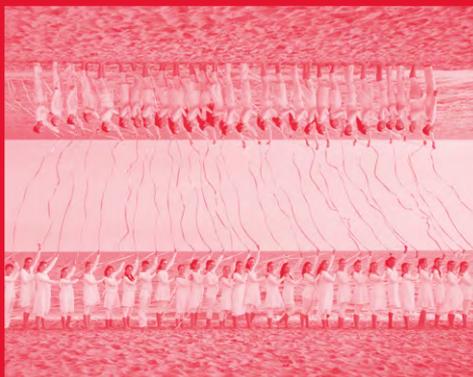


Pablo Assante

Director del Coro del Gran Teatre del Liceu

Pablo Assante nació en Quilmes en 1975. Empezó los estudios de piano a los 8 años en la Escuela de Bellas artes de su ciudad natal y después los continuó en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires. En 1997 obtuvo la Licenciatura en Música, en las especialidades de Dirección Orquestal y Dirección Coral, en la Universidad Católica Argentina y prosiguió el estudio de ambas especialidades en el Mozarteum de Salzburgo (cátedra Denis Russell / Jorge Rotter y Karl Kamper). Desde 2001, ha trabajado como maestro preparador, como director de orquesta y, principalmente, como director del coro en las temporadas de varios teatros líricos, como los de Chemnitz, Frankfurt, Saarbrücken, Dresde (Semperoper) y Teatro Carlo Felice de Génova.

Como director de orquesta, ha dirigido ballet, ópera (entre otros títulos, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Don Giovanni*, *La viuda alegre*), conciertos sinfónicos y simfonicorales (como los réquiems de Mozart y Verdi, y la sinfonía *Lobgesang*, de Mendelssohn), con orquestas como la Robert Schumann Philharmonie, la Saarländisches Staatsorchester, la Orquesta Sinfónica Nacional Argentina y la orquesta del Teatro Carlo Felice de Génova. Sus colaboraciones como director del coro también incluyen el coro Voci Bianche di Roma para el Teatro dell'Opera y la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma; el coro de la Radio de Leipzig; el coro de la Sinfónica de Bamberg; el coro de la Ópera de Zúrich; el Festival de Pascua de Salzburgo, con los coros de la Semperoper de Dresde y de la Ópera de Múnich (*Parsifal*, DVD Deutsche Grammophon), y, más recientemente, con los teatros de ópera de Xi'an, Pekín, Shanghái y Staatsoper München. Además de un repertorio operístico muy amplio que comprende los títulos principales de Wagner, Verdi y Puccini, ha colaborado como director de coro en simfonicorales—como la *Misa Solemnis*, de Beethoven (DVD Unitel); el *War Requiem*, de Britten; *Ein Deutsches Requiem*, de Brahms; los oratorios *Das Liebesmahl der Apostel*, de Wagner; *The dream of Gerontius*, de Elgar, y las sinfonías de Mahler 2, 3 y 8— y con directores como Kurt Masur, Georges Prêtre, Colin Davis, Christian Thielemann, Fabio Luisi y Kirill Petrenko.



VEUS - Cor Infantil Amics de la Unió

Fundado en 1996 en el seno de la Societat Coral Amics de la Unió de Granollers, es dirigido por Josep Vila Jover desde sus inicios. Ha participado en el Festival Castell de Peralada (2016 y 2018), en la *Pasión según San Marcos* (2018) y *Pasión según San Mateo* (2016 y 2019) de Johann S. Bach con Jordi Savall, y en festivales en Taipei (2017), Pequín (2018) o *La Folle Journée* de Nantes (2019), así como una gira por Estados Unidos (2019). Cabe señalar el reconocimiento a su trayectoria con el Premio Guido de Arezzo (2017), la participación en el Grand Prix Europeo de Canto Coral en Varna (2016), el primer premio en el Certamen Coral de Toulouse (2015) y el primer premio y Silver Rose Bowl en el concurso Let the Peoples Sing! en Luxemburgo (2013). Participa prácticamente cada año en la temporada del Gran Teatre del Liceu.



Josep Vila Jover

Director del coro infantil

Nacido en Granollers (1970), estudió con Enric Ribó, Conxita García y Christian Grube. Es director artístico de la Societat Coral Amics de la Unió, donde dirige Veus - Cor Infantil Amics de la Unió y el Cor de Cambra de Granollers, formaciones residentes del Teatre Auditori de Granollers. Desde 2017 dirige el concierto *Conte de Nadal* de Albert Guinovart en el Gran Teatre del Liceu, y desde 2009 ha participado con el coro en las óperas *Der Rosenkavalier*, *Werther* y *Un ballo in maschera*. Realiza habitualmente conciertos y giras internacionales por toda Europa, Asia y Estados Unidos. Es invitado como director a talleres, encuentros y festivales internacionales de canto coral, como Europa Cantat 2015 en Pecs (Hungría), Europa Cantat 2018 en Tallin (Estonia) o El Canto Nos Une 2018 en Medellín (Colombia). Con sus coros ha sido premiado en diferentes concursos: primer premio y Silver Rose Bowl en el concurso Let the Peoples Sing! en Luxemburgo (2013), primer premio en Toulouse (2015), finalista en el Grand Prix Europeo en Varna (2016) y segundo premio en Ejea de los Caballeros (2019).



Coral Càrmina

Fundada en 1972 por el maestro Jordi Casas i Bayer, la Coral Càrmina se ha convertido en uno de los coros de referencia en el mundo coral catalán en los últimos 50 años. La han dirigido en diferentes etapas Josep Pons, Francesc Guillén, Josep Vila, Alfred Cañamero, Montserrat Ríos, Fernando Marina y Gorka Sierra. Desde 2013 la dirige Daniel Mestre.

El coro ha trabajado también con directores de prestigio internacional como Edmon Colomer, László Heltay, Christopher Hogwood, Antoni Ros Marbà, Salvador Mas, Andrew Parrott o Ton Koopman, entre otros.

La Coral Càrmina ha tenido siempre un interés especial por los compositores catalanes contemporáneos, como muestra su participación en el estreno de obras de F. Mompou, F. Homs, M. Valls, J. Guinjoan, J. Soler o X. Benguerel. Desde 1986 hasta 2002, fue el coro colaborador de la Orquesta de Barcelona i Nacional de Catalunya, con la que interpretó más de 75 obras sinfonicorales en más de un centenar de conciertos.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2020/21 con *El Monstre al Laberint*.



Daniel Mestre i Dalmau

Director del Coro

Nacido en Igualada y formado en la Escolanía de Montserrat con Irene Segarra y en los conservatorios de Badalona y Barcelona, donde estudia violín, piano y canto, se gradúa en Dirección de Orquesta con las máximas calificaciones en el conservatorio de Viena con Reinhard Schwarz y Georg Mark. Ha sido director del Coro de la Cape Town Opera (Sudáfrica), donde debuta al frente de la Cape Philharmonic Orchestra con *La traviata* y dirige otras óperas, conciertos y galas. Director asistente del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana y del Gran Teatre del Liceu con óperas como *L'elisir d'amore*, *Cléopâtre*, *Parsifal*, *La bohème* o *Il trovatore*. Director titular del Coro de la Orquesta Ciudad de Granada y, desde 2013, de la Coral Càrmina. Es profesor en el Conservatori Superior de Música del Liceu —como director de su Jove Companyia d'Òpera ha dirigido varios títulos de Mozart, Rossini, Puccini, Menotti, Donizetti, Bizet, Von Suppé o Toldrà— y del ESMUC, donde ha dirigido su Taller de Ópera con óperas de Mozart, Britten, Donizetti o Händel, el Conjunt SegleXX, el Conjunt de Música Antiga y la Orquestra Simfònica. Ha dirigido algunas de las orquestas más importantes del país y ha sido invitado a varios festivales internacionales en Italia, Hungría, Argentina, China o Colombia. Ha grabado varios CD para Columna Música y Ficta, así como para las radios austriaca y sudafricana, RNE - Radio Clásica y Catalunya Música.



Nikolai Schukoff

Parsifal

Tenor. Nacido en Graz (Austria), estudió en el Mozarteum de Salzburgo. En su repertorio encontramos papeles como Parsifal, Siegmund (*Die Walküre*, La valquiria), Don José (*Carmen*), Florestan (*Fidelio*), Lohengrin, Jim Mahoney (*Aufstieg und Fall der Stradt Mahagonny*, Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny), Max (*Der Freischütz*, El cazador furtivo), Éléazar (*La juive*), Boris (*Káťa Kabanová*, Katia Kabanová) o Pedro (*Tiefland*, Tierra baja), entre otros. Unos roles que ha cantado en teatros como Bayerische Staatsoper de Múnich, Palau de les Arts de Valencia, Wiener Staatsoper, The Metropolitan Opera de Nueva York, Teatro Real de Madrid, Théâtre du Capitole de Toulouse, Deutsche Oper Berlin, Finnish National Opera de Helsinki, así como en los festivales de Salzburgo y Aix-en-Provence. Ha trabajado bajo la dirección de maestros como Simone Young o Zubin Mehta, entre otros.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2010/11 con *Iphigenie auf Tauris* (Ifigenia en Tauris), y ha regresado con *Carmen* (2014/15), *Káťa Kabanová* (Katia Kabanová, 2018/19) y *Ariadne auf Naxos* (Ariadna en Naxos, 2021/22).



Elena Pankratova

Kundry

Soprano. Se dio a conocer en 2010 en Florencia, cuando debutó con la interpretación de la esposa de Barak de *Die Frau ohne Schatten* (La mujer sin sombra) de Richard Strauss, dirigida por Zubin Mehta. Desde entonces ha cantado en teatros internacionales como Bayerische Staatsoper de Múnich, Teatro Colón de Buenos Aires, Wiener Staatsoper, Royal Opera House de Londres, Teatro alla Scala de Milán, Mariinsky Theatre de San Petersburgo, Semper Oper de Dresden, así como en el festival de Bayreuth. De hecho, ha sido la primera soprano rusa en cantar en el festival wagneriano, en el que entre 2016 y 2019 ha participado como Kundry, y en 2019 como Ortrud (*Lohengrin*). Su repertorio también incluye roles como Odabella (*Attila*), Leonora (*La forza del destino*), Leonora (*Il trovatore*), Amelia (*Un ballo in maschera*), Abigaille (*Nabucco*), Turandot, Elektra, Leonore (*Fidelio*), Tosca, Norma, Ariadne (*Ariadne auf Naxos*, Ariadna en Naxos) y Senta (*Der Fliegende Holländer*, El holandés errante), entre otros.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu con *Cavalleria rusticana* la temporada 2019/20.



René Pape

Gürnemann

Bajo. Formado musicalmente en Dresden, su ciudad natal, debutó en 1988 en la Staatsoper Berlin y desde entonces es un miembro habitual de su compañía. Su repertorio incluye papeles como el rey Marke (*Tristan und Isolde*, Tristán e Isolda), el rey Heinrich (*Lohengrin*), Wotan (*Das Rheingold*, El oro del Rin; y *Die Walküre*, La valquiria), Gürnemann, Rocco (*Fidelio*), Sarastro (*Die Zauberflöte*, La flauta mágica), Figaro (*Le nozze di Figaro*), Leporello y Don Giovanni, Felipe II (*Don Carlos*) y Borís Godunov, entre otros. Ha cantado en teatros de todo el mundo, bajo la dirección de maestros como Daniel Barenboim, Sir Colin Davis, James Levine, Sir Georg Solti, Sir Antonio Pappano o Valeri Guérguiyev. Ha participado en un gran número de grabaciones en DVD, espectáculos para televisión e incluso el canal ARTE le dedicó un capítulo de la serie *Maestro*. Ha sido reconocido con dos premios Grammy.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu con *Die Walküre* (La valquiria) la temporada 2007/08, y ha regresado con la *Messa da Requiem* de Verdi (2008/09), el oratorio *Elias* (2009/10) y un recital (2011/12).



Matthias Goerne

Amfortas

Barítono. Nacido en Weimar, estudió con Hans-Joachim Beyer en Leipzig y, posteriormente, con Elisabeth Schwarzkopf y Dietrich Fischer-Dieskau. Ha actuado en los principales teatros del mundo, como The Metropolitan Opera de Nueva York, Royal Opera House de Londres, Teatro Real de Madrid, Opéra national de Paris, Bayerische Staatsoper de Múnich y Wiener Staatsoper. En su repertorio destacan los papeles de Wolfram (*Tannhäuser*), Amfortas (*Parsifal*), Marke (*Tristan und Isolde*, Tristán e Isolda), Wotan (*Der Ring des Nibelungen*, El anillo del nibelungo), Orest (*Elektra*) y Jochanaan (*Salome*), así como los roles protagonistas de *A kékszakállú herceg vára* (El castillo de Barbazul) o *Wozzeck*. A lo largo de su carrera ha recibido numerosos premios, entre otros, cinco nominaciones a los Grammy y los premios ICMA, Gramophone, BBC Music Magazine Award o Diapason d'or. Desde 2001 es miembro honorario de la Royal Academy of Music de Londres.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2006/07 con un Concierto Mahler, y ha regresado con un recital (2008/09), *War Requiem* y *Wozzeck* (2021/22).



Evgeny Nikitin

Klingsor

Bajo-barítono. Nacido en Múrmansk (Rusia), inició su relación con la música como compositor, cantante y batería de grupos de *heavy metal*, pero sus características vocales lo orientaron hacia el campo de la ópera. Ha cantado en teatros de todo el mundo, como The Metropolitan Opera de Nueva York, donde ha interpretado mayoritariamente roles wagnerianos, en la Opéra national de Paris ha cantado Jochanaan (*Salome*), Klingsor (*Parsifal*), Tomski (*Pikovaia dama*, La dama de picas), Gunther (*Götterdämmerung*, El ocaso de los dioses), Orest (*Elektra*) y Shakloviti (*Khovanshchina*, Jovánschina). También ha cantado en teatros y festivales como la Bayerische Staatsoper de Múnich o el Mariinsky Theatre de San Petersburgo; en los festivales de Aix-en-Provence, Verbier, Salzburgo y Baden Baden; así como en las ciudades de Madrid, Toronto, Leipzig y Tokio. Entre su discografía se encuentran la grabación de títulos como *Parsifal*, *Borís Godunov*, *Der fliegende Holländer* (El holandés errante), *Ognenni angel* (El ángel de fuego), *Salome* y *Lohengrin* en The Metropolitan Opera de Nueva York, así como la Sinfonía número 8 de Mahler.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2013/14 con *El prisionero* y ha regresado con *Tristan und Isolde* (Tristán e Isolda) (2014/15).



Paata Burchuladze

Titulel

Bajo. Inició su formación vocal como Olimpi Khe-lashvili. En 1986 fue elegido para acabar sus estudios con Giulietta Simionato y Edoardo Müller en el Teatro alla Scala de Milán. Al principio de su carrera ganó varios concursos, como el concurso vocal internacional Voci Verdiane en Busseto (1981), la medalla de oro y el primer premio en el Concurso Chaikovski de Moscú (1982), el primer premio en el Concurso Internacional Luciano Pavarotti (1985) y el primer premio en el Concurso Maria Callas (1986). En 1984 hizo su debut internacional en la Royal Opera House de Londres interpretando a Ramfis (*Aida*) con Luciano Pavarotti y Katia Ricciarelli, y Zubin Mehta en la dirección musical. A partir de entonces se le abrieron las puertas de los principales teatros de ópera del mundo.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 1992/93 con un concierto, y ha regresado con La Gran Gala – Les millors veus del món (1993/94), *Fidelio* (1994/95), *La forza del destino* (1995/96), *Il barbiere di Siviglia* (1996/97), un recital y *Don Carlos* (1999/2000), *Il trovatore* (2009/10) y *La sonrisa de Montserrat Caballé* (2018/19).



Isabella Gaudí

Primera chica flor

Soprano. Inició sus estudios musicales en 2003, mientras estudiaba Traducción e Interpretación en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Durante su formación ha estudiado con Raquel Pierotti, Raúl Giménez, Francesca Roig, Luciana Serra, Mariella Devia y Jaume Aragall. Ha cantado en España, Italia, Francia, Alemania, Bélgica, Colombia, Estados Unidos y Japón. Ha trabajado bajo la dirección de maestros como Alberto Zedda, Michael Boder, Pablo Heras-Casado, Will Crutchfield, Guillermo García Calvo, Antonio Fogliani, Jean-Luc Tingaud, Guerasim Voronkov, Giovanni Battista Rigon, Josep Pons y Corrado Rovaris; así como de directores de escena como Robert Carsen, Joan Antón Rechi, Guy Joosten, Olivier Py, Nicola Berloff, Rafael de Castro, Michał Znaniecki y Rafel Duran.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2015/16 con *Götterdämmerung* (El ocaso de los dioses), y ha regresado con *Diàlegs de Tirant e Carmesina* (2019/20) y *Lessons in Love and Violence* (2020/21).



Núria Vilà

Segunda chica flor

Soprano. Nacida en Barcelona, estudió en el Conservatori Superior de Música del Liceu. Con los Amics de l'Òpera de Sabadell (AAOS) ha cantado papeles como Musetta (*La bohème*), Primera dama (*Die Zauberflöte*, La flauta mágica), Susanna (*Le nozze di figaro*), Donna Anna (*Don Giovanni*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Adina (*L'elisir d'amore*), Violetta (*La traviata*), etc. En oratorio, concierto y sinfónico ha cantado el *Gloria* y *Magnificat* de Vivaldi, la *Missa Brevis* de Haydn, *Ein Sommernachtstraum* (El sueño de una noche de verano) de Mendelssohn o la Novena Sinfonía de Beethoven. Ha cantado con el Ensemble de l'Orquestra de Cadaqués en conciertos en el Auditorio Nacional de Madrid y el Auditorio de Zaragoza con música de Robert Gerhard y Xavier Montsalvatge. Ha ganado el primer premio de canto del 14.º Concurso Internacional Josep Mirabent i Magrans, el segundo premio en el 6.º Concurso Internacional Hermanos Pla - Ciutat de Balaguer y el segundo premio en el IX Festival de Músicos Jóvenes de Cataluña.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2013/14 con *Cendrillon*, y ha regresado con *Carmen* (2014/15), *Ariadne auf Naxos* (Ariadna en Naxos) y *Norma* (2021/22).



Mercedes Gancedo

Tercera chica flor

Soprano. Comenzó sus estudios en 2003 con Beatriz Manna y dos años más tarde fue semifinalista en el Concurso Internacional Neue Stimmen de Argentina, su país natal. En 2008 ingresó en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires, donde trabajó con Luis Gaeta, Mónica Philibert y Salvatore Caputo, entre otros. También ha participado activamente en clases magistrales de varios cantantes, como Teresa Berganza, Montserrat Caballé o Mirella Freni. Su repertorio incluye Despina (*Così fan tutte*), la condesa (*Le nozze di Figaro*), Giannetta (*L'elisir d'amore*), Mariana (*Das Liebesverbot*, La prohibición de amar), Pamina (*Die Zauberflöte*, La flauta mágica) y Alisa (*Lucia di Lammermoor*). En 2011 recibió la bolsa de estudios de la Diputación de Barcelona en el Concurso Francesc Viñas.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2016/17 con *Rigoletto*, y ha regresado con *L'elisir d'amore* (2017/18), *Madama Butterfly* (2018/19), *Cavalleria rusticana* (2019/20) y *Píkovaia dama* (La dama de picas), *Trilogia Da Ponte*, *Die Zauberflöte* (La flauta mágica) (2021/22), *Il trittico* y *Alcina* (2022/23).



Sonia de Munck

Cuarta chica flor

Soprano. La cantante madrileña ha cantado en los principales teatros españoles: Teatro Real, Teatro de la Zarzuela y Auditorio Nacional de Madrid, Teatro Campoamor de Oviedo o Teatro Arriaga de Bilbao, entre otros. Ha trabajado bajo la dirección de maestros como Jesús López-Cobos, Miguel Roa, Rossen Milanov o Pedro Halffter, así como de directores de escena como Juan Carlos Plaza, Albert Boadella, Lluís Pasqual o Emilio Sagi. Entre sus compromisos más recientes encontramos *Pierrot Lunaire* de Schönberg en el Festival Internacional de Música de Canarias, *Carmina Burana* con la Orquesta de RTVE con dirección de Pinchas Steinberg o *Cain, ovvero il primo omicidio* de Scarlati en el Teatre Arriaga de Bilbao, entre otros.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2009/10 con *Doña Francisquita*, y ha vuelto con *Werther* (2016/17), *L'enigma di Lea* (2018/19) y *Ariadne auf Naxos* (Ariadna en Naxos) (2021/22).



Tànit Bono

Quinta chica flor

Mezzosoprano. Inició su formación musical con su abuelo y la completó en el Conservatori de Vila-seca y en el Conservatorium van Amsterdam. Con la profesora Ana Luisa Chova realizó el Máster de Ópera en Valencia. Además, ha seguido formándose por Europa con profesionales como David Wilson-Johnson, John Streets, Valérie Guillorit, Iain Farrington, Emma Kirkby, Fred Jacobs, Malcom Walker, David Owen Norris, Jeff Cohen, Isabel Rey, Udo Reineemann, Rudolf Jansen, Margreet Honig, Ofelia Sala y Mariella Devia, entre otros. Ganó el premio extraordinario de la Fundació Ferrer-Salat en el 54.º Concurso Internacional de Canto Tenor Viñas y también dos premios en el Concurso de Canto Hermanos Pla - Ciutat de Balaguer 2013. Ha actuado en las óperas *Rinaldo* y *Alcina* de G. F. Händel, *Le nozze di Figaro* de W. A. Mozart, *Hänsel und Gretel* (Hansel y Gretel) de E. Humperdink, etc. Ha realizado un recital en la Quincena Musical de San Sebastián y ha estrenado el ciclo *Tànit, sis cançons de desig* de Albert Guinovart, escrito para su voz.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2018/19 con *Káťa Kabanová* (Katia Kabanová).



Marifé Nogales

Sexta chica flor

Mezzosoprano. Nacida en Andoain (Guipúzcoa), ha actuado en las temporadas del Teatro Real de Madrid, Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa, Ópera de Oviedo, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Teatro Arriaga de Bilbao, Teatro de la Zarzuela de Madrid, ABAO o Teatros del Canal de Madrid, así como en festivales como el de la Quincena Musical de San Sebastián, el de Granada o el de Peralada, entre otros. Ha trabajado bajo la dirección de maestros como Patrick Fournillier, Marco Armiliato, Michele Mariotti, Teodor Currentzis, Alberto Zedda, Ottavio Dantone, Pietro Rizzo, Lionel Bringuier, Vasili Petrenko, Miquel Ortega, Pedro Halffter, Jesús López Cobos o Friedrich Haider, entre otros. Entre sus compromisos más recientes encontramos *Madama Butterfly* y *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Villamarta de Jerez; *La ópera de cuatro notas* y *La tabernera del puerto* en la Quincena Musical; *Die Walküre* (La valquiria) y *La traviata* en el Teatro Real, y *Carmen* y *Adriana Lecouvreur* en Oviedo.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2016/17 con *Thaïs*.



Josep Fadó

Primer cavaller

Tenor. Nacido en Mataró, comenzó estudiando solfeo, piano y violín con Albert Nieto. Posteriormente estudió canto en el Conservatori del Liceu y obtuvo el Grado Superior en el Conservatori Superior de Música de Barcelona. Ha recibido clases de Francisco Lázaro, Aldo Danieli, Bonaldo Giaiotti, Ana Luisa Chova y Carlos Chausson. Debutó profesionalmente en 1999 interpretando a Manrico (*Il trovatore*), y desde entonces es un colaborador habitual en el Gran Teatre del Liceu. Ha trabajado en teatros y auditorios en ciudades como Barcelona, Madrid, Oviedo, Bilbao, Sevilla, Menorca, y también en países como Rusia, Austria, Alemania, Italia, Francia, Perú o Dinamarca, entre otros. Su repertorio incluye títulos como *Carmen*, *Norma*, *Aida*, *La forza del destino*, *Pagliacci*, *Un ballo in maschera*, *Nabucco*, *Der fliegende Holländer* (El holandés errante), etc.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 1999/2000 con *Turandot* y desde entonces ha vuelto en numerosas ocasiones, las últimas con *Rigoletto* (2016/17), *Attila* y *Poliuto* (2017/18), *Aida* (2019/20) y *Ariadne auf Naxos* (Ariadna en Naxos) (2021/22).



Felipe Bou

Segundo caballero

Bajo. Después de licenciarse en Derecho en 1990, perfeccionó sus estudios de canto con Antonio Blancas y Alfredo Kraus. Ha cantado en teatros y auditorios como Théâtre du Capitole de Toulouse, Teatro dell'Opera di Roma, Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf, Teatro Regio di Parma, Het Concertgebouw de Ámsterdam, Teatro Massimo de Palermo, Wiener Staatsoper, Teatro Nacional de Santiago de Chile y Maggio Musicale Fiorentino, así como en el Festival de Bregenz. Entre sus compromisos recientes encontramos Esteban (*Fuenteovejuna*) en Tenerife; Esteban (*Fuenteovejuna*), Iñigo (*L'Heure espagnole*) y príncipe de Bouillon (*Adriana Lecouvreur*) en Oviedo; segundo hombre armado (*Die Zauberflöte*, La Flauta mágica), Goffredo (*Il pirata*) y sacerdote del Baal (*Nabucco*) en el Teatro Real de Madrid, y Nourabad (*Les pêcheurs de perles*) en Bilbao, entre otros.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 1998/99 con *Alcina*, y ha regresado con *D. Q. Don Quijote en Barcelona* (2000/01), *Don Giovanni* (2002/03), *La bohème* (2011/12), *Madama Butterfly* y *L'enigma di Lea* (2018/19), *La traviata* y *Otello* (2020/21) y *Tosca* (2022/23).



Cristina Toledo

Primer escudero

Soprano. Premiada con el segundo premio en el Concurso Internacional Tenor Viñas, además del premio Plácido Domingo al mejor cantante español y el premio del público, entre otros. También ha obtenido el segundo premio en el Concurso Internacional Châteaux de Médoc en Burdeos y el primer premio en el Concurso Internacional de Logroño. Ha cantado títulos como *Rigoletto*, *Falstaff*, *L'elisir d'amore*, *Don Carlos*, *Siegfried* (Sigfrido), *Cyrano de Bergerac* o *Adriana Lecouvreur*, entre otros. También ha cantado *Le cinesi* de Gluck, *Il finto sordo* e *I tre gobbi* de Manuel García en la Fundación Juan March, en coproducción con el Teatro de la Zarzuela de Madrid. En este último teatro ha cantado el papel de la Marquesita del Bierzo (*El barberillo de Lavapiés*). También ha cantado *La tabernera del puerto*, *Luisa Fernanda* y *El niño judío*.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2014/15 con *Siegfried* (Sigfrido).



Clare Presland

Segundo escudero y una voz

Mezzosoprano. Entre sus compromisos recientes encontramos la interpretación de papeles como Duchess (*Powder Her Face*) de Thomas Adès en la Nederlandse Reisopera de Enschede, *Die tote Stadt* (La ciudad muerta) en la English National Opera de Londres, Hippolyta (*Midsummer Night's Dream*) en la Opéra de Lille, así como el estreno mundial de *Combat of Joseph della Reina and the Devil* de Alexander Goehr en el Wigmore Hall de Londres con Nash Ensemble, Popova (*The Bear*) en la Opera Holland Park y el estreno mundial de *The Yellow Wallpaper* de Dani Howard en el Festival de Copenhague, entre otros. A lo largo de su trayectoria ha cantado en teatros como Royal Opera House de Londres, Irish National Opera, Opéra de Lyon, Théâtre des Champs-Élysées de París, así como en el Festival de Longborough, entre otros.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Facundo Muñoz

Tercer escudero

Tenor. Graduado como profesor superior de canto en Córdoba (Argentina), también tiene formación de actor, al haber cursado la especialidad en técnicas teatrales y laboratorio teatral en la misma ciudad. Su repertorio incluye papeles como Rodolfo (*La bohème*), Pinkerton (*Madama Butterfly*), Alfredo (*La traviata*), Don José (*Carmen*), Turiddu (*Cavalleria rusticana*), Nemorino (*L'elisir d'amore*) o Tamino (*Die Zauberflöte*, La flauta mágica), entre otros. Ha cantado en varios teatros y auditorios de Argentina, Colombia y España. Ha trabajado bajo la dirección de maestros como Guerassim Voronkov, Gianluca Marcianò, Óliver Díaz, Roberto Gianola y Lucas Macías Navarro.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Marc Sala

Cuarto escudero

Tenor. Nacido en Barcelona, estudió en el Conservatori del Liceu con el tenor Eduard Giménez y en el Conservatorio Joaquín Rodrigo de Valencia con Ana Luisa Chova. Ha asistido a clases magistrales de Montserrat Caballé, Raúl Giménez, Leyla Gencer, Luciana Serra, Dolora Zajick o Jaume Aragall. También estudió Historia del Arte en la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha cantado en teatros y auditorios como el Palau de la Música Catalana, L'Auditori de Barcelona, Teatro Campoamor de Oviedo, Ópera de Las Palmas, Teatro Comunale Mario Del Monaco de Treviso, Teatro Comunale di Ferrara, así como en el festival Rossini in Wildbad y con los Amics de l'Òpera de Sabadell. Ha trabajado bajo la dirección de maestros como Gustavo Dudamel, Riccardo Frizza, Pinchas Steinberg, Corrado Rovaris y Gustav Kuhn, entre otros. Su repertorio incluye títulos como *Die Zauberflöte* (La flauta mágica), *Don Giovanni*, *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto en el serrallo), *L'occasione fa il ladro*, *L'elisir d'amore*, *Falstaff*, etc.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 2020/21 en el concierto *Sondra Radvanovsky: Las tres reinas*, y ha vuelto con *Píkovaia dama* (La dama de picas) (2021/22) e *Il trittico* (2022/23).



Joaquín Fernández

Bailarín

Licenciado en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, completó su formación en el Grotowski Institute y en el Giles Foreman Centre. Ha estudiado canto y danza en academias de Madrid y Londres. Como actor y bailarín ha participado en producciones de títulos como *A kékszakállú herceg vára* (El castillo de Barbazul) y *De temporum fine comoedia*, dirigido por Romeo Castellucci en el Festival de Salzburgo; *Un ballo in maschera*, con dirección de Mario Marton en la Royal Opera House de Londres, *Moses und Aaron* (Moisés y Aarón) en el Teatro Real de Madrid, con dirección de Castellucci, o *Curro Vargas*, con dirección de Graham Vick para el Teatro de la Zarzuela de Madrid, entre otros.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.

“La hipótesis de una degeneración de la estirpe humana podría ser, aunque resulte contraria a la confianza optimista en un progreso continuo, la única que, de considerarse en serio, sería capaz de abrirnos el ánimo a una esperanza bien fundada.”

Richard Wagner

Religión y Arte

Relación personal Gran Teatre del Liceu

DIRECCIÓN GENERAL

Valentí Oviedo

Secretaría de dirección

Ariadna Pedrola

Asesoría jurídica

Elionor Villén

Gemma Porta

Lola Pozo Flor

DIRECCIÓN ARTÍSTICA Y PRODUCCIÓN

Víctor García de Gomar

Leticia Martín Ruiz

Planificación

Yolanda Blaya

Contratación y figuración

Albert Castells

Meritxell Penas

Producción ejecutiva

Sílvia García

Lídia Gilabert

Muntsa Inglada

Míriam Martín Ferrer

Joan Rimbau

Producción de eventos

Deborah Tarridas

Sobretítulos

Anabel Alenda

Gloria Nogué

DIRECCIÓN MUSICAL

Josep Pons

Conxita García

Antoni Pallès

Josep M. Armengol

Agnès Pérez

Núria Piquer

Archivo musical

Elena Rosales

Irene Valle

Maestros asistentes musicales

Rodrigo de Vera

Vanessa García

David-Huy Nguyen-Phung

Jaume Tribó

Véronique Werklé

Regiduría musical

Lluís Alsius

Luca Ceruti

Micky Galindo

Orquesta

Kai Gleusteen

Oscar Alabau

Enric Albiol

Olga Aleshinski

Oriol Algueró

Nieves Aliaño

César Altur

Andrea Amador

Joaquín Arrabal

Sandra Luisa Batista

Joan Andreu Bella

Lluís Bellver

Francesc Benítez

Jordi Berbegal

Josep M. Bernabeu

Claire Bobij

Kostadin Bogdanoski

Josep Bracero

Bettina Brandkamp

Esther Braun

Merce Brotons

Pablo Cadenas

Javier Cantos

Josep Antón Casado

Andrea Ceruti

J. Carles Chordà

Carles Chordà

Francesc Colomina

Albert Coronado

Charles Courant

Savio de la Corte

Birgit Euler

Juan Pedro Fuentes

Ferran Garcerà

Marc García

Alejandro Garrido

Ausiàs Garrigós

Juan González Moreno

Gabriel Graells

Ródica Mónica Harda

Piotr Jeczmyk

Lourdes Kleykens

Magdalena Kostrzewska

Aleksandar Krapovski

Émilie Langlais

Paula Lavarías

Francesc Lozano

Jing Liu

Kalina Macuta

Sergii Maiboroda

Darío Mariño

Adrián Martínez

Jorge Martínez

Manuel Martínez

Juanjo Mercadal

Jordi Mestres

Aleksandra Miletic

Albert Mora

David Morales

Liviu Morna

Mihai Morna

Salomé Osca

Emili Pascual

Ma Dolors Paya

Enric Pellicer

Raúl Pérez

Cristoforo Pestalozzi

Giulio Piazzoli

Ionut Podgoreanu

Alexandre Polonski

Sergi Puente

Annick Puig

Ewa Pyrek

Joan Renart

Ma José Rielo

Artur Sala

Guillermo Salcedo

Fulgencio Sandoval

Cristian Sandu

João Seara

Javier Serrano

Oleg Shport

João Paulo Soares

Oksana Solovieva

Juan M. Stacey

Barbara Stegemann

Raul Suárez

Renata Tanellari

Guillaume Terrail

Franck Tollini

Yana Tsanova

Marie Vanier

Bernardo Verde

Jorge Vilalta

Matthias Weinmann

Coro

Pablo Assante

Alejandra M. Aguilar

Pau Bordas

Margarita Buendía

José L. Casanova

Alexandra Codina

Xavier Comorera

Carlos Cremades

Miguel Ángel Curras

Mercedes Darder

Dimitar Darlev

Gabriel Antonio Diap

Maríel Fontes

María Genís

Elisabeth Gillming

Ignasi Gomar

Oihane González de

Vinaspre

Olatz Gorrotxategi

Lucas Groppo

Gema Hernández

M. Carmen Jiménez

Sung Min Kang

Yordanka Leon

Graham Lister

Glòria López

Raquel Lucena

Mónica Luezas

Elizabeth Maldonado

Aina Martín

Xavier Martínez

José Antonio Medina

Ivo Mischev

Raquel Momblant

Daniel Muñoz

M. Àngels Padró

Plamen G. Papazikov

Eun Kyung Park

Natalia Perelló

Marta Polo

Joan Prados

Domingo Ramos

Joan Josep Ramos

Alexandra Rosa

Miquel Rosales

Yulia Safonova

Sara Sarroca

Olga Szabo

Cristina Tena

Llorenç Valero

Nauzet Valerón Brito

Ingrid Venter

Helena Zaborowska

Guisela Zannerini

LiceuAprèn

Jordina Oriols

Julia Getino

Carles Gibert

Gemma Pujol

Josep Maria Sabench

LiceuApropa

Irene Calví

DEPTO. COMUNICACIÓN Y EDICIONES

Nora Farrés

Prensa

Joana Lladó

Digital

Christian Machío

Ediciones

Sònia Cañas

Archivo

Marc Gaspa

Producción de audiovisuales

Miguel Bernardo

Santi Gila

Berta Simó

Diseño

Lluís Palomar

DEPTO. ECONÓMICO-FINANCIERO

Ana Serrano

Cristina Esteve

Núria Ribes

Control económico

M. Jesús Fèlix

Gemma Rodríguez

Contabilidad

Jesús Arias

M. José García

Tesorería y seguros

Jordi Cabrero

Roser Pausas

Compras

M. Isabel Aguilar

Javier Amorós

Eva Grijalba

Anna Zurdo

DEPTO. DE MÁRQUETING Y COMERCIAL

Mireia Martínez

Montse Cardona

Jesús García

Teresa Lleal

Gemma Pujol

Judith Ruiz

Abonos y localidades

M. Carme Aguilar

Marisa Calvo Fernández

Clara Cebrían

Aroa Lebron

Marian Márquez Gracia

Ariadna Porta

Sonia Puig-Gròs

Marta Ribas

Gemma Sánchez

[Volver al índice](#)

DEPTO. DE PATROCINIO,

MECENAZGO

Y EVENTOS

Helena Roca

Paula Gómez

Laia Ibarz

Sandra Oliva

Sandra Modrego

Mireia Ventura

Eventos

Isabel Ramón

Marcos Romero

Paulina Soucheiron

DEPTO. DE RECURSOS

HUMANOS

Y SERVICIOS GENERALES

Jordi Tarragó

Administración de personal

Jordi Aymar

Mercè Siles

Formación y seguridad

y salud laboral

Rosa Barreda

Recepción

Cristina Ferraz

Christian López

Servicio médico

Mireia Gay

Seguridad

Ferran Torres

Informática

Raquel Boza

Pilar Foixench

Raúl López

Sara Martín

Xavier Massotti

Nicolás Pérez

Instalaciones y

mantenimiento

Susana Expósito

Helena Ferré

Domingo García

Isaac Martín

DEPTO. DE RELACIONES

INSTITUCIONALES

Estefania Sort

Relaciones Públicas

Pol Avinyó

Yolanda Bonilla

Mireia Salanqueda*

Sala

Mariona Alsius

Bruna Bassó

Arnau Belloc

Aina Bericat

Marina Bericat

María Busquet

Aina Callau

Albert Callizo

Marian Casals

Rosa Castillo

Noel Colon

Alba Contreras

Julia Cortina

Eloi Duran

Clara Enrich

Oriol Fontanals

Talita Gabarre

Cristina García

Ariadna Gil

Lola Gras

Aleix Lladó

Irene Lladó

Martí Lladó

Ana López

Cristina Madrid

Claudia Martín

Marta Niell

Xavier Pérez

Marta Pasarín

Marc Roucaud

Anna Rueda

Ona Rovira

Anna Rueda

Berta Sagrera

Sara Serrano

Marc Sevilla

María Solà

María Solé

María Torredelot

Laia Valls

Nikki Van der Meer

Martina Vera

Francisco Zambrano

DEPTO. TÉCNICO

Xavier Sagrera

Oficina técnica

Marc Comas

Guillermo Fabra

Paula Miranda

Natalia Paradela

Eduard Torrents

Coordinación escénica

María de Frutos

Miguel Ángel García

Pablo Huerres

Txema Orriols

Administración de personal

Cristina Viñas

Judit Villalmanzo

Logística y transporte

José Jorge González

Eloi Batalla

Diego de Haro

Blai Munuera

Lluís Suárez

Maquinaria

Albert Anguera

Ricard Anguera

Joan A. Antich

Natalia Barot

Pere Bonany

Albert Brignardelli

Raúl Cabello

Ricard Delgado

Yolanda Escoda

Sebastià Escutia

Emili Fontanals

Àngel Hidalgo

Ramon Llinas

Eduard López

Gonzalo Leonardo López

Francesc X. López

Begoña Marcos

Aduino J. Martínez

Manuel Martínez

Roger Martínez

Eduard Melich

Bautista V. Molina

Albert Peña

Esteban Quifer

Esther Obrador

Carlos Rojo

Salvador Pozo

José Rubio

Jordi Segarra

Marc Tomàs

Luminotecnia

Susana Abella

Juan Boné

Ferran Capella

Sergi Escoda

Oriol Franquesa

Jordi Gallues

J. Pere Gil

Anna Junquera

Toni Larios

Joaquim Macià

Francesc Macip

Antoni Magrina

Vicente Miguel

Enric Miquel

Alfonso Ochoa

Carles A. Pascua

Robert Pinies

José C. Pita

Ferran Pratdesaba

Artur Sampere

Josué Sampere

Técnica de audiovisuales

Jordi Amate

Antoni Arrufat

Guillem Guimerà

Gerard Mora

Amadeo Pabó

Carles Rabassa

Josep Sala

Antoni Ujeda

Àngel Vílchez

Attrezzo

Javier Andrés

Stefano Armani

José Luis Encinas

Montserrat Gandia

Emma García

Miguel Guillén

Antoni Lebrón

Ana Pérez

Andrea Poulastrou

Lluís Rabassa

Jaume Roig

Josep Roses

Mariano Sánchez

Vicente Santos

Regiduría

Llorenç Ametller

Immaculada Faura

Xesca Llabrés

Jordi Soler

Sastrería

Rui Alves

Chloe Campbell

Alejandro Curcó

Rafael Espada

David Farré

Cristina Fortuny

Carne González

Esther Linuesa

Jaime Martínez

Dolors Rodríguez

Gloria Royo

Javier Sanz

Montserrat Vergara

Alba Viader

Patrícia Viguier

Caracterització

Susana Ben Hassan

Monica Núñez

Liliana Pereña

Miriam Pintado

Núria Valero

* Estudiante en prácticas

[Volver al índice](#)

Dirección
Nora Farrés

Coordinación
Sònia Cañas, Marc Gaspà

Contenidos
Albert Galceran y Jaume Radigales

Colaboradores en este programa
Victòria Cirlot, Albert Galceran, Jaume Radigales, Jaume Tribó.

Diseño original
Bakoom Studio

Diseño
Minimilks

Fotografía
Antoni Bofill, Christian Machío

Copyright 2023:
Gran Teatre del Liceu sobre todos los artículos de este programa y fotografías propias

Información sobre publicidad y Programa de Patrocinio y mecenazgo
liceubarcelona.cat / mecenes@liceubarcelona.cat / 93 485 86 31

Comentarios y sugerencias
edicions@liceubarcelona.cat

La Fundació del Gran Teatre del Liceu es miembro de



El Gran Teatre del Liceu ha obtenido las certificaciones

EMAS (Eco Management and Audit Scheme)

ISO 14001 (Sistema de gestió ambiental)

ISO 50001 (Sistema de gestió energètica)

Distintiu de garantia de qualitat ambiental



Liceu

175

175

Opera
Barcelona