

LES
ARTS
ÉS OPERA

TEMPORADA 25/26



ENEMIGO DEL PUEBLO

Francisco Coll

PALAU DE LES ARTS REINA SOFÍA



GENERALITAT
VALENCIANA

ACI.
ARA.

LES ARTS
VALÈNCIA

Sala Principal

5, 7	de novembre noviembre de 2025	19.30 h
9	de novembre noviembre de 2025	18.00 h

ADMINISTRACIÓ FUNDADORA



GENERALITAT
VALENCIANA

ACÍ.
ARA.

ADMINISTRACIÓ COL·LABORADORA



ENEMIGO DEL PUEBLO

Francisco Coll

1985

NOVA PRODUCCIÓ | NUEVA PRODUCCIÓN

Palau de les Arts Reina Sofia

EN COPRODUCCIÓ AMB | EN COPRODUCCIÓN CON

Teatro Real de Madrid

Òpera en dos actes

Música de Francisco Coll
Llibret d'Àlex Rigola, basat
en *Un enemic del poble*
de Henrik Ibsen

Estrena mundial: 5 de novembre
de 2025, Palau de les Arts
Reina Sofia, València

Obra encàrrec del Palau de les
Arts Reina Sofia i del Teatro Real

Ópera en dos actos

Música de Francisco Coll
Libreto de Àlex Rigola, basado
en *Un enemigo del pueblo*
de Henrik Ibsen

Estreno mundial: 5 de noviembre
de 2025, Palau de les Arts
Reina Sofia, Valencia

Obra encargo del Palau de les
Arts Reina Sofia y el Teatro Real

EDICIÓ | EDICIÓN

Faber Music Ltd

DURACIÓ | DURACIÓN: **1 H 20 MIN**
(SENSE DESCANS | SIN DESCANSO)



FOTOS: © Miguel Lorenzo-Mikel Ponce

DIRECCIÓ MUSICAL | DIRECCIÓN MUSICAL

Francisco Coll

DIRECCIÓ D'ESCENA | DIRECCIÓN DE ESCENA

Alex Rigola

ESCENOGRAFIA I VESTUARI
ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO

Patricia Albizu

IL·LUMINACIÓ | ILUMINACIÓN

Carlos Marquerie

VÍDEO

Álvaro Luna (AAIV)

DOCTOR – METGE DEL BALNEARI | MÉDICO DEL BALNEARIO

José Antonio López

ALCALDE – GERMÀ | HERMANO DEL DOCTOR

Moisés Marín*

PETRA – FILLA | HIJA DEL DOCTOR

Brenda Rae

MARIO – DIRECTOR DE LA PUBLICACIÓ LA VOZ DEL PUEBLO
DIRECTOR DE LA PUBLICACIÓN LA VOZ DEL PUEBLO

Isaac Galán*

MARTA – EMPRESÀRIA | EMPRESARIA

Marta Fontanals-Simmons

MORTEN – SOGRE | SUEGRO DEL DOCTOR
(FIGURANT | FIGURANTE)

Juan Goberna

Cor de la Generalitat Valenciana

Jordi Blanch Tordera, DIRECTOR

Orquestra de la Comunitat Valenciana

FIGURACIÓ | FIGURACIÓN

Nuria Bartolomé

Victor Giner

Aycha Naffaa

Roger Sanchis

ASSISTENT | ASISTENTE DEL DIRECTOR MUSICAL

Andrew Joon Choi

ASSISTENT DE DIRECCIÓ D'ESCENA
ASISTENTE DE DIRECCIÓN DE ESCENA

Pascu Orti

ASSISTENT D'ESCENOGRAFIA I VESTUARI
ASISTENTE DE ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO

Alejandra Lorenzo Iglesias

ASSISTENT D'IL·LUMINACIÓ | ASISTENTE DE ILUMINACIÓN

Nadia García

MESTRES REPETIDORS | MAESTROS REPETIDORES:

Polina Bogdanova, Jorge Giménez

SUBTITULACIÓ | SUBTITULACIÓN

Anselmo Alonso

*Alumni Centre de Perfeccionament

LES ARTS ÉS MEMBRE DE:



OPERA VISION

AEOS

Sinopsi argumental

En una localitat menuda que prospera gràcies a un balneari, el seu metge, el doctor Stockmann, descobreix un fet alarmant: les aigües estan contaminades per residus procedents de granges properes. El que podria semblar una oportunitat per a esmenar un error sanitari es transforma en una batalla política, econòmica i ètica.

El Doctor informa del cas a l'Alcalde, que és el seu germà, perquè prenga mesures per a protegir la salut pública. No obstant això, tant l'Alcalde com la premsa reaccionen amb hostilitat i temen les conseqüències econòmiques de tancar el balneari, al qual tots semblen estar vinculats amb algun interès particular. Fins i tot les persones més acostades al Doctor, com el periodista Mario i l'empresària Marta, dubten a donar-li suport. Tan sols la seua filla, Petra, està decidida a defensar la veritat. La tensió creix fins al punt que, en una assemblea pública, el poble, presa de la por i de la manipulació, declara oficialment el Doctor «enemic del poble».

Rebutjat, perseguit i acomiadat com a metge del balneari, el Doctor s'enfronta a la soledat d'aquell que defensa la raó i la veritat davant del poder. Però decidix resistir i no fugir. Amb el suport incondicional de Petra i després de descobrir que el seu sogre Morten ha invertit tots els diners en accions del balneari contaminat, comprén que la seua missió és quedar-se al poble per a lluitar contra la corrupció del sistema.

Sinopsis argumental

En una pequeña localidad que prospera gracias a un balneario, su médico, el doctor Stockmann, descubre un hecho alarmante: las aguas están contaminadas por residuos procedentes de granjas cercanas. Lo que podría parecer una oportunidad para enmendar un error sanitario se transforma en una batalla política, económica y ética.

El Doctor informa del caso al Alcalde, su propio hermano, para que tome medidas que protejan la salud pública. Sin embargo, tanto el Alcalde como la prensa reaccionan con hostilidad, temiendo las consecuencias económicas de cerrar el balneario al que todos parecen estar vinculados con algún interés particular. Incluso las personas más cercanas al Doctor, como el periodista Mario y la empresaria Marta, dudan en apoyarlo. Tan solo su hija, Petra, está decidida a defender la verdad. La tensión crece hasta tal punto que, en una asamblea pública, el pueblo, presa del miedo y de la manipulación, declara oficialmente al Doctor «enemigo del pueblo».

Rechazado, perseguido y despedido como médico del balneario, el Doctor se enfrenta a la soledad de quien defiende la razón y la verdad frente al poder. Pero decide resistir y no huir. Con el apoyo incondicional de Petra y tras descubrir que su suegro Morten ha invertido todo su dinero en acciones del balneario contaminado, comprende que su misión es quedarse en el pueblo para luchar contra la corrupción del sistema.

Generar estímuls

Àlex Rigola



Ja fa anys que crec que les peces teatrals i operístiques s'han de contar per elles mateixes sobre l'escenari, sense més explicació que la seua posada en escena i sense cap voluntat de donar resposta, però sí de generar preguntes i estímuls als espectadors que assistixen a les representacions. La raó per la qual l'obra original d'Ibsen encara és un clàssic és que, més de cent quaranta anys després de la seua estrena, esta peça continua generant tensió en el seu plantejament. Res és blanc o negre i en els seus encreuaments nosaltres ens hem de fer algunes preguntes i buscar resposta, de vegades amb resultat infructuós, però mentres realitzem eixa tasca ens fa evolucionar com a persones en esta cosa plena d'inseguretats anomenada vida.

La xicoteta comunitat o la família van abans que l'interès general com a societat?

Hi ha una sola resposta davant dels conflictes ètics o hi ha línies roges úniques i contundents?

Sabem que l'emoció arriba on moltes vegades no arriba la lògica, però si la gent és altament influenciable, quin valor té el seu vot?

Hi ha alguna cosa més justa i de més valor que el sufragi universal?

Una persona, un vot.

Quina altra cosa ens iguala a tots com a éssers humans independentment del nostre nivell econòmic, el nostre físic, la nostra capacitat intel·lectual?

Convien les respostes a estes preguntes sense entrar en el seu conjunt en paradoxa?

Generar estímulos

Àlex Rigola



Ya hace años que creo que las piezas teatrales y operísticas deben contarse por sí solas en el escenario, sin más explicación que su puesta en escena y sin ninguna voluntad de dar respuesta, pero sí de generar preguntas y estímulos a los espectadores que asisten a las representaciones. La razón por la que la obra original de Ibsen sigue siendo un clásico es que más de ciento cuarenta años después de su estreno esta pieza continúa generando tensión en su planteamiento. Nada es blanco o negro y en sus encrucijadas nosotros debemos hacernos algunas preguntas y buscar respuesta, a veces con resultado infructuoso, pero mientras realizamos esa tarea nos hace evolucionar como personas en esta cosa llena de inseguridades llamada vida.

¿La pequeña comunidad o la familia van antes que el interés general cómo sociedad?

¿Hay una sola respuesta ante los conflictos éticos o hay líneas rojas únicas y contundentes?

Sabemos que la emoción llega donde muchas veces no llega la lógica, pero si la gente es altamente influenciable ¿qué valor tiene su voto?

¿Hay algo más justo y de más valor que el sufragio universal?

Una persona, un voto.

¿Qué otra cosa nos iguala a todos como seres humanos independientemente de nuestro nivel económico, nuestro físico, nuestra capacidad intelectual?

¿Conviven las respuestas a estas preguntas sin entrar en su conjunto en paradoja?



Francisco Coll conversa sobre *Enemigo del pueblo*

«La incultura d'un poble, pot convertir-se en l'aliment dels tirans»

Justo Romero

Valencià de 1985, Francisco Coll és el compositor espanyol de més projecció internacional des de Manuel de Falla. Mai abans la música d'un creador espanyol contemporani havia solcat els faristols del món de forma tan present, sol·licitada i diversa. Tot i que ronda els quaranta, pel seu aspecte sembla que encara estiga en la vintena. Radicat a Suïssa des del 2012, prop de Lucerna, pintor de brotxa fins a més de compositor, Coll recorre el món assistint i participant en les seues estrenes, les quals es disputen les millors orquestres, solistes i directors: de la Filharmònica de Londres a la de Los Angeles, de Gustavo Gimeno a Javier Perianes, Kirill Gerstein o Patricia Kopatchinskaja. En esta ocasió, estrena a la seua ciutat natal *Enemigo del pueblo*, un ambiciós projecte operístic basat en l'obra teatral *Un enemic del poble*, de Henrik Ibsen, que sorgix com a coproducció comissionada pel Palau de les Arts i el Teatro Real de Madrid. D'ella i d'altres coses conversa en estes llargues línies on batega la lucidesa de qui és un dels creadors musicals més brillants i talentosos de l'actualitat.

Enemigo del pueblo. Per descomptat que ningú discutirà el ganxo del títol en un temps en el qual sembla que al «poble», a tots els pobles, li ixen enemics per tot arreu. Quan i on va conèixer esta obra de teatre que inspira la seua òpera i que Ibsen va estrenar el 1883, a Oslo? Crec que Teatres de la Generalitat Valenciana va presentar el 2003 un muntatge dirigit per Carme Portaceli. Aquella adaptació, signada per la mateixa Portaceli, es va representar a la Sala Rialto i després va viatjar a diverses localitats de la Comunitat Valenciana. Llavors vostè tenia 18 anys...

Després de l'estrena a Londres de la meua òpera de cambra *Café Kafka*, el gerent de la Royal Opera House em va dir «now you need to think about a subject for a new opera». Des d'aleshores, i ha passat més d'una dècada, he estat pensant en diversos temes possibles per a la meua pròxima òpera. Lope de Vega, Lorca, Borges,

Beckett, entre molts altres. Alguns d'ells varen calar d'una manera tan profunda en mi, que una vegada rebutjats com a idees per a l'òpera, vaig sentir que havia de fer alguna cosa amb ells. És el cas, per exemple, de la meua obra simfònica *Lilith*, o dels meus *Dos valsos cap a la civilització* lorquians, per a piano sol. Durant la pandèmia vaig llegir el text d'Ibsen, i vaig pensar la possibilitat de fer una òpera basada en *Un enemic del poble*. De fet, quan Les Arts, junt amb el Teatro Real de Madrid, em varen proposar un projecte operístic, els vaig suggerir *Un enemic del poble* i els va entusiasmar immediatament.

Continuen vigents, 142 anys després de l'estrena de l'obra de teatre, la problemàtica i situacions que planteja Ibsen?

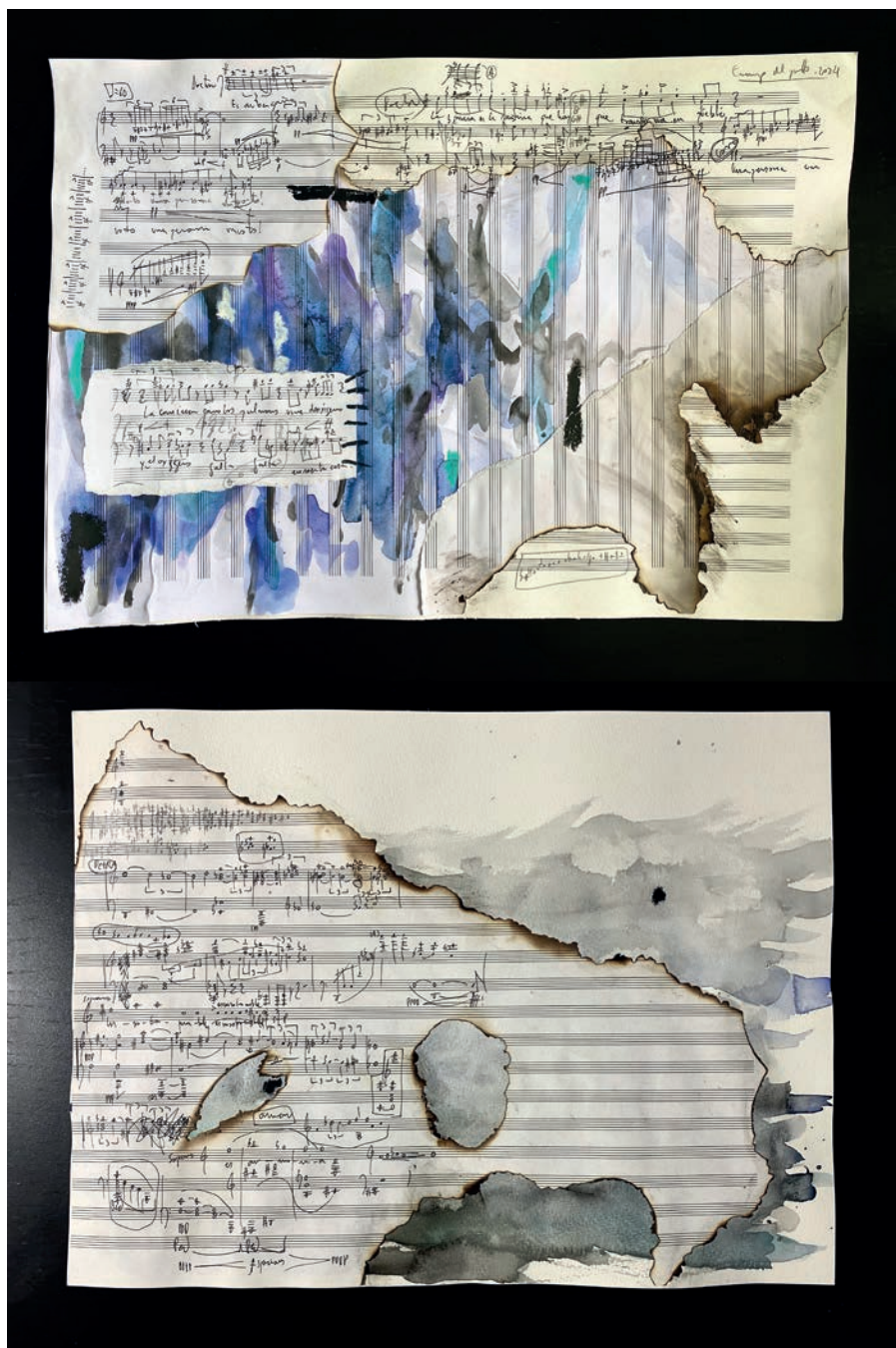
Ibsen va escriure *Un enemic del poble*, efectivament, en l'últim terç del XIX. Els problemes continuen sent els mateixos. No puc evitar que les meues obres tinguen un rerefons de crítica social i *Un enemic del poble* tracta temes d'actualitat com interessos particulars versus bé comú, opinió pública manipulada, l'atreviment de la ignorància, etcètera. També em va atraure el fet que esta història pot succeir en qualsevol lloc del nostre món contemporani, en el qual els interessos del capital se solen anteposar a la vida. I també que qualsevol decisió, vinga de la banda que vinga, té les seues conseqüències positives i negatives. És una cosa que m'interessava –i m'interessa– molt a nivell personal: fugir dels fanatismes.

En el trasllat de l'obra de teatre d'Ibsen –*Un enemic del poble*– a l'òpera –*Enemigo del pueblo*, l'article «un» s'ha quedat pel camí. Este «un» perdut li dona un caràcter més genèric al títol de la seua òpera. No s'ha atrevit a concretar quin és exactament l'enemic del poble?

No crec que siga una qüestió d'atreviment. Apuntar a noms concrets ho fa tothom continuament, des dels mitjans de comunicació a les xarxes socials. Es tracta d'una cosa que no m'interessa en absolut quan pense a escriure una òpera. Tal vegada l'absència de l'article indefinit li dona un caràcter més universal i menys específic, com una forma més genèrica o abstracta de referir-se a l'enemic i, d'esta manera, també fer-nos a tots còmplices. Tots som, en major o menor mesura, enemics del poble. Com que és genèric, suggerix d'alguna manera que estic compromès amb l'essència del tema, i no amb cap nom en concret.

Com apareix el nom d'Àlex Rigola com a autor del llibret i en quina mesura vostè hi ha participat? Hi va haver punts de desavinences durant la gestació en comú?

Creo recordar que varen ser Jesús Iglesias i Joan Matabosch els qui varen suggerir el nom d'Àlex Rigola com a llibretista i director d'escena. Vaig tindre alguna conversa amb Rigola per a tractar cap a on volia orientar l'òpera abans que es posara a



Esbós d'Enemigo del pueblo. Francisco Coll

treballar en l'adaptació del llibret pel seu compte. Sempre es va mostrar obert a totes estes modificacions, fins al punt de donar-me carta blanca, fins i tot, perquè jo mateix les realitzara –sobretot en diàlegs superposats o dinàmics–, sempre sota una justificació musical i amb el seu ulterior vistiplau.

Fins a quin punt s'ha sigut fidel en el llibret al text original d'Ibsen? No produïx vertigen reutilitzar una obra mestra tan redona com el drama d'Ibsen? S'ha mantingut el rerefons de crítica social que alimenta la trama?

Realment no es tracta d'una versió, sinó d'una adaptació lliure. L'obra està plantejada amb la intenció de seguir l'original, però amb una idea de contemporaneïtat que facilite que qualsevol espectador es pugui sentir identificat. Al mateix temps, he optat per l'abstracció, en no situar-la en cap espai o lloc concret, en cap època o any determinat. Mentres componia l'òpera, l'acció es desenvolupava en un lloc abstracte –en intentar aprofundir a través del so en tots els conflictes morals de la trama– i concret alhora, en el qual descrivia una sèrie de situacions realistes de crítica social –aspecte que no només he mantingut, sinó en el qual espere haver aprofundit– a través de la música, evidenciant que no hi ha una opció enterament positiva i una altra negativa als problemes que plantegen els personatges i que qualsevol decisió presa implica una pèrdua.

¿Respecta l'estructura convencional de l'òpera en actes i escenes?

Sí. L'òpera, amb una duració total d'una hora i mitja, està dividida en dos actes, però sense descans. El primer consta de cinc escenes i el segon de tres amb un final obert.

Ibsen polaritza la dramaturgia en dos personatges sobre els quals pivota el nucli dels esdeveniments: un, «el bo», és el Doctor, que lluita a ultrança pel bé comú, i l'altre, «el dolent», és justament el seu germà major, l'Alcalde del poble i «gerent» del balneari que emmarca l'acció, i el qual actua subjecte als interessos especulatiu del poder i de la manipulada opinió pública. Opta per centrar l'òpera en ells o s'ha inclinat per un tractament més «coral», menys personalitzat?

En la nostra adaptació, l'òpera està escrita per a cinc cantants, un figurant/actor, cor i orquestra simfònica. Els personatges principals són, òbviament, el Doctor i l'Alcalde. Hem canviat els noms respecte a l'obra de teatre. Per al personatge del doctor he optat per un baríton, mentre que l'alcalde és un tenor. Hi ha altres quatre protagonistes: Petra, filla del doctor (soprano); l'empresària Marta (mezzosoprano), Mario, director del diari (baríton), i Morten, sogre del doctor i iaio de Petra, per al qual m'he decantat per un figurant/actor. A estos cinc personatges se suma el «Poble», encarnat pel cor i constituït per ciutadans del poble.

Vostè no és precisament nou en això de l'òpera. Ja el 2014, amb 29 anys, va estrenar amb enorme èxit, a Londres, al Covent Garden, i després al mateix Palau de les Arts, *Cafè Kafka*, que va escriure sobre un llibret de Meredith Oakes. La premsa britànica la va considerar llavors com una «poderosa, tensa i palpitant» revelació del seu enginy creatiu i, a vostè mateix, el va considerar com el «màxim compositor espanyol del nostre temps». Han transcorregut onze anys des d'aquell moment. Del tindre vint quasi trenta anys, a tindre'n quasi quaranta... En què ha canviat el músic i el ciutadà? Quines diferències significatives hi ha entre *Cafè Kafka* i este naixent *Enemigo del pueblo*?

Mentres que a *Cafè Kafka* és òbvia una clara influència de Ligeti, tal vegada les influències musicals directes a *Enemigo del pueblo* siguen menys òbvies. O almenys no n'he sigut tan conscient. La música que he escrit per a *Enemigo*... és el resultat de tots estos anys d'experiència component música simfònica, concerts, cambra, coral... D'esta manera, he recorregut a la meua biblioteca, per dir-ho així. Per això, els aspectes que apareixen a *Cafè Kafka* i a *Enemigo del pueblo* són semblants; un humor grotesc, una profunda tristesa, o una expressivitat exagerada, que en ocasions pot arribar a ser feridora. En definitiva es tracta d'exposar, igual que varen fer autors com Strindberg, Ionesco o George Perec, la banalitat de la societat a través de l'absurd com a única forma possible per a aprofundir en l'essència de la nostra naturalesa. Aprofundir a través de la música, en les lògiques exquisides del nostre temps.

Reconeix en *Enemigo del pueblo* influències i referències estilístiques, musicals o dramàtiques? Es considera un creador «avantguardista»?

M'incomoden les etiquetes. Sempre he fet una cosa i la contrària. Això m'ha ajudat, a través dels anys, a guanyar certa versatilitat. Pense que la música ha de provocar sentiments oposats, emocions enfrontades. Seguir un corrent determinat no està en la meua naturalesa. En la meua música cohabita eixe contrast entre allò absurd i allò sublim, entre la profunditat i la subtileza. Una unió de contraris que he trobat en compositors com Mahler, Janáček, Bartók, Ligeti, Abrahamsen, Adès... i amb la qual m'he identificat immediatament; i, d'esta manera, han sigut tractades les forces oposades que apareixen en l'òpera, com, per exemple, la disjuntiva entre individu versus la majoria o l'interès comú versus l'interès individual. També és cert que es pot inventar cap enrere, com varen demostrar Joyce, Stravinsky, Picasso o Pärt. El que vull dir és que tot el que s'ha escrit està en deute -de manera conscient o no- amb tot el que s'ha escoltat. Crec que el terme avantguardista ha quedat, paradoxalment, obsolet i necessita una revisió.

Però realment no seguix o percep la influència d'escoles o corrents estètics?

No seguisc cap escola actual en concret. En este cas he escrit l'òpera que m'agradaria escoltar si anara de públic a un teatre d'òpera. Per a això, tot em servix si aconseguisc vore la seua utilitat. La música que he escrit per a *Enemigo del pueblo* no diferix de la meua música simfònica o de cambra. Una música d'extremes que aplica els principis de polaritat, gravitació, tensió i relaxació. Tot al servici de l'acció dramàtica. En este cas, la tensió entre la visió política i econòmica del problema, i la visió científica o de salut pública. Per descomptat que la memòria de les òperes que admire ha influït a l'hora de prendre certes decisions. Al cap i a la fi, componem de memòria i supose que Berg, Schönberg, Xostakóvitx, Ligeti, Zimmermann, Benjamin o Adès, per citar alguns dels meus compositors de referència en este gènere, estaven en algun lloc del meu subconscient mentre componia *Enemigo del pueblo*. Mentre l'escrivia, tenia la sensació que en realitat es tractava d'una espècie de sumari de la música que havia fet fins aleshores i, al mateix temps, com em va succeir fa més d'una dècada quan vaig treballar *Cafè Kafka*, també m'ha ajudat a obrir altres possibles camins a indagar.

En alguna ocasió ha dit que les seues obres estan «plenes d'accidents, diguem-ne, poètics»... ¿«Accident» que són casualitats?

Ocorren, i a partir d'ací decidisc si deixar-los o rebutjar-los. Si els deixe, procure que no semblen idees accidentals i que s'integren de manera orgànica en l'obra, fins al punt que es creen la seua pròpia teoria. D'esta manera, i malgrat tots estos accidents i totes estes intuïcions, no queda res fortuït en l'escriptura d'una òpera. Tot està, amb menys o més encert, acuradament mesurat i calculat.

També hi ha el desafiament de mantindre l'interès durant l'hora i mitja que dura l'òpera...

Sí, i tant. El que vostè diu, però també, i sobretot, preservar l'espontaneïtat inicial mentre que es constrüix a través d'un llarg període de temps la vasta arquitectura de tota l'òpera. Aconseguir l'equilibri entre la diversitat del material i la unitat total. De fet, durant el procés d'escriptura, s'ha de desenrotllar una espècie de ramificació mental, per tal d'aconseguir vore, simultàniament, el moment concret en què estàs treballant i l'arquitectura global de tota l'òpera. Un altre dels reptes als quals em vaig enfrontar va ser el de posar-li música a un text que, en algunes ocasions, em resultava poc poètic per a poder musicar-lo. Certs instants, certes paraules, se'm resistien fins que vaig arribar a una possible solució: en els moments en els quals el text utilitzava un llenguatge més trivial o mundà (aspectes tècnics dels conductes de l'aigua o la neutralitat ideològica, etcètera), la música es mostrava en el seu vessant més líric i gloriós. Amb això espere haver aconseguit no només mantindre



la força dramàtica, sinó mostrar diferents nivells de percepció d'un mateix aspecte, en exposar en paral·lel la cara i la creu, i totes les subtileses que hi ha enmig.

L'article «Un» d'Ibsen, determina, gairebé apunta amb el dit, a un enemic concret i específic, al qual caldria posar nom i cognoms. Qui és realment «el seu» enemic del poble?

Malgrat que el tema de l'obra d'Ibsen és un tema polític, no he volgut polititzar l'òpera. Considere que l'òpera en si mateixa és un art que transcendeix les etiquetes polítiques. Sobretot vull oferir una visió del món més àmplia i complexa que la simple divisió entre esquerra i dreta. Tinc fortes conviccions sobre la cultura, la llibertat i la justícia, aspectes que apareixen en la meua òpera, però que es mostren sense cap vinculació dogmàtica a cap ideologia política, i van més enllà, a un espai transcendental. El principal problema que tinc és que darrere de qualsevol ideologia política, per absurda que siga, sempre sembla haver algú entestat a defensar-la. I això m'incomoda molt. Com diu el Doctor en l'epíleg de l'òpera, «convertixen el món en un lloc insuportable».

No tem que se l'encaselle, per la temàtica de l'òpera, d'oportunista o demagògic?

La veritat és que ni se m'ha passat pel cap. Jo sé el que m'ha portat a escriure esta òpera i, definitivament, no hi ha gens d'oportunisme ni de demagògia en això. És més, en la meua òpera hi ha una unió de contraris durant la qual tot es diu i es desdiu. I és que en l'època de la correcció política, en la qual hem de mesurar continuament les paraules, l'abstracció i la indefinició de la música m'ajuda a expressar d'una manera més completa la meua visió del món. Això em tranquil·litza moltíssim. El poder dir-ho tot, encara que no s'haja dit res de manera explícita. M'atrau eixe espai que hi ha entre el que es diu i el que no es diu, entre allò familiar i allò desconegut. Aclarit això, i tornant a la seua pregunta, tal vegada les persones massa ocupades siguen les principals enemigues de l'Art. Existix una espècie de macabra voluntat anticultural. Eixos són, des de la meua perspectiva, els veritables enemics del poble. Ja que la incultura d'un poble pot convertir-se en l'aliment dels tirans.

I en quin lloc queda el públic en tot el procés?

Pregunta interessant. Curiosament, el públic espera que l'obra siga nova en certa manera, però fàcil de comprendre alhora. Això deixa el compositor en una situació complicada, ja que li exigix un difícil equilibri entre tradició i avantguarda, entre allò conegut i allò desconegut, entre allò previsible i allò inesperat. Personalment, és un repte que sempre m'ha agradat, perquè òbviament jo soc el primer «oient» de les meues obres. A més, al meu parer, són pocs els compositors que, fins a la data, han aconseguit este equilibri, ja que requereix d'una exigència tremenda,

perquè el més senzill seria banalitzar-ho tot al gust d'un públic poc exigent o d'una autoproclamada avantguarda, repetitiva i obsoleta, també excessivament tolerant amb la seua pròpia monotonia.

En alguna ocasió s'ha ressaltat el contrast entre el personatge Francisco Coll i la seua música. És com si sobre el pentagrama vostè deixara volar els dimonis i tensions que, potser, habiten amagats en el seu interior... En este sentit, d'alguna manera recorda al seu avantpassat Manuel de Falla...

Escriure música en ocasions pot ser terapèutic. En el meu cas, tinc la sensació que quan pitjor estic, millor escric. Dit així pot sonar a compositor melancòlic del segle XIX, però es tracta d'una cosa que he observat amb curiositat i sorpresa, ja que vist des de l'altra banda, quan millor estic anímicament, menys necessitat tinc d'escriure, atès que l'excitació general que un necessita per a compondre desapareix. Però al final escric tots els dies de l'any, en tractar-se d'una necessitat oriünda i inevitable. No estic segur de poder respondre a la teua observació. Supose que el contrast entre la meua persona i la meua música és una cosa normal. Jo no soc el mateix quan componc -em sent més com un animal salvatge-, que quan isc al carrer -que immediatament em domestique-. Però és que tampoc soc el mateix parlant ací amb tu al sofà que pujat a un escenari per a dirigir, o fent l'amor amb la meua dona. Pense que cada situació requerix d'una actitud i un tarannà diferent. A nivell personal, el meu objectiu és arribar a ser un compositor anònim i compondre en l'ombra.

En els últims anys, vosté ha començat una incipient carrera com a director d'orquestra. De fet, dirigix l'estrena d'**Enemigo del pueblo** tant ara en Les Arts, com després a Madrid, al Teatro Real. Normalment, els compositors que dirigixen, llevat d'excepcions com Mahler o Bernstein, conviuen amb el sambenet de ser -més que directors- »compositors que dirigixen«, o, més cruament, que «mal dirigixen». ¿És un tòpic despectiu? On se situa amb la batuta?

Plantejat d'esta manera, sembla que haurem de demanar perdó per dirigir, però la meua perspectiva és diferent; i és que existix una fascinant intersecció on els dos papers, el del director i el del compositor, convergixen i donen lloc a individus coneguts com a compositors-directors, que posseïxen la capacitat de concebre obres musicals i també de modelar-les des del pòdium. Jo no veig cap problema en ser un compositor que dirigix. És cert que hi ha compositors poc dotats per a la direcció, ja que al final es tracta d'una activitat diferent, que requerix d'una tècnica, sobretot a nivell físic, pròpia. Però també hi ha directors no massa dotats dirigint totes les setmanes, i això tal vegada siga pitjor encara. En canvi, no són pocs els compositors que han dirigit. Vostè ha nomenat Mahler i Bernstein, però penso que

la llista podria ser molt més llarga: Beethoven, Wagner, Berlioz, Strauss, Stravinsky, Xostakóvitx, Britten, Boulez, Berio, Benjamin, Adès,... i podria continuar.

S'havia imaginat, en els seus anys de formació, dirigint orquestres? Com va començar el seu interès per la batuta?

El cert és que mai m'hauria imaginat que acabaria dirigint orquestres. És una cosa que va començar d'una manera molt orgànica, i que estic incorporant a poc a poc en la meua vida professional, ja que compondre és la meua activitat principal i esta requerix de molt de temps. Tot va començar amb un missatge molt concís de Patricia Kopatchinskaja: «Demà assagem la teua obra a Berna. Necessitem la teua ajuda. T'he vist dirigir en xarxes socials. Pots vindre a dirigir l'assaig?». Efectivament, uns mesos abans havia dirigit un assaig amb l'Orquestra de València, atès que el director s'havia posat malalt, i part d'este assaig va acabar en xarxes socials. Tot i que mai abans havia pujat al pòdium d'una orquestra professional, les opcions eren dirigir-lo jo o cancel·lar-lo, així que em vaig preparar la nit anterior i vaig fer l'assaig de *Mural* al Palau de la Música.

De la mateixa manera vaig preparar les meues *Four Iberian Miniatures* i l'endemà vaig agarrar el tren de Lucerna a Berna. M'acabaven de nomenar compositor resident de la Camerata de Berna i este era el nostre primer projecte junts. Bàsicament, durant l'assaig vaig marcar el més clar que vaig poder i vaig compartir algunes idees i suggeriments amb l'orquestra (cosa que també faig normalment encara que no siga jo el director). L'orquestra va estar en tot moment molt receptiva i en finalitzar l'assaig, Patricia, juntament amb el gerent de l'orquestra, es varen acostar i em varen proposar que dirigira a finals de temporada l'estrena del *Doble Concerto* que els estava escrivint. Passats uns mesos vaig dirigir l'estrena del meu doble concert *Les Plaisirs Illuminés* amb Patricia Kopatchinskaja i Sol Gabetta com a solistes. També vàrem fer aquella mateixa setmana una gravació, premiada pels BBC Music Awards de l'any següent. La veritat és que va ser un bon debut.

La direcció no distreu o interfereix en la seva tasca com a compositor?

Crec que he trobat un bon equilibri entre les dos activitats, sempre donant prioritat a la composició. Però la direcció m'ajuda a tindre una comprensió més profunda de les obres de repertori que dirigisc i, això, em beneficia també com a compositor. En definitiva, les entenc com a activitats complementàries. A més, la vida del compositor pot arribar a ser molt solitària i dirigir m'obliga a eixir de casa de tant en tant i ajuntar-me amb altres éssers humans, una cosa que en el meu cas, si es tracta de cada cert temps, pot ser convenient.

Es considera un creador valencià? Simon Rattle ha destacat l'«espanyolitat» del seu llenguatge... Les *Four Iberian Miniatures*, de 2013, són un model d'este ús particular que fa de la música del seu país, una cosa que redunda en *Concerto Grosso Invisible Zones* (2016), o a *Turia*, concert per a guitarra i grup de cambra que va estrenar el desembre de 2017. Fins i tot ha realitzat una «orquestració» de la pianística *Fantasia Baetica* de Falla, el qual parlava del «folklore imaginari». I vostè?

M'agradaria puntualitzar que quan Rattle es va referir a l'«espanyolitat» de la meua música en una entrevista a un diari espanyol, ho va fer després d'escoltar el meu *Concertino para piano: No seré yo quien diga nada*, en el qual apareixen al·lusions al *zortziko* basc. Però dubte que trobe esta «espanyolitat» en obres com *Aqua Cinerea*, *Piedras*, *Stella* o *Hímnica*, per nomenar-ne algunes sense referència a cap tipus de folklore. Òbviament, el fet d'haver nascut a València ha condicionat la meua manera de vore el món. La meua música conté molts aspectes que he rebut directament de la meua herència cultural valenciana i espanyola. Sense anar més lluny, per a l'obertura de la meua nova òpera he escrit un pasdoble, que fa també de *Leitmotiv* del poble, per ser en essència música popular, la música del poble. Però també apareixen molts altres aspectes que he anat agarrant de cultures alienes i fins i tot remotes. M'identifique plenament amb la descripció de Falla -igual que amb Bartók, Stravinsky o Ligeti- sobre el «folklore imaginari», ja que en realitat quan escric esta mena d'«obres flamenques», res és el que sembla, i això em divertix molt. Tal vegada estiga jugant amb foc, però com diu Taleb: «Quan arrisques pots fracassar o eixir airós. Per contra, evitar el risc garantix la mediocritat».

La «senda espanyola» està plena de riscos, cobdícies i xicotets taifes...

Recorde que quan vaig escriure les meues *Four Iberian Miniatures*, va ser rebuda molt positivament per part de personalitats com Thomas Adès, qui va dirigir l'estrena de l'obra, o com Patricia Kopatchinskaja, que l'ha interpretat en diverses ocasions i fins i tot l'ha gravat en CD. En canvi varen ser algunes persones, curiosament totes elles espanyoles, les que em varen recomanar que no seguira per allà. El seu argument es reduïa bàsicament a dir que no em prendrien seriosament, perquè en l'actualitat ningú componia d'esta manera. No varen aconseguir convèncer-me, més bé al contrari, precisament pel fet que hui en dia no hi ha massa compositors que utilitzen este tipus de material... [pausa llarga, com pensant bé la resposta]... Bé, en realitat n'hi ha alguns, com són els casos d'Olga Neuwirth, James McMillan, Jörg Widmann o Kaija Saariaho..., el cas és que el fet que no siguen molts els compositors que fan alguna cosa es convertix immediatament en un al·licient per a mi. A més, des de la meua infància he cultivat l'art de fer el contrari al que em diuen [rialles]. Des d'aleshores he escrit diverses obres utilitzant material folklòric i tot apunta que ho

seguiré fent fins que ja no tinga res més a dir en este camp. Voldria aclarir que, igual que varen fer Goya, Picasso o Barceló, ho considere una espècie de tauromàquia personal –ells varen pintar altres coses, no només corregudes de bous– i, en el meu cas, seguisc component obres sense referències folklòriques, com el meu concert per a violí, *Taleas oblicuas* o *Elysian*, entre moltes altres.

O siga, que és «nacionalista» de tant en tant..., quan li ix...

Bé, les coses no són exactament així de simples. A més, a diferència de l'opinió general, no considere nacionalista este tipus de música, sinó més bé tot el contrari, ja que el que m'uneix a compositors tan diferents com Chopin, Bartók, Ives, Stravinsky, Berio, Kurtág o Hosokawa és precisament el seu ús de la música popular o folklòrica dels seus respectius països. La música popular és universal, unificadora i el flamenc n'és un clar exemple, perquè és el resultat d'una hibridació de cultures tan diverses com l'espanyola, la calé, l'àrab i la sefardita. Crec que és important desmitificar la idea reduccionista que el flamenc és un fenomen del romanticisme gitano andalús, perquè en realitat la riquesa d'esta música va més enllà.

Per a concloure, permeta'm una insignificança: Com naix una composició en la ment del seu creador? Generació espontània...?

Res d'insignificant, és una pregunta interessant! Les idees solen aparèixer de manera inesperada i, quasi sempre, primer com a colors o formes, que amb el temps vaig traduint a sons. Acostume a compondre el primer esborrany relativament ràpid, en qüestió de dies o setmanes en el cas de ser òpera. Després deixe reposar el material. Passat un temps el reprenc per a intentar vore-ho tot des d'una perspectiva millor i començar el gradual i, en general, lent treball de detectar totes les arestes i decidir quines deixe i quines llime. En ocasions, prou sovint, este procés pot durar anys. D'esta manera, el temps es convertix en coautor de l'obra.



Francisco Coll conversa sobre *Enemigo del pueblo*

«La incultura de un pueblo, puede convertirse en el alimento de los tiranos»

Justo Romero

Valenciano de 1985, Francisco Coll es el compositor español de mayor proyección internacional desde Manuel de Falla. Nunca antes la música de un creador español contemporáneo había surcado los atriles del mundo de forma tan presente, solicitada y diversa. Aunque ronda los cuarenta, su aspecto es aún veinteañero. Radicado en Suiza desde 2012, cerca de Lucerna, pintor de brocha fina además de compositor, Coll recorre el mundo asistiendo y participando en sus estrenos, que se disputan las mejores orquestas, solistas y directores: de la Filarmónica de Londres a la de Los Ángeles, de Gustavo Gimeno a Javier Perianes, Kiril Gerstein o Patricia Kopatchinskaya. En esta ocasión, estrena en su propia ciudad natal *Enemigo del pueblo*, un ambicioso proyecto operístico basado en la obra teatral *Un enemigo del pueblo*, de Henrik Ibsen, que surge como coproducción comisionada por el Palau de les Arts y el Teatro Real de Madrid. De ella y de otras cosas conversa en estas largas líneas en las que late la lucidez de quien es uno de los creadores musicales más brillantes y talentosos de la actualidad.

Enemigo del pueblo. Desde luego, nadie discutirá el gancho del título en un tiempo en el que parece que al «pueblo», a todos los pueblos, le salen enemigos por todas partes. ¿Cuándo y dónde conoció esta obra de teatro que inspira su ópera y que Ibsen estrenó en 1883, en Oslo? Creo que Teatres de la Generalitat Valenciana presentó en 2003 un montaje dirigido por Carme Portaceli. Aquella adaptación, firmada por la propia Portaceli, se representó en la Sala Rialto y luego viajó a varias localidades de la Comunidad Valenciana. Entonces usted tenía 18 años...

Tras el estreno londinense de mi ópera de cámara *Café Kafka*, el gerente de la Royal Opera House vino y me dijo «now you need to think about a subject for a new opera». Desde entonces, y ha pasado más de una década, he estado pensando en varios posibles temas para mi próxima ópera. Lope de Vega, Lorca, Borges,

Beckett, entre muchos otros. Algunos de ellos calaron de una manera tan profunda en mí, que una vez desechados como ideas para la ópera, sentí que tenía que hacer algo con ellos. Es el caso, por ejemplo, de mi obra sinfónica *Lilith*, o de mis *Dos vales hacia la civilización* lorquianos, para piano solo. Durante la pandemia leí el texto de Ibsen, y contemplé la posibilidad de hacer una ópera basada en *Un enemigo del pueblo*. De hecho, cuando Les Arts, junto al Teatro Real de Madrid, me propusieron un proyecto operístico, les sugerí *Un enemigo del pueblo* y les entusiasmó de inmediato.

¿Siguen vigentes, 142 años después del estreno de la obra de teatro, la problemática y situaciones que en ella plantea Ibsen?

Ibsen escribió *Un enemigo del pueblo*, efectivamente, en el último tercio del XIX. Los problemas siguen siendo los mismos. No puedo evitar que mis obras tengan un trasfondo de crítica social y *Un enemigo del pueblo* trata temas de actualidad como intereses particulares versus bien común, opinión pública manipulada, el atrevimiento de la ignorancia, etcétera. También me atrajo el hecho de que esta historia puede suceder en cualquier lugar de nuestro mundo contemporáneo, en el que los intereses del capital se suelen anteponer a la vida misma. Y también que cualquier decisión, venga del lado que venga, tiene sus consecuencias positivas y negativas. Es algo que me interesaba –y me interesa– mucho a nivel personal: huir de los fanatismos.

En el traslado de la obra de teatro de Ibsen –*Un enemigo del pueblo*– a la ópera –*Enemigo del pueblo*–, el «un» se ha quedado en el camino. Ese «un» perdido le da un carácter más genérico al título de su ópera. ¿No se ha atrevido a concretar cuál es exactamente el enemigo del pueblo?

No creo que sea una cuestión de atrevimiento. Apuntar a nombres concretos lo hace todo el mundo continuamente, desde los medios de comunicación a las redes sociales. Se trata de algo que no me interesa en absoluto cuando pienso en escribir una ópera. Tal vez la ausencia del artículo indefinido le da un carácter más universal y menos específico, como una forma más genérica o abstracta de referirse al enemigo y, de ese modo, también hacernos a todos cómplices. Todos somos, en mayor o menor medida, enemigos del pueblo. Al ser genérico, sugiere de alguna manera que estoy comprometido con la esencia del tema, y no con ningún nombre en concreto.

¿Cómo surge el nombre de Àlex Rigola como autor del libreto y en qué medida usted ha participado en él? ¿Hubo puntos de desencuentro durante la gestación común?

Creo recordar que fueron Jesús Iglesias y Joan Matabosch quienes sugirieron el nombre de Àlex Rigola como libretista y director de escena. Tuve alguna conversación con Rigola para tratar hacia dónde quería orientar la ópera antes de que se pusiera a trabajar en la adaptación del libreto por su cuenta. Siempre se mostró abierto a todas estas modificaciones, hasta el punto de, incluso, darme carta blanca para que yo mismo las realizara –sobre todo en diálogos superpuestos o dinámicos–, siempre bajo una justificación musical y su ulterior visto bueno.

¿Hasta qué punto se ha sido fiel en el libreto al texto original de Ibsen? ¿No produce vértigo reutilizar una obra maestra tan redonda como el drama de Ibsen? ¿Se ha mantenido el trasfondo de crítica social que alienta la trama?

Realmente no se trata de una versión, sino de una adaptación libre. La obra está planteada con la intención de seguir el original, pero con una idea de contemporaneidad que facilite que cualquier espectador se pueda sentir identificado. Al mismo tiempo, he optado por la abstracción, al no situarla en ningún espacio o lugar concreto, en ninguna época o año determinado. Mientras componía la ópera, la acción se desarrollaba en un lugar abstracto –al intentar profundizar a través del sonido en todos los conflictos morales de la trama– y concreto a la vez, en el cual describía una serie de situaciones realistas de crítica social –aspecto que no solo he mantenido, sino que espero haber profundizado en él– a través de la música, evidenciando que no existe una opción enteramente positiva y otra negativa a los problemas que plantean los personajes y que cualquier decisión tomada implica una pérdida.

¿Respetas la estructura convencional de la ópera en actos y escenas?

Sí. La ópera, con una duración total de una hora y media, está dividida en dos actos, pero sin descanso. El primero consta de cinco escenas y el segundo de tres con un final abierto.

Ibsen polariza la dramaturgia en dos personajes sobre los que pivota el núcleo de los acontecimientos: uno, «el bueno», es el Doctor, que lucha a ultranza por el bien común, y el otro, «el malo», es su propio hermano mayor, el Alcalde del pueblo y «gerente» del balneario que enmarca la acción, quien actúa sujeto a los intereses especulativos del poder y de la manipulada opinión pública. ¿Opta por centrar la ópera en ellos o se ha inclinado por un tratamiento más «coral», menos personalizado?

En nuestra adaptación, la ópera está escrita para cinco cantantes, un figurante/actor, coro y orquesta sinfónica. Los personajes principales son, obviamente, el Doctor y el Alcalde. Hemos cambiado los nombres respecto a la obra de teatro. Para



el personaje del doctor he optado por un barítono, mientras que el alcalde es un tenor. Hay otros cuatro protagonistas: Petra, hija del doctor (soprano); la empresaria Marta (mezzosoprano), Mario, director del periódico (barítono), y Morten, suegro del doctor y abuelo de Petra, para el que me he decantado por un figurante/actor. A estos cinco personajes se suma el «Pueblo», encarnado por el coro y constituido por ciudadanos del pueblo.

Usted no es precisamente un novato en esto de la ópera. Ya en 2014, con 29 años, estrenó con enorme éxito, en Londres, en el Covent Garden, y luego en el propio Palau de les Arts, *Café Kafka*, que escribió sobre un libreto de Meredith Oakes. La prensa británica la consideró entonces como una «poderosa, tensa y palpitante» revelación de su genio creativo y, a usted mismo, le consideró como el «máximo compositor español de nuestro tiempo». Han transcurrido once años desde entonces. De veinteañero casi treintañero, a treintón casi cuarentón... ¿En qué ha cambiado el músico y el ciudadano? ¿Qué diferencias significativas hay entre *Café Kafka* y este naciente *Enemigo del pueblo*?

Mientras que en *Café Kafka* es obvia una clara influencia de Ligeti, tal vez las influencias musicales directas en *Enemigo del pueblo* sean menos obvias. O por lo menos no he sido tan consciente de ellas. La música que he escrito para *Enemigo...* es el resultado de todos estos años de experiencia componiendo música sinfónica, conciertos, cámara, coral... De este modo, he recurrido a mi propia biblioteca, por así decirlo. Por eso, los aspectos que aparecen en *Café Kafka* y en *Enemigo del pueblo* son parecidos; un humor grotesco, una honda tristeza, o una expresividad exagerada, que en ocasiones puede llegar a ser hiriente. En definitiva se trata de exponer, al igual que hicieron autores como Strindberg, Ionesco o George Perec, la banalidad de la sociedad a través del absurdo como única forma posible para profundizar en la esencia de nuestra naturaleza. Ahondar a través de la música, en las lógicas exquisitas de nuestro tiempo.

¿Reconoce en *Enemigo del pueblo* influencias y referencias estilísticas, musicales o dramáticas? ¿Se considera un creador «vanguardista»?

Me incomodan las etiquetas. Siempre he hecho una cosa y su contraria. Esto me ha ayudado, a través de los años, a ganar cierta versatilidad. Pienso que la música debe provocar sentimientos opuestos, emociones enfrentadas. Seguir una corriente determinada no está en mi naturaleza. En mi música cohabita ese contraste entre lo absurdo y lo sublime, lo profundo y lo sutil. Una unión de contrarios que encontré en compositores como Mahler, Janáček, Bartók, Ligeti, Abrahamsen, Adès... y con la que me identifiqué de inmediato; y, de ese modo, han sido tratadas las fuerzas opuestas que aparecen en la ópera, tales como la disyuntiva entre individuo versus

la mayoría o el interés común versus el interés individual. También es cierto que se puede inventar hacia atrás, como demostraron Joyce, Stravinsky, Picasso o Pärt. Lo que quiero decir es que todo lo que se ha escrito está en deuda –de manera consciente o no– con todo lo que se ha escuchado. Creo que el término vanguardista ha quedado, paradójicamente, obsoleto y necesita una revisión.

¿Pero realmente no sigue o percibe el influjo de escuelas o corrientes estéticas?

No sigo ninguna escuela actual en concreto. En este caso he escrito la ópera que me gustaría escuchar si fuera como público a un teatro de ópera. Para ello, todo me sirve si consigo ver su utilidad. La música que he escrito para *Enemigo del pueblo* no difiere de mi música sinfónica o de cámara. Una música de extremos que aplica los principios de polaridad, gravitación, tensión y relajación. Todo al servicio de la acción dramática. En este caso, la tensión entre la visión política y económica del problema, y la visión científica o de salud pública. Por supuesto que la memoria de las óperas que admiro habrá influido a la hora de tomar ciertas decisiones. Después de todo, componemos de memoria y supongo que Berg, Schönberg, Shostakóvich, Ligeti, Zimmermann, Benjamin o Adès, por citar algunos de mis compositores de referencia en este género, estaban en algún lugar de mi subconsciente mientras componía *Enemigo del pueblo*. Mientras la escribía, tenía la sensación de que en realidad se trataba de una especie de sumario de la música que había hecho hasta entonces y, al mismo tiempo, como me sucedió hace más de una década cuando trabajé en *Café Kafka*, también me ha ayudado a abrir otros posibles caminos a indagar.

En alguna ocasión ha dicho que sus obras están «llenas de accidentes, digamos, poéticos»... ¿«Accidentes» que son casualidades?

Suceden, y a partir de ahí decido si dejarlos o desecharlos. Si los dejo, procuro que no parezcan ideas accidentales, y se integren de manera orgánica en la obra, hasta el punto de que se creen su propia teoría. De ese modo, y a pesar de todos esos accidentes y todas esas intuiciones, no queda nada fortuito en la escritura de una ópera. Todo está, con menor o mayor acierto, cuidadosamente medido y calculado.

También está el desafío de mantener el interés durante la hora y media que dura la ópera...

Sí, desde luego. Lo que usted dice, pero también, y sobre todo, preservar la espontaneidad inicial mientras que se construye a través de un largo periodo de tiempo la vasta arquitectura de toda la ópera. Conseguir el equilibrio entre la diversidad del material y la unidad total. De hecho, durante el proceso de escritura, uno tiene que desarrollar una especie de ramificación mental, para conseguir ver, simultáneamente, el momento concreto en el que estás trabajando y la arquitectura



global de toda la ópera. Otro de los retos a los que me enfrenté fue el de ponerle música a un texto que, en algunas ocasiones, me resultaba poco poético para poder musicarlo. Ciertos instantes, ciertas palabras, se me resistían hasta que di con una posible solución: en los momentos en los cuales el texto utilizaba un lenguaje más trivial o mundano (aspectos técnicos de los conductos del agua o la neutralidad ideológica, etcétera), la música se mostraba en su vertiente más lírica y gloriosa. Con esto espero haber conseguido no solo mantener la fuerza dramática, sino mostrar diferentes niveles de percepción de un mismo aspecto, al exponer en paralelo su cara y su cruz, y todas las sutilezas de en medio.

El artículo «Un» de Ibsen, determina, casi apunta con el dedo, a un enemigo concreto y específico, al que habría que poner nombre y apellido. ¿Quién es realmente «su» enemigo del pueblo?

Aunque el tema de la obra de Ibsen es un tema político, no he querido politizar la ópera. Considero que la ópera en sí misma es un arte que trasciende las etiquetas políticas. Sobre todo quiero ofrecer una visión del mundo más amplia y compleja que la mera división entre izquierda y derecha. Tengo fuertes convicciones sobre la cultura, la libertad y la justicia, aspectos que aparecen en mi ópera, pero se muestran sin un apego dogmático a ninguna ideología política, yendo más allá, a un espacio trascendental. El principal problema que tengo es que detrás de

cualquier ideología política, por absurda que sea, siempre parece haber alguien empeñado en defenderla. Y esto me incomoda mucho. Como dice el Doctor en el epílogo de la ópera, «convierten el mundo en un lugar insoportable».

¿No teme que se le tilde, por la temática de la ópera, de oportunista o demagógico?

Bueno, la verdad es que ni se me ha pasado por la cabeza. Yo sé lo que me ha llevado a escribir esta ópera y, definitivamente, no hay nada de oportunismo ni demagogia en ello. Es más, en mi ópera existe una unión de contrarios durante la cual todo se dice y se desdice. Y es que en la época de la corrección política, en la que uno tiene que medir continuamente sus palabras, la abstracción e indefinición de la música me ayuda a expresar de una manera más completa mi visión del mundo. Esto me tranquiliza enormemente. El poder decirlo todo, aunque nada quede dicho de manera explícita. Me atrae ese espacio que hay entre lo dicho y lo no dicho, entre lo familiar y lo desconocido. Aclarado esto, y volviendo a su pregunta, tal vez sean las personas demasiado ocupadas las principales enemigas del Arte. Existe una especie de macabra voluntad anticultural. Esos son, desde mi perspectiva, los verdaderos enemigos del pueblo. Ya que la incultura de un pueblo puede convertirse en el alimento de los tiranos.

¿Y en qué lugar queda el público en todo el proceso?

Interesante pregunta. Curiosamente, el público espera que la obra sea de algún modo novedosa y al mismo tiempo fácil de comprender. Esto deja al compositor en una situación complicada, al exigirle un difícil equilibrio entre tradición y vanguardia, entre lo conocido y lo desconocido, entre lo previsible y lo inesperado. Personalmente, es un reto que siempre me ha gustado tomar, porque obviamente yo soy el primer «oyente» de mis obras. Además, en mi opinión son pocos los compositores que han conseguido a día de hoy ese equilibrio, puesto que requiere de una exigencia tremenda, ya que lo sencillo sería banalizarlo todo al gusto de un público poco exigente o de una autoproclamada vanguardia, repetitiva y obsoleta, también excesivamente tolerante con su propia monotonía.

En alguna ocasión se ha resaltado el contraste entre el personaje Francisco Coll y su música. Es como si sobre el pentagrama usted dejara volar los demonios y tensiones que acaso habiten guarecidos en su propio fuero interno... En este sentido, de alguna manera, recuerda a su antepasado Manuel de Falla...

Escribir música en ocasiones puede ser terapéutico. En mi caso, tengo la sensación de que cuando peor estoy, mejor escribo. Dicho así puede sonar un poco a compositor melancólico del siglo XIX, pero se trata de algo que he observado con curiosidad y asombro, ya que visto desde el lado opuesto, cuando mejor estoy anímicamente,



Llenç d'*Enemigo del pueblo*. Tècnica mixta sobre llenç. Francisco Coll

menos necesidad tengo de escribir, dado que la excitación general que uno necesita para componer desaparece. Pero al final escribo todos los días del año, al tratarse de una necesidad oriunda e inevitable. No estoy seguro de poder responder a tu observación. Supongo que el contraste entre mi persona y mi música es algo normal. Yo no soy el mismo cuando compongo –me siento más como un animal salvaje–, que cuando salgo a la calle –que inmediatamente me domestico–. Pero es que tampoco soy el mismo hablando aquí contigo en el sofá que subido a un escenario para dirigir, o haciendo el amor con mi mujer. Supongo que cada situación requiere de una actitud y un talante diferente. A nivel personal, mi objetivo es llegar a ser un compositor anónimo y componer en la sombra.

En los últimos años, usted ha comenzado una incipiente carrera como director de orquesta. De hecho, dirige el estreno de *Enemigo del pueblo* tanto ahora en Les Arts, como luego en Madrid, en el Teatro Real. Normalmente, los compositores que dirigen, salvo excepciones como Mahler o Bernstein, conviven con el sambenito de ser, más que directores propiamente dicho, eso, «compositores que dirigen», o, más crudamente, que «mal dirigen». ¿Es un tópico despectivo? ¿Dónde se sitúa con la batuta?



Bueno, planteado de ese modo, parece que debamos de pedir perdón por dirigir, sin embargo mi perspectiva es diferente; y es que existe una fascinante intersección donde ambos roles, los del director y el compositor, convergen, dando lugar a individuos conocidos como compositores-directores, que poseen la capacidad de concebir obras musicales y también de moldearlas desde el podio. Yo no veo ningún problema en ser un compositor que dirige. Es cierto que hay compositores poco dotados para la dirección, ya que al final se trata de una actividad diferente, que requiere de una técnica, sobre todo a nivel físico, propia. Pero también hay directores no muy dotados dirigiendo todas las semanas, y eso tal vez sea todavía peor. En cambio, no son pocos los compositores que dirigieron. Usted nombra a Mahler y a Bernstein, pero pienso que la lista podría ser mucho mayor: Beethoven, Wagner, Berlioz, Strauss, Stravinsky, Shostakóvich, Britten, Boulez, Berio, Benjamin, Adès,... y podía continuar.

¿Se imaginó alguna vez, en sus años de formación, dirigiendo orquestas? ¿Cómo comenzó su interés por la batuta?

Lo cierto es que nunca me hubiera imaginado que acabaría dirigiendo orquestas. Es algo que comenzó de una manera muy orgánica, y que estoy incorporando cuidadosamente en mi vida profesional, puesto que componer es mi actividad principal y ésta requiere de mucho tiempo. Todo comenzó con un mensaje muy conciso de Patricia Kopatchinskaya: «Mañana ensayamos tu obra en Berna. Necesitamos tu ayuda. Te he visto dirigir en redes sociales. ¿Puedes venir a dirigir el

ensayo?». Efectivamente, unos meses antes había dirigido un ensayo con la Orquesta de Valencia, dado que el director se había puesto enfermo, y parte de ese ensayo acabó en redes sociales. Aunque nunca antes me había subido al podio de una orquesta profesional, las opciones eran dirigirlo yo o cancelarlo, así que me preparé la noche anterior e hice el ensayo de *Mural* en el Palau de la Música.

Del mismo modo me preparé mis *Four Iberian Miniatures* y al día siguiente cogí el tren de Lucerna a Berna. Me acababan de nombrar compositor residente de la Camerata de Berna, y este era nuestro primer proyecto juntos. Básicamente, durante el ensayo marqué lo más claro que pude y compartí algunas ideas y sugerencias con la orquesta (cosa que también hago normalmente aunque no sea yo el director). La orquesta estuvo en todo momento muy receptiva y al finalizar el ensayo, Patricia, junto al gerente de la orquesta, se acercaron y me propusieron que dirigiera a finales de temporada el estreno del *Doble Concerto* que les estaba escribiendo. Pasados unos meses dirigí el estreno de mi doble concierto *Les Plaisirs Illuminés* con Patricia Kopatchinskaya y Sol Gabetta como solistas. También hicimos esa misma semana una grabación, premiada por los BBC Music Awards al año siguiente. La verdad es que fue un buen debut.

¿La dirección no distrae o interfiere en su labor como compositor?

Creo que he encontrado un buen balance entre las dos actividades, siempre priorizando la composición. Pero la dirección me ayuda a tener una comprensión más profunda de las obras de repertorio que dirijo, y esto me beneficia también como compositor. En definitiva, lo entiendo como actividades complementarias. Además, la vida del compositor puede llegar a ser muy solitaria y dirigir me obliga a salir de casa de vez en cuando y juntarme con otros seres humanos, algo que en mi caso, si se trata de cada cierto tiempo, puede ser conveniente.

¿Se considera un creador valenciano? Simon Rattle ha destacado la «españolidad» de su lenguaje... Las *Four Iberian Miniatures*, de 2013, son un modelo de este uso particular que hace de la música de su país, algo que redunda en *Concerto Grosso Invisible Zones* (2016), o en *Turia*, concierto para guitarra y grupo de cámara que estrena en diciembre de 2017. Incluso ha realizado una «orquestración» de la pianística *Fantasia Baetica* de Falla, quien hablaba del «folclore imaginario» ¿Y usted?

Me gustaría puntualizar que cuando Rattle se refirió a la «españolidad» de mi música en una entrevista a un periódico español, lo hizo tras escuchar mi *Concertino para piano: No seré yo quien diga nada*, en el cual aparecen alusiones al zorcico vasco. Pero dudo que encuentre esa «españolidad» en obras como *Aqua Cinerea*, *Piedras*, *Stella* o *Hímnica*, por nombrar algunas sin referencia a ningún tipo de

folclore. Obviamente, el haber nacido en València ha condicionado mi manera de ver el mundo. Mi música contiene muchos aspectos recibidos directamente de mi herencia cultural valenciana y española. Sin ir más lejos, para la obertura de mi nueva ópera he escrito un pasodoble, que a su vez hace de *Leitmotiv* del pueblo, por ser en esencia música popular, la música del pueblo. Pero también aparecen muchos otros aspectos que me he ido apropiando de culturas ajenas e incluso remotas. Me identifico plenamente con la descripción de Falla -al igual que con Bartók, Stravinsky o Ligeti- sobre el «folclore imaginario», ya que en realidad cuando escribo este tipo de «obras flamencas», nada es lo que parece, y eso me divierte mucho. Tal vez esté jugando con fuego, pero como dice Taleb: «Cuando arriesgas puedes fracasar o salir airoso. Por lo contrario, evitar el riesgo garantiza la mediocridad».

La «senda española» está llena de riesgos, codicias y pequeños taifas...

Recuerdo que cuando escribí mis *Four Iberian Miniatures*, tuvo un recibimiento muy positivo por parte de personalidades como Thomas Adès, quien dirigió el estreno de la obra, o como Patricia Kopatchinskaya, quien la ha interpretado en varias ocasiones e incluso grabado en CD. En cambio fueron algunas personas, curiosamente todas ellas españolas, las que me recomendaron que no siguiera por ahí. Su argumento se reducía básicamente a que no me iban a tomar en serio, porque en la actualidad nadie componía de ese modo. No lograron convencerme, sino todo lo contrario, precisamente por el hecho de que hoy en día no hay muchos compositores utilizando ese tipo de material... [larga pausa, como pensando bien la respuesta]... Bueno, en realidad hay algunos, como son los casos de Olga Neuwirth, James McMillan, Jörg Widmann o Kaija Saariaho..., el caso es que el hecho de que no sean muchos los compositores haciendo algo se convierte de inmediato en un aliciente para mí. Además, desde mi infancia he cultivado el arte de hacer lo contrario a lo que me dicen [risas]. Desde entonces he escrito varias obras utilizando material folclórico y todo apunta a que seguiré haciéndolo hasta que ya no tenga nada más que decir en ese campo. Aclarar que, al igual que hicieron Goya, Picasso o Barceló, lo considero una suerte de tauromaquia personal -ellos pintaron otras cosas, no solo corridas de toros-, y en mi caso sigo componiendo obras sin referencias folclóricas, como mi concierto para violín, *Taleas oblicuas* o *Elysian*, entre muchas otras.

Vamos, que es «nacionalista» a ratos..., cuando le sale...

Bueno, las cosas no son exactamente así de simples. Además, a diferencia de la opinión general, no considero nacionalista este tipo de música, sino más bien todo lo contrario, ya que lo que me une con compositores tan dispares como Chopin, Bartók, Ives, Stravinsky, Berio, Kurtág o Hosokawa es precisamente su uso de la música popular o folclórica de sus respectivos países. La música popular es



universal, unificadora y el flamenco es un claro ejemplo de ello, al ser el resultado de una hibridación de culturas tan diversas como la española, la calé, la árabe y la judía sefardí. Creo que es importante desmitificar la idea reduccionista de que el flamenco es un fenómeno del romanticismo gitano andaluz, porque en realidad la riqueza de esta música va más allá.

Para concluir, permítame una simpleza: ¿Cómo nace una composición en la mente de su creador? ¿Generación espontánea...?

¡Nada de simpleza, es una pregunta interesante! Las ideas suelen aparecer de manera inesperada y, casi siempre, primero como colores o formas, que con el tiempo voy traduciendo a sonidos. Suelo componer el primer borrador relativamente rápido, en cuestión de días o semanas en el caso de ser ópera. Después de dejar reposar el material. Pasado un tiempo lo retomo para intentar verlo todo desde una mejor perspectiva y empezar el gradual y, por lo general, lento trabajo de detectar todas las asperezas y decidir cuáles dejo y cuáles limo. En ocasiones, bastante a menudo, este proceso puede durar años. De ese modo, el tiempo se convierte en coautor de la obra.

Francisco Coll

Direcció musical
Dirección musical



El compositor i director Francisco Coll (València, 1985) va estudiar a Espanya abans de mudar-se a Londres, on va treballar de forma privada amb Thomas Adès, sent el seu únic alumne fins a la data, i amb Richard Baker a la Guildhall School of Music and Drama. El 2019, es va convertir en el primer compositor a rebre un International Classical Music Award (ICMA). En l'actualitat, és col·laborador artístic de la Simfònica del Principat d'Astúries, durant tres temporades, la qual cosa li permet dirigir un ampli repertori que comprén compositors com Berio, Mussorgski, Stravinsky o Falla, a més d'incloure les seues pròpies creacions musicals. Recentment, Coll ha dut a terme estrenes amb conjunts de renom internacional, com ara l'Orquestra de Cambra de Basilea i les filharmòniques de Ràdio França i Luxemburg. A més, va dirigir l'estrena a Finlàndia de la seua obra orquestral *Hinnica*, en el marc del Fiskars Summer Festival. Esta temporada debuta al capdavant de l'Orquestra de la Comunitat Valenciana i de la Simfònica de Castella i Lleó. Compositor de referència del nostre temps, la prestigiosa Faber Music és l'editora de les seues partitures.

Coll ha sigut compositor resident de l'Orquestra de València (2018-2020), a la qual va dirigir en l'estrena mundial de *Lilith*, i de Camerata Bern (2018-2019), fet que va culminar amb l'obtenció del BBC Music Magazine Award el 2022, un guardó conferit específicament per la gravació del doble concert *Les Plaisirs Illuminés* (Alpha Classics). Col·labora regularment amb artistes com Sol Gabetta i Patricia Kopatchinskaja. La seua música ha sigut interpretada per orquestres com les filharmòniques de Los Angeles i Munic, les simfòniques de Bamberg, Londres, Toronto i la Ràdio Finlandesa, entre d'altres.

El compositor y director Francisco Coll (Valencia, 1985) estudió en España antes de mudarse a Londres, donde trabajó de forma privada con Thomas Adès, siendo su único alumno hasta la fecha, y con Richard Baker en la Guildhall School of Music and Drama. En 2019, se convirtió en el primer compositor en recibir un International Classical Music Award (ICMA). En la actualidad, es colaborador artístico de la Sinfónica del Principado de Asturias, durante tres temporadas, lo que le permite dirigir un vasto repertorio que abarca compositores como Berio, Músorgski, Stravinsky o Falla, además de incluir sus propias creaciones musicales. Recientemente, Coll ha llevado a cabo estrenos con conjuntos de renombre internacional, tales como la Orquesta de Cámara de Basilea y las filarmónicas de Radio Francia y Luxemburgo. Además, dirigió el estreno en Finlandia de su obra orquestal *Hímnica*, en el marco del Fiskars Summer Festival. Esta temporada debuta al frente de la Orquesta de la Comunitat Valenciana y de la Sinfónica de Castilla y León. Compositor de referencia de nuestro tiempo, la prestigiosa Faber Music es la editora de sus partituras.

Coll ha sido compositor residente de la Orquesta de Valencia (2018-2020), a la que dirigió en el estreno mundial de *Lilith*, y de Camerata Bern (2018-2019), lo que culminó con la obtención del BBC Music Magazine Award en 2022, un galardón conferido específicamente por la grabación del doble concierto *Les Plaisirs Illuminés* (Alpha Classics). Colabora regularmente con artistas como Sol Gabetta y Patricia Kopatchinskaja. Su música ha sido interpretada por orquestas como las filarmónicas de Los Ángeles y Múnich, las sinfónicas de Bamberg, Londres, Toronto y la Radio Finlandesa, entre otras.

Àlex Rigola

Direcció d'escena

Dirección de escena



Director d'escena i dramaturg, Àlex Rigola és, a més, fundador i director de la companyia i la sala Heartbreak Hotel, la qual dirigeix a Barcelona des del 2023. La trajectòria de Rigola inclou llocs directius essencials al teatre europeu. Va ser director del Teatre Lliure de Barcelona (2003–2011), de la secció de teatre de la Biennale di Venezia a Itàlia (2010–2016) i de Teatres del Canal de Madrid (2017–2018). Les seues produccions han assolit una considerable difusió internacional i ha realitzat gires per països com França, Itàlia, Alemanya, Rússia, Israel, Palestina, Xile, Mèxic, Taiwan i Austràlia.

Entre els seus grans treballs d'adaptació i direcció es troben *Vania* (2017) de Anton Txékhov, *L'home de teatre* (2023) de Thomas Bernhard, *Glengarry Glen Ross* (2024) de David Mamet o *El mestre i Margarita* (2025) de Mikhaïl Bulgàkov al Teatre Lliure. També ha dirigit òpera, com *Madama Butterfly* a Venècia (2013) i Ljubljana (2023). Ha adaptat i dirigit obres pròpies com *Ofèlia (Panic Attack)* (2021), *Migranland* (2013) i *The End* (2010). Rigola ha sigut reconegut amb múltiples guardons. Pel seu muntatge de *Santa Joana dels Escorxadors* de Bertolt Brecht (2004), va rebre el Salzburg Young Directors Award. La seua adaptació de *2666* de Roberto Bolaño (2007) va obtenir el premi de la Crítica de Barcelona (millor espectacle, dramaturgia i escenografia 2008) i els Premis Max 2009 a millor espectacle de teatre i millor escenografia. També va ser reconegut per la seua direcció de *Titus Andrònic* (2000) amb el Premi Butaca 2001 a millor producció i millor director.

Director de escena y dramaturgo, Àlex Rigola es, además, fundador y director de la compañía y la sala Heartbreak Hotel, la cual dirige en Barcelona desde 2023. La trayectoria de Rigola incluye puestos directivos esenciales en el teatro europeo. Fue director del Teatre Lliure de Barcelona (2003–2011), de la sección de teatro de la Biennale di Venezia en Italia (2010–2016) y de Teatros del Canal de Madrid (2017–2018). Sus producciones han alcanzado una considerable difusión internacional, realizando giras por países como Francia, Italia, Alemania, Rusia, Israel, Palestina, Chile, México, Taiwán y Australia.

Entre sus grandes trabajos de adaptación y dirección se encuentran *Vania* (2017) de Antón Chéjov, *L'home de teatre* (2023) de Thomas Bernhard, *Glengarry Glen Ross* (2024) de David Mamet o *El mestre i Margarita* (2025) de Mijail Bulgákov en el Teatre Lliure. También ha dirigido ópera, como *Madama Butterfly* en Venecia (2013) y Liubliana (2023). Ha adaptado y dirigido obras propias como *Ofèlia (Panic Attack)* (2021), *Migranland* (2013) y *The End* (2010). Rigola ha sido reconocido con múltiples galardones. Por su montaje de *Santa Joana dels Escorxadors* de Bertolt Brecht (2004), recibió el Salzburg Young Directors Award. Su adaptación de *2666* de Roberto Bolaño (2007) obtuvo el Premio de la Crítica de Barcelona (mejor espectáculo, dramaturgia y escenografía 2008) y los Premios Max 2009 a mejor espectáculo de teatro y mejor escenografía. También fue reconocido por su dirección de *Titus Andrònic* (2000) con el Premio Butaca 2001 a mejor producción y mejor director.

Patricia Albizu

Escenografia i vestuari
Escenografía y vestuario

Patricia Albizu, escenògrafa i figurinista de Markina-Xemein, Bizkaia, es va graduar en Art Dramàtic (Escenografia) i compta amb postgraus en Escena i Tecnologia Digital (Institut del Teatre) i Disseny d'Interiors (Elisava). Desenvotlla el seu treball al teatre contemporani, la *performance* i projectes audiovisuals, i exerceix la docència a l'Institut del Teatre. Col·labora habitualment amb creadors com Àlex Rigola, José y sus Hermanas, i Irene Vicente Salas. El seu llenguatge visual és depurat, caracteritzat per una concepció integrada de l'espai i del vestuari. Entre els seus treballs teatrals recents destaquen *El Mestre i Margarita* i *Morir lo hace todo el mundo* (les dos al Teatre Lliure). En el sector audiovisual, ha realitzat direcció d'art i escenografia per a Sony Music España, a més de col·laborar amb firmes com Louis Vuitton i Joma Sport.

© Andoni Beristain



Patricia Albizu, escenógrafa y figurinista de Markina-Xemein, Bizkaia, se graduó en Arte Dramático (Escenografía) y cuenta con posgrados en Escena y Tecnología Digital (Institut del Teatre) y Diseño de Interiores (Elisava). Desarrolla su trabajo en el teatro contemporáneo, la *performance* y proyectos audiovisuales, y ejerce la docencia en el Institut del Teatre. Colabora habitualmente con creadores como Àlex Rigola, José y sus Hermanas, e Irene Vicente Salas. Su lenguaje visual es depurado, caracterizado por una concepción integrada del espacio y el vestuario. Entre sus trabajos teatrales recientes destacan *El Mestre i Margarita* y *Morir lo hace todo el mundo* (ambas en el Teatre Lliure). En el sector audiovisual, ha realizado dirección de arte y escenografía para Sony Music España, además de colaborar con firmas como Louis Vuitton y Joma Sport.

Carlos Marquerie

Il·luminació | Iluminación

Carlos Marquerie és autor, director d'escena, artista plàstic i il·luminador. De jove es va formar amb l'escultor i titellaire Francisco Peralta, per a completar la seua educació de forma autodidacta. Com a director i il·luminador, va estrenar *28 buitres vuelan sobre mi cabeza* (2013)

i va dirigir *Descendimiento* (2021) al Teatro de La Abadía, basat en poemes d'Ada Salas amb música de Niño de Elche. El 2024, va presentar *Poeta en Nueva York* a partir de l'obra de Lorca, també amb música de Niño de Elche. El seu treball inclou col·laboracions destacades en l'àmbit del flamenc. Amb Rocío Molina, va realitzar la codirecció artística, dramaturgia, espai escènic i il·luminació de *Caída del cielo* (2016) a París. A més, com a il·luminador, ha col·laborat amb la Deutsche Oper de Berlín, Théâtre de l'Odéon de París, Théâtre National de Bretagne o el Festival d'Avignon, entre d'altres.



Carlos Marquerie es autor, director de escena, artista plástico e iluminador. En su juventud se formó con el escultor y marionetista Francisco Peralta, completando su educación de forma autodidacta. Como director e iluminador, estrenó *28 buitres vuelan sobre mi cabeza* (2013) y dirigió *Descendimiento* (2021) en el Teatro de La Abadía, basado en poemas de Ada Salas con música de Niño de Elche. En 2024, presentó *Poeta en Nueva York* a partir de la obra de Lorca, también con música de Niño de Elche. Su trabajo incluye colaboraciones destacadas en flamenco. Con Rocío Molina, realizó la co-dirección artística, dramaturgia, espacio escénico e iluminación de *Caída del cielo* (2016) en París. Además, como iluminador, ha colaborado con la Deutsche Oper de Berlín, Théâtre de l'Odéon de París, Théâtre National de Bretagne o el Festival d'Avignon, entre otros.

Álvaro Luna

Vídeo

Madrileny. Realitzador d'Audiovisuals i Espectacles per l'IORTV (Ràdio Televisió Espanyola). Treballa en diferents camps de la creació audiovisual. Pioner del que va anomenar *videoescena*, investiga durant els últims vint anys la inclusió del vídeo i

la projecció en espectacles d'òpera, teatre i dansa com a disciplina particular i autònoma en el terreny de les arts escèniques. Ha col·laborat amb directors com Deborah Warner, Gerardo Vera, Mario Gas, Emilio Sagi, Àlex Rigola, Sergio Renan o Lluís Pascual. Alguns dels seus treballs més destacats com a *videoescenista* són *Billy Budd*, *Macbeth* i *Don Giovanni* al Teatre Real, *La tabernera del puerto* i *Carmen* al Teatre de la Zarzuela, *Die Zauberflöte* a l'Staatstheater de Nuremberg, *Medea* i *Il trovatore* al Palau de les Arts, a més de *L'elisir d'amore*, *Die Zauberflöte* i *La Cenerentola* al Teatre Colón de Buenos Aires.



© Javier Naval

Madrileño. Realizador de Audiovisuales y Espectáculos por el IORTV (Radio Televisión Española). Trabaja en diferentes campos de la creación audiovisual. Pionero de lo que llamó *videoescena*, investiga durante los veinte últimos años la inclusión del vídeo y la proyección en espectáculos de ópera, teatre y dansa como disciplina particular y autònoma en el terreno de las artes escénicas. Ha colaborado con directores como Deborah Warner, Gerardo Vera, Mario Gas, Emilio Sagi, Àlex Rigola, Sergio Renan o Lluís Pascual. Algunos de sus trabajos más destacados como *videoescenista* son *Billy Budd*, *Macbeth* y *Don Giovanni* en el Teatre Real, *La tabernera del puerto* y *Carmen* en el Teatre de la Zarzuela, *Die Zauberflöte* en el Staatstheater de Núremberg, *Medea* i *Il trovatore* en el Palau de les Arts, además de *L'elisir d'amore*, *Die Zauberflöte* y *La Cenerentola* en el Teatre Colón de Buenos Aires.

José Antonio López

Doctor



© Caitlin Bellah

Intèrpret de gran versatilitat, amb un repertori que abasta des del Barroc fins a la música contemporània, el baríton José Antonio López desenrotlla una intensa activitat en concert, òpera i recital. Ha cantat amb orquestres com la Filharmònica de Los Angeles, la Mahler Chamber Orchestra o la BBC Symphony, en sales com Philharmonie de Berlín, Concertgebouw, Musikverein o Barbican, i sota batutes del prestigi de Gustavo Dudamel, Lorin Maazel, William Christie, Josep Pons o Pablo Heras-Casado. La seua carrera operística ha crescut notablement en els últims anys, amb una destacada presència de Händel, Mozart, Verdi, Puccini, Wagner i Strauss, a més de protagonitzar estrenes contemporànies com *El Público* i *L'enigma di Lea*. Ha debutat en els festivals Händel a Halle, Schwetzingen o Innsbruck, i ha gravat per a segells com Deutsche Grammophon o Harmonia Mundi.

Intérprete de gran versatilidad, con un repertorio que abarca desde el Barroco hasta la música contemporánea, el barítono José Antonio López desarrolla una intensa actividad en concierto, ópera y recital. Ha cantado con orquestas como la Filarmónica de Los Ángeles, la Mahler Chamber Orchestra o BBC Symphony, en salas como la Philharmonie de Berlín, Concertgebouw, Musikverein o Barbican, y bajo batutas del prestigio de Gustavo Dudamel, Lorin Maazel, William Christie, Josep Pons o Pablo Heras-Casado. Su carrera operística ha crecido notablemente en los últimos años, con una destacada presencia de Händel, Mozart, Verdi, Puccini, Wagner y Strauss, además de protagonizar estrenos contemporáneos como *El Público* y *L'enigma di Lea*. Ha debutado en los festivales Händel de Halle, Schwetzingen o Innsbruck, y grabado para sellos como Deutsche Grammophon o Harmonia Mundi.

Moisés Marín

Alcalde

Moisés Marín, reconegut pel seu bell timbre i presència escènica, s'ha consolidat com un dels tenors més sol·licitats pels teatres d'òpera de tot Espanya. Ha interpretat papers com Edgardo en *Lucia di Lammermoor*, Pirro en *Ermione* i Pollione en *Norma*, i ha actuat en el Liceu, Teatro Real, Maestranza, Palau de les Arts, entre altres. Format al Centre de Perfeccionament, ha destacat com a Goro en *Madama Butterfly*, Incredibile en *Andrea Chénier*, Spoletta en *Tosca*, Der Steuermann en *Der fliegende Holländer*, Spalanzani en *Les contes d'Hoffmann*, Pang en *Turandot*, a més de papers destacats en *Lucrezia Borgia*, *Werther*, *Peter Grimes* o *La traviata*. Ha treballat amb artistes com Plácido Domingo i Mariella Devia. Properament debutarà el paper de Belmonte en *Die Entführung aus dem Serail* a Bilbao i estrenarà el seu espectacle *Nozzari: Furieux*.



Moisés Marín, reconocido por su bello timbre y presencia escénica, se ha consolidado como uno de los tenores *más solicitados* por los teatros de ópera de España. Ha interpretado roles como Edgardo en *Lucia di Lammermoor*, Pirro en *Ermione* y Pollione en *Norma*, actuando en el Liceu, Teatro Real, Maestranza, Palau de les Arts, entre otros. Formado en el Centre de Perfeccionament, ha destacado como Goro en *Madama Butterfly*, Incredibile en *Andrea Chénier*, Spoletta en *Tosca*, Der Steuermann en *Der fliegende Holländer*, Spalanzani en *Les contes d'Hoffmann*, Pang en *Turandot*, además de destacados papeles en *Lucrezia Borgia*, *Werther*, *Peter Grimes* o *La traviata*. Ha trabajado con artistas como Plácido Domingo y Mariella Devia. Próximamente debutará el papel de Belmonte en *Die Entführung aus dem Serail* en Bilbao y estrenará su espectáculo *Nozzari: Furieux*.

Brenda Rae

Petra



Brenda Rae, aclamada per la seua brillant coloratura i força dramàtica, és una de les sopranos més destacades de l'escena internacional. Esta temporada interpreta Petra en l'estrena mundial d'*Enemigo del pueblo* a Les Arts i participa en *200 Motels* de Frank Zappa a Ginebra. Als Estats Units torna al bel canto amb *Il viaggio a Reims* a l'Òpera de Filadèlfia i *La fille du régiment* a l'Òpera de Boston. Entre els seus recents compromisos figuren *Lulu* a Frankfurt, *Rigoletto* a Berlín i Zuric, *Semele* i *Die Entführung aus dem Serail* (Konstanze) a Munic, *Lucia di Lammermoor* i *Hamlet* a París, *La sonnambula* a Viena, *Die schweigsame Frau* a Berlín dirigida per Christian Thielemann, *Partenope* al Teatro Real, a més de la seua exitosa Reina de la Nit en *Die Zauberflöte* amb la qual ha enlluernat Viena, Salzburg i el Covent Garden.

Brenda Rae, aclamada por su brillante coloratura y fuerza dramática, es una de las sopranos más destacadas de la escena internacional. Esta temporada interpreta a Petra en el estreno mundial de *Enemigo del pueblo* en Les Arts y participa en *200 Motels* de Frank Zappa en Ginebra. En Estados Unidos regresa al bel canto con *Il viaggio a Reims* en la Ópera de Filadelfia y *La fille du régiment* en la Ópera de Boston. Entre sus recientes compromisos figuran *Lulu* en Fráncfort, *Rigoletto* en Berlín y Zúrich, *Semele* y *Die Entführung aus dem Serail* (Konstanze) en Múnich, *Lucia di Lammermoor* y *Hamlet* en París, *La sonnambula* en Viena, *Die schweigsame Frau* en Berlín dirigida por Christian Thielemann, *Partenope* en el Teatro Real, además de su exitosa Reina de la Noche en *Die Zauberflöte* con la que ha deslumbrado en Viena, Salzburgo y el Covent Garden.

Isaac Galán

Mario



Natural de Saragossa, es va formar al conservatori de la seua ciutat natal i, posteriorment, a la Escuela Reina Sofía de Madrid sota la direcció de Teresa Berganza, Tom Krause i Manuel Cid. També va participar en l'Operastudio de Zuric i en el Centre de Perfeccionament. Ha sigut finalista i premiat en diversos concursos internacionals, com ara el Francesc Viñas i el Manuel Ausensi. Ha col·laborat amb directors de renom, entre els quals Lorin Maazel, Riccardo Muti, Zubin Mehta, Ivor Bolton, Alberto Zedda, Ottavio Dantone, Andrew Davis, Jesús López Cobos o Nicola Luisotti. Desenvolupa una important activitat operística en teatres com el Real, el Liceu, Zarzuela, Maestranza, Palau de les Arts, Colón de Buenos Aires, Palacio Euskalduna, els festivals de Ravenna i Pentecosta de Salzburg, a més de les òperes de Graz, Montpeller i Oviedo.

Natural de Zaragoza, se formó en el conservatorio de su ciudad natal y, posteriormente, en la Escuela Reina Sofía de Madrid bajo la dirección de Teresa Berganza, Tom Krause y Manuel Cid. También participó en el Operastudio de Zúrich y en el Centre de Perfeccionament. Ha sido finalista y premiado en diversos concursos internacionales, como el Francesc Viñas y el Manuel Ausensi. Ha colaborado con directores de renombre, entre ellos Lorin Maazel, Riccardo Muti, Zubin Mehta, Ivor Bolton, Alberto Zedda, Ottavio Dantone, Andrew Davis, Jesús López Cobos o Nicola Luisotti. Desarrolla una importante actividad operística en teatros como el Real, el Liceu, Zarzuela, Maestranza, Palau de les Arts, Colón de Buenos Aires, Palacio Euskalduna, los festivales de Rávena y Pentecostés de Salzburgo, además de las óperas de Graz, Montpeller y Oviedo.

Marta Fontanals-Simmons

Marta

La mezzosoprano anglesa Marta Fontanals-Simmons prossegueix la seua fulgurant carrera amb compromisos al Covent Garden (Linda en *Festen*, Siebel en *Faust* i el paper titular de *The Monstrous Child*), Grand Théâtre de Ginebra (Matriosha en *Guerra i Pau*, Primera Donzella en *Elektra*), Festival de Glyndebourne i Deutsches Symphonie-Orchester de Berlín (Jacquet en *The Wreckers* i Segona Dama en *Die Zauberflöte*), Òpera de Garsington i Théâtre des Champs-Élysées (Cherubino en *Le nozze di Figaro*), Teatro Real de Madrid (Vlasta en *Die Passagierin*) i a la English National Opera (Euridice Woman en *The Mask of Orpheus*). El seu repertori de concert abasta des de Bach, Händel, Mozart i Beethoven a Berlioz i Ravel, amb orquestres com la Simfònica Ciutat de Birmingham, BBC, Royal Philharmonic o la Filharmònica de Stuttgart.



© Len Copland


La mezzosoprano inglesa Marta Fontanals-Simmons prosigue su fulgurante carrera con compromisos en el Covent Garden (Linda en *Festen*, Siebel en *Faust* y el rol titular de *The Monstrous Child*), Grand Théâtre de Ginebra (Matriosha en *Guerra y Paz*, Primera Doncella en *Elektra*), Festival de Glyndebourne y Deutsches Symphonie-Orchester de Berlín (Jacquet en *The Wreckers* y Segunda Dama en *Die Zauberflöte*), Ópera de Garsington y Théâtre des Champs-Élysées (Cherubino en *Le nozze di Figaro*), Teatro Real de Madrid (Vlasta en *Die Passagierin*) y la English National Opera (Euridice Woman en *The Mask of Orpheus*). Su repertorio de concierto abarca desde Bach, Händel, Mozart y Beethoven a Berlioz y Ravel, con orquestas como la Sinfónica Ciudad de Birmingham, BBC, Royal Philharmonic o la Filarmónica de Stuttgart.

Cor de la Generalitat Valenciana



Està reconegut com una de les millors agrupacions corals d'Espanya. Va ser creat en 1987 amb el nom de Cor de València i dirigit fins a 2024 per Francesc Perales. És el cor titular del Palau de les Arts al mateix temps que desenvolupa una constant activitat en els principals auditoris de la Comunitat Valenciana. Ha interpretat les grans obres del repertori simfònic coral i els principals títols del gènere líric, i freqüenta el repertori *a cappella*, amb especial atenció als compositors valencians. Ha cantat sota la direcció de Claudio Abbado, Roberto Abbado, Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, Riccardo Chailly, Plácido Domingo, Manuel Galduf, Enrique García Asensio, Gustavo Gimeno, Valeri Guérguiev, Leopold Hager, Sir Neville Marriner, Lord Yehudi Menuhin, Marc Minkowski, Krzysztof Penderecki, Michel Plasson, Georges Prêtre, Helmuth Rilling, Guennadi Rojdestvenski, Mstislav Rostropóvich, Claudio Scimone o Alberto Zedda.

Ha estat guardonat amb la Medalla d'Honor del Festival Internacional de Música i Dansa de Granada, la Medalla Commemorativa del XXV Aniversari del Palau



de la Música de València, el premi Clar de Llums de la Universitat de València, l'Important de l'Editorial Premsa Valenciana, la Medalla al Mèrit en les Belles arts de la Reial Acadèmia de Belles arts de Sant Carles i recentment el Premi Honorífic de l'Associació Amics de l'òpera i les Arts de la Comunitat Valenciana. El Cor de la Generalitat depèn de l'Institut Valencià de Cultura. El seu director actual és Jordi Blanch Tordera.

Está reconocido como una de las mejores agrupaciones corales de España. Fue creado en 1987 con el nombre de Cor de València y dirigido hasta 2024 por Francesc Perales. Es el coro titular del Palau de les Arts, al tiempo que desarrolla una constante actividad en los principales auditorios de la Comunitat Valenciana. Ha interpretado las grandes obras del repertorio sinfónico coral y los principales títulos del género lírico, y frecuenta el repertorio a capella, con especial atención a los compositores valencianos. Ha cantado bajo la dirección de Claudio Abbado, Roberto Abbado, Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, Riccardo Chailly, Plácido Domingo, Manuel Galduf, Enrique García Asensio, Gustavo Gimeno, Valeri Guérguiev, Leopold Hager, Sir Neville Marriner, Lord Yehudi Menuhin, Marc Minkowski, Krzysztof Penderecki, Michel Plasson, Georges Prêtre, Helmuth Rilling, Guennadi Rojdestvenski, Mstislav Rostropóvich, Claudio Scimone o Alberto Zedda.

Ha sido galardonado con la Medalla de Honor del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, la Medalla Conmemorativa del XXV Aniversario del Palau de la Música de Valencia, el premio Clar de Llums de la Universitat de València, el Importante de la Editorial Premsa Valenciana, la Medalla al Mérito en las Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y recientemente el Premio Honorífico de la Asociación Amigos de la ópera y les Arts de la Comunidad Valenciana. El Cor de la Generalitat depende del Institut Valencià de Cultura. Su director actual es Jordi Blanch Tordera.

Cor de la Generalitat Valenciana

SOPRANOS

Maria Àngels Biosca
Mónica Bueno
Inmaculada Burriel
María José Cifre
Erika Escribá
Estrella Estévez
Dolores Lahuerta
Arantxa Martínez
Begoña Martínez-Arrazubi
Susana Martínez
Rosa Pinilla
Isabel Squarcia

MEZZOSOPRANOS

Ana Bort
Carmen Bou
Marián Brizuela
Pilar Esteban
Empar Llàcer
Tania Malinova
Adriana Mayer
Irene Medán
Susana Meliá
Alicia Merelo
Minerva Moliner
Diana Muñoz

TENORS | TENORES

Javier Aguilera
David Asín
Pedro Castro
Antonio Gómez
José Ángel González
Antonio Lozano
Tomás Martínez
Jesús Navarro
Jesús Rita
Vicent Romero
Josep Lluís Sanchis
Javier Tortosa
José Javier Viudes

BAIXOS | BAJOS

Vicente Antequera
Bonifaci Carrillo
Juan Carlos Castillo
Juan Felipe Durá
Salvador Giner
Luis Gonzalo
Fernando Piqueras
José Tomás Poveda
José San Antonio
Vicente Soldevila
Manuel Torada
Luis Vicente

Jordi Blanch Tordera

Director del Cor

Natural de Quart de les Valls (1975), és titulat en direcció de cor, piano i composició. Va dirigir el cor Virelai de l'Escola Coral de Quart de Poblet durant vint anys, durant els quals va col·laborar amb mestres com Henrik Nánási, Nicola Luisotti i Lorin Maazel. A partir de 2016 es vincula al Cor de

la Generalitat Valenciana com a director adjunt de Francesc Perales, i ha preparat títols com *Manon*, *Il trovatore*, *Madama Butterfly*, *La Cenerentola*, *Dialogues des Carmélites* o *Doña Francisquita*. En concert, sempre amb el Cor de la Generalitat, ha treballat la Petite Messe Solennelle a València i Bremen, amb Fabio Biondi i Europa Galante. Ha dirigit el cor de l'òpera de Białystok en la gravació de Macbeth realitzada per Fabio Biondi, a més dels cors de les òperes de Lausanne i La Monnaie de Brussel·les en diferents produccions. Des d'octubre del 2024 és el director del Cor de la Generalitat.



© SuculentGilabert

Natural de Quart de les Valls (1975), es titulado en dirección de coro, piano y composición. Dirigió el coro Virelai de la Escuela Coral de Quart de Poblet durante veinte años, en los que colaboró con maestros como Henrik Nánási, Nicola Luisotti y Lorin Maazel. A partir de 2016 se vincula al Cor de la Generalitat Valenciana como director adjunto de Francesc Perales, preparando títulos como *Manon*, *Il trovatore*, *Madama Butterfly*, *La Cenerentola*, *Dialogues des Carmélites* o *Doña Francisquita*. En concierto, siempre con el Cor de la Generalitat, ha trabajado la Petite Messe Solennelle en Valencia y Bremen, con Fabio Biondi y Europa Galante. Ha dirigido el coro de la ópera de Białystok en la grabación de Macbeth realizada por Fabio Biondi, además de los coros de las óperas de Lausanne y La Monnaie de Bruselas en diferentes producciones. Desde octubre del 2024 es el director del Cor de la Generalitat.

Orquesta de la Comunitat Valenciana

01 02 03 04



01 02 03 04

L'Orquestra de la Comunitat Valenciana (OCV) va ser fundada l'any 2006 per Lorin Maazel, el seu primer director musical. En poc de temps, la formació titular del Palau de les Arts s'ha llaurat un prestigi entre el públic i la crítica, i ha assolit un alt nivell artístic que la situa entre les millors orquestres d'Espanya i una de les més importants creades a Europa durant els últims anys. Aquest reconeixement s'ha forjat també gràcies a la presència de Zubin Mehta en les primeres temporades, sobretot amb el recordat *Anell* wagnerià, i a mestres de la talla de Riccardo Chailly, Valery Gergiev o Gianandrea Noseda. Des de setembre de 2021, l'estatunidenc James Gaffigan ha sigut el director musical de la formació. A partir de setembre de 2025, el prestigiós director britànic Sir Mark Elder serà el nou director musical. Elogiada per la qualitat dels seus músics i per ser un conjunt versàtil capaç d'interpretar amb admirable personalitat tant òpera com música líricosinfònica, l'OCV continua la seua trajectòria professional impulsada per primeres figures de la direcció orquestral, entre les quals hi ha Daniele Gatti, Fabio Luisi, Mark Elder o Antonello Manacorda, i amplia el seu repertori operístic de la mà de reconegudes batutes internacionals especialitzades en diferents estils, com Marc Albrecht, Maurizio Benini, Riccardo Minasi i Marc Minkowski. A més, aïança la col·laboració amb els principals directors espanyols que més projecció tenen fora de les nostres fronteres, entre ells Gustavo Gimeno, Pablo Heras-Casado, Juanjo Mena i Josep Pons.

La Orquesta de la Comunitat Valenciana (OCV) fue fundada en 2006 por Lorin Maazel, su primer director musical. En poco tiempo, la formación titular del Palau de les Arts se ha labrado un prestigio entre el público y la crítica, y ha alcanzado un alto nivel artístico que la sitúa entre las mejores orquestas de España y una de las más importantes creadas en Europa en los últimos años. Este reconocimiento se ha forjado también gracias a la presencia de Zubin Mehta en las primeras temporadas, sobre todo con el recordado *Anillo* wagneriano, y a maestros de la talla de Riccardo Chailly, Valery Gergiev o Gianandrea Noseda. Desde septiembre de 2021, el estadounidense James Gaffigan ha sido el director musical de la formación. A partir de septiembre de 2025, el prestigioso director británico Sir Mark Elder será su nuevo director musical. Elogiada por la calidad de sus músicos y por ser un conjunto versátil capaz de interpretar con admirable personalidad tanto ópera como música lírico-sinfónica, la OCV prosigue su trayectoria profesional impulsada por primeras figuras de la dirección orquestral, entre ellas Daniele Gatti, Fabio Luisi, Mark Elder o Antonello Manacorda, y amplía su repertorio operístico de la mano de reconocidas batutas internacionales especializadas en diferentes estilos, como Marc Albrecht, Maurizio Benini, Riccardo Minasi y Marc Minkowski. Además, afianza la colaboración con los principales directores españoles que más proyección tienen fuera de nuestras fronteras, entre ellos Gustavo Gimeno, Pablo Heras-Casado, Juanjo Mena y Josep Pons.

Orquestra de la Comunitat Valenciana

DIRECTOR MUSICAL

SIR MARK ELDER

VIOLINS PRIMERS

VIOLINES PRIMEROS

Roman Kholmatov, *conc associat*

Marija Nemanyté, *ajuda de solista*

Teresa Nikolova-Nolen

Joana Hyewon Ryu

Mikhail Spivak

Roman Svirlov

Elena Trushkova

Juanjo Aguado*

Marta Burriel*

Natalia Martínez*

Manuel Serrano*

Miguel Vidagany*

VIOLINS SEGONS

VIOLINES SEGUNDOS

Ignacio Rodríguez, *solista**

Anna Stepanenko, *ajuda de solista*

Carles Civera

Dasha Dubrovina

Lelia Iancovici

Evgueni Moriatov

Inés Romaguera

Katriina Saloheimo

Mercedes Dalda*

Marie-Madeleine Orban*

VIOLAS

VIOLAS

Andriy Viytovych, *solista*

Sergio Sáez, *ajuda de solista*

Javier Alejandro Cárdenas

Samuel Espinosa

Abraham Martín

Ana Mba

Liliana Catarina Fernandes*

Joana Nunes*

VIOLONCELS

VIOLONCELOS

Rafał Jeziński, *solista*

Arne Neckelmann, *ajuda de solista*

Alejandro Friedhoff

Estrella Guerrero

Uladzislau Trukhan

Saem Heo*

CONTRABAIXOS

CONTRABAIXOS

Davide Vittone, *solista**

Zoltan Dosa, *ajuda de solista*

Gianluca Tavaroli

Tarek Tebsamani*

ARPA

Sara Esturillo, *solista**

FLAUTES

FLAUTAS

Magdalena Martínez, *solista*

Ana Naranjo, *cosolista*

Flautí · Flautín

Virginie Reibel

OBOÉS

OBOES

Christopher Bouwman, *solista*

Pierre Antoine Escoffier, *solista*

Corn anglés · Corno inglés

Ana Rivera

CLARINETS

CLARINETES

Tamás Massanyi, *cosolista*

Cecilio Vilar, *ajuda de solista*

Clarinet baix · Clarinete bajo

Francisco Javier Ros

FAGOTS

FAGOTES

Miguel Puchol, *solista**

Lidia Ariza*

Contrafagot

Alba González

TROMPES

TROMPAS

Jesús Sánchez, *cosolista*

Andreu Carbonell, *ajuda de solista**

Miguel Martín

David Sánchez / Salvador

Juan

TROMPETES

TROMPETAS

Rubén Marqués, *solista*

Christian Ibáñez, *cosolista*

Josep Maria Olcina

TROMBONS

TROMBONES

Juan Manuel Real, *solista*

Ignacio Pérez, *ajuda de solista*

José Vicente Faubel

TUBA

Ramiro Tejero, *solista*

TIMBAL

Gratiniano Murcia, *solista*

PERCUSSIÓ

PERCUSIÓN

Francisco Inglés, *solista*

Ignasi Doménech

Fran Amado*

Vicent Vinaixa*

PIANO

Antonio Galera*

*Music invitat

LES
ARTS
ÉS ÒPERA

TEMPORADA
25/26



LUISA MILLER

GIUSEPPE VERDI

DIRECCIÓN MUSICAL **Sir Mark Elder**

DIRECCIÓN DE ESCENA **Valentina Carrasco**



10, 13, 17, 20, 22 diciembre 2025

Nueva producción del Palau de les Arts Reina Sofia,
en coproducción con el Teatro Real de Madrid

PALAU DE LES ARTS
REINA SOFÍA



GENERALITAT
VALENCIANA

Aci.
ARA.

LES ARTS
VALENCIA



PRÒXIMES ACTIVITATS PRÓXIMAS ACTIVIDADES

LES ARTS ÉS FLAMENCO

PITINGO

8 de novembre
de 2025

LES ARTS ÉS SIMFÒNIC

SIR JOHN ELIOT GARDINER

DVOŘÁK: *Simfonia 6*

SIBELIUS: *Simfonia 5*

12 de novembre
de 2025

LES ARTS ÉS DANSA

QUERENCIA COMPAÑÍA ANTONIO NAJARRO

14 de novembre
de 2025

LES ARTS ÉS LIED

MICHAEL SPYRES

16 de novembre
de 2025

LES ARTS ÉS SIMFÒNIC

DANIELE GATTI (I)

BRAHMS: *Simfonia 3;*
Simfonia 1

18 de novembre
de 2025

LES ARTS ÉS SIMFÒNIC

DANIELE GATTI (II)

BRAHMS: *Simfonia 2;*
Simfonia 4

20 de novembre
de 2025

LES ARTS ÉS ALTRES MÚSIQUES

CHUCHO VALDÉS

27 de novembre
de 2025

LES ARTS ÉS FLAMENCO

ÁNGELES TOLEDANO

4 de desembre
de 2025

LES ARTS ÉS ÒPERA

LUISA MILLER

10, 13, 17, 20, 22 de
desembre de 2025

LES ARTS ÉS SIMFÒNIC

FABIO LUISI

Bruckner: *Simfonia 8*

18 de desembre de 2025

PATROCINIS | PATROCINIOS

TEMPORADA 2025 - 2026



GENERALITAT
VALENCIANA

Ací.
ARA.



MINISTERIO
DE CULTURA

inaem
INSTITUTO NACIONAL DE
COMERCIO EXTERIOR DE ESPAÑA

La Fundación Palau de les Arts Reina Sofia muestra su agradecimiento

PARTNER TECNOLÒGICO



PATROCINADOR DE TEMPORADA



PROTECTOR



COLABORADORES PREMIUM



COLABORADORES



MECENAS



MECENAS DEL CENTRE DE PERFECCIONAMENT



TRANSPORTE OFICIAL



INSTITUCIONES COLABORADORAS



ÒRGANS DE LES ARTS ÓRGANOS DE LES ARTS

DIRECCIÓ | DIRECCIÓN

DIRECTOR GENERAL

Jorge Culla Bayarri

DIRECTOR ARTÍSTIC

Jesús Iglesias Noriega

DIRECTOR MUSICAL

Sir Mark Elder

PATRONAT DE LA FUNDACIÓ PALAU DE LES ARTS REINA SOFÍA

Molt Honorable Sr. Carlos Mazón Guixot

President de la Generalitat Valenciana

PRESIDENT

Sr. Pablo Font de Mora Sainz

VICEPRESIDENT

Honorable Sr. José Antonio Rovira Jover

Conseller de Cultura, Educació, Universitats i Ocupació

SECRETÀRIA NO PATRONA

Sra. Ana Jiménez Moliner

Secretària general de la Fundació

VOCALS

Excel·lentíssim Sr. Jordi Martí Grau

Secretari d'Estat de Cultura

Il·lustríssima Sra. Paz Santa Cecilia Aristu

Directora general de l'INAEM del Ministeri de Cultura

Il·lustríssima Sra. Pilar Tébar Martínez

Secretària autonòmica de Cultura

Il·lustríssim Sr. Eusebio Monzó Martínez

Secretari autonòmic d'Hisenda i Finançament

Il·lustríssim Sr. José Manuel Camarero Benítez

Secretari autonòmic de Turisme

Sra. Alida Mas Taberner

Sotssecretària de la Conselleria de Cultura,
Educació, Universitats i Ocupació

Sr. Miquel Nadal Tárrega

Director general de Cultura

Sra. María del Mar González Barranco

Directora general de Fons europeus i Sector Públic

Sr. Álvaro López-Jamar Caballero

Director general de l'Institut Valencià de Cultura

Sra. Rosana Pastor Muñoz

Membre del Consell Valencià de Cultura

Sra. Susana Lloret Segura

Sr. Rafael Juan Fernández

Sra. Mónica de Quesada Herrero

Sra. Felisa Alcántara Barbany

Sr. Ignacio Ríos Navarro

Sr. Salvador Navarro Pradas

PATRÓ D'HONOR

Sr. Vicente Ruiz Baixauli



GENERALITAT
VALENCIANA

ACI.
ARA.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA