

Full informatiu

Nº 51 9 de fevereiro de 2006



Gran Teatre del Liceu



GIUSEPPE VERDI:

Otello

Verdi, consciente do carácter radicalmente teatral da ópera e leitor entusiasta de Shakespeare desde muito jovem, compôs três óperas baseadas em textos do dramaturgo inglês: *Macbeth* (1847), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Fê-lo, apesar do risco que comportava ter que escrever uma partitura à altura da grandeza de Shakespeare e conseguir que a ópera, apesar da necessária simplificação do libreto, reproduzisse, com similar força e complexidade, o sentido do texto original.

A obra, tanto a de Shakespeare como a de Verdi, explica como Otello - m general valente, rude, colérico e de raça árabe -, casado com Desdémoma - ma dama veneziana, refinada, branca, aristocrática e cristã -, é vítima da intriga de um militar ressentido, Jago, quem lhe faz crer que Desdémoma o engana com um oficial, Cassio, tão veneziano, tão cristão e tão branco como ela. Apesar de que Otello sabe que conta com a confiança da República de Veneza - que lhe confiou o governo e a defesa da ilha de Chipre, ameaçada pela Armada turca - e com o amor de Desdémoma - que se casou com ele apesar da proibição de seu pai -, e ainda que ele próprio conseguiu vencer os turcos e se encontra no mais alto do reconhecimento de todos, apesar disso, a sua falta de segurança perante as qualidades e a beleza de Desdémoma convertem-no em presa propícia da diabólica intriga de Jago, quem acabará fazendo-o enlouquecer e convertendo-o em assassino de sua esposa inocente.

A ópera explica ordenadamente a intriga de Jago, a qual destruirá Otello: como consegue que Cassio seja destituído (primeiro acto), como inocula em Otello o vírus dos ciúmes ao mesmo tempo que, de forma paralela, instiga Desdémoma para que interceda a favor de Cassio (segundo acto), como encena a prova definitiva que exige Otello (a possessão por parte de Cassio de um lenço de Desdémoma), depois o enlouquecimento progressivo de Otello (terceiro acto), o assassinato de Desdémoma e, por último, o suicídio de Otello que encerra a tragédia (quarto acto).

A música de *Otello* confirma a evolução do estilo de Verdi, que se enriquece com uma orquestração muito complexa, um tratamento vibrante do coro, a eliminação de muitas das habituais «peças fechadas» e o potenciamento, portanto, da continuidade do discurso musical, juntamente com a presença de motivos musicais associados a personagens ou situações. Verdi, como não podia ser de outro modo, alcançou um grande êxito com a estreia de *Otello* no La Scala de Milão. Passados apenas três anos (1890) estreava-se no Liceu.

Representações

9, 11, 14, 15, 18, 21, 23, 24 e 27 de Fevereiro às 20.30 h;
12 de Fevereiro às 17 h e
26 de Fevereiro às 18 h.

Ficha artística

Direcção musical: Antoni Ros-Marbà
Encenação: Willy Decker
Reposição: François de Carpentries
Cenografia e figurinos: John Macfarlane
Iluminação: David Finn
Coreografia: Athol Farmer
Produção: Théâtre de La Monnaie (Bruselas) / Grand Théâtre de Genève
Direcção do coro: José Luis Basso

Otello: José Cura / Gabriel Sadè*
Jago: Lado Ataneli / Valeri Alexeev (11 e 14 de Fevereiro) / Carlo Guelfi (23 e 26 de Fevereiro)
Cassio: Vittorio Grigolo / Francisco Vas*
Rodrigo: Vicenç Esteve Madrid
Lodovico: Giorgio Giuseppini / Josep Miquel Ribot*
Montano: Francisco Santiago
Um arauto: Roberto Accurso
Desdémoma: Krassimira Stoyanova / Ana Ibarra*
Emília: Ketevan Kemoklidze / Mercè Obiol*
*11, 14, 23 e 26 de Fevereiro

Orquestra Sinfónica e Coro do Gran Teatre del Liceu

Conferências

Prévias

Três quartos de hora antes do espectáculo é oferecida no Foyer uma sessão informativa sobre a ópera.

Exposições

«Palestina, uma mirada diferente. Música como contraponto ao medo». Imagens de Peter Dammann sobre os projectos formativos que a Fundação Barenboim-Said está a realizar na Palestina. No Foyer, até ao dia 27 de Fevereiro.

Livros

William Shakespeare: *Tragédias II (Romeu e Julieta, Otello e Timão de Atenas)*. Tradução de Salvador Oliva. Barcelona: Editorial Destino e Universitat Pompeu Fabra, 2004.

William Shakespeare: *Otello*, tradução de Luis Astrana Marin. Alianza editorial, 2005.

Gilles De Van: *Verdi, un Théâtre en musique*. Fayard, 1992.

Emissões radiofónicas

18 de Fevereiro às 20.30 h. Rádio Clássica de RNE (em directo).

18 de Fevereiro às 20.30 h. Catalunya Música (em directo).

Música

Arrigo Boito, compositor e libretista
«Por ocasião de *Otello*»

Franco Faccio (1840-1891)
Amleto
«Dubita pur che brillino»
«Essere e non essere»

Alfredo Catalani (1854-1893)
La falce
«Tutti eran vivili»

Gaetano Coronaro (1852-1908)
Un tramonto
«La caccia è la guerra!»

Amilcare Ponchielli (1834-1886)
La Gioconda (primeira versão)
«Colla stola e colla croce»
La Gioconda (segunda versão)
«Vita, conflitto di duolo e d'onta!»
«Laura!»
«Muori e distrugga l'orrido sepolcro il tuo bel viso»

Giovanni Bottesini (1821-1889)
Ero e Leandro
«Ero soave dal volto celeste»
«Splendi! Erma facella!»

Luigi Mancinelli (1848-1921)
Ero e Leandro
«Ero Soave dal volto celeste»
«Splendi! Erma facella!»

Arrigo Boito (1842-1918)
Nerone
«Ecco il magico specchio»
«O gran Verbo di Dio!»

Mefistofele
«La luna immobile»
«Sorge il di!»

Aconselhamento musical e apresentação: Jaume Tribó

Sexta-feira, 17 de Fevereiro às 20.30h.
Preço único: 7,50 €

Em este texto do livro *Falam os sons, soam as palavras* (Turner, 1990), Dietrich Fischer-Dieskau, o grande barítono alemão que tinha no seu repertório o papel de Jago, explica a singularidade das óperas de Verdi que ele centra na primazia da acção dramática, no facto de conferir à voz a função de expressar os sentimentos e no que ele denomina «o seu melodismo directo e triunfal, expressão de um humanismo latino».

«O primeiro em ultrapassar o que o romantismo tinha de flor artificial na ópera italiana e que resultava excessivamente pomposo na grande ópera francesa foi Giuseppe Verdi. E conseguiu-o por um caminho muito distinto do de Wagner. Não pode dizer-se que Verdi se contivesse demasiado quando se tratava de fazer estremecer o público com golpes de efeito teatral e de satisfazer a ânsia de sensacionalismo com os meios empregues nas novelas de folhetim. [...] Mas Verdi não se fica pelo efeito teatral, mas sim que busca a acção dramática. Dá a qualquer teatralismo uma função dramática dentro da apaixonante acção da trama.

[...] Tanto ideológica como musicalmente, Verdi converteu-se nas antípodas de Wagner, porque a sua ópera está longe do mundo sobrenatural e o que é humano passa a primeiro plano tanto na tragédia como na comédia. Iguamente, a relação entre o canto e a orquestra é totalmente oposta à wagneriana. A linha vocal é a portadora da expressão, servindo-lhe a orquestra de suporte. Esta relação constituiu o seu "melodismo" directo e triunfal - expressão de um humanismo latino -, que se afasta totalmente da impressão -transmitida mais de forma simbólica -, que corresponde à relação romântica de orquestra e canto de orientação alemã. [...]

Verdi conservou a mágica preponderância da voz humana em relação à orquestra, cuja missão era comentar sugestivamente, mas mantendo-a dentro dos seus limites. E, no entanto, a melodia, aparentemente autocrática, ficava subordinada ao drama, à representação dos sentimentos humanos. [...] Verdi oferece-nos um exemplo paradigmático da arte de conseguir efeito dramático no cenário com os meios do canto, isto é, com a interpretação movida mais por forças anímicas que por gestos. [...] A voz é sempre para Verdi o meio de expressão mais importante [...]. Com o famoso monólogo de Jago, Arrigo Boito criou um "credo" [...] que permitiu a Verdi a sublimação desta personagem, convertendo-a em co-autora juntamente com o compositor. [...] Verdi e Boito criaram este "credo" em parceria e com ele foram mais além de Shakespeare. [...] Em Otello [...] o tom declamado, muitas vezes salmodiado em frases inteiras em uma mesma nota, vai crescendo do murmúrio ou profundidade até à maturidade ou plenitude.



Fotografias: José Cura, Krassimira Stoyanova, Lado Ataneli, Vittorio Grigolo, Francisco Santiago e Antoni Ros-Marbà nos ensaios na Sala Mestres Cabanes.



«Um espectáculo de Willy Decker forte e comovedor, como o troar de um canhão. O espaço cenográfico elaborado por John Macfarlane impõe-se como uma vertigem visual que desestabiliza: um longo plano inclinado (vertical e horizontalmente) que se inscreve dentro da perspectiva fugitiva de duas paredes que só se abrem, no fundo do cenário, a um espaço limitado. Negação do equilíbrio, caída a uns abismos interiores sufocantes... é o drama de uma violência da qual não é possível fugir [...] Por isso não fazem falta referências históricas nem acessórios. Com uma cruz branca imensa, Willy Decker tem o suficiente para simbolizar a fé (religiosa e amorosa) que o drama rompe em pedaços. Esta cruz, partida e submetida a escárnio por Jago, partir-se-á como consequência do sacrílego pacto que o une a Otello no final do acto II; Desdémone recomporá os seus pedaços com um gesto comovedor e desesperado no quarto acto, sendo a cruz o leito sobre o qual Otello a estrangula. Não faz falta mais: a essência trágica da obra está aqui.»

Michel Deborcq: *Dans le tourbillon de la folie, un spectacle bouleversant.* («Le Soir». 26 de Setembro de 1997).

«Decker marcou o lugar onde se desenvolve a acção com dois muros situados a cada lado. A sua posição oblíqua deixa uma pequena abertura ao fundo, a qual se cerrará de forma irreversível quando Otello assassine Desdémone, acusada de infidelidade. A cena não tem nenhum elemento que transmita segurança, não passa de ser um campo de batalha nu. [...] Jago - o intrigante e instigador de todo o mal - faz troça da cruz no seu credo recitado. Também Otello utiliza este símbolo cristão de diferentes formas e parte-o pela metade depois de ter feito o seu diabólico pacto com Jago. No final, a cruz chega às mãos de Desdémone, representando com ela a sua disposição para o sacrifício.»

Door Jo Sporck: *Muntopera opent met donkere Otello.* («Eindhovens Dagblad», 26 de Setembro de 1997).

«Willy Decker também suprime a famosa "fogueira" depois da tempestade. Em lugar de aquela cena, às vezes tão exageradamente romântica, faz aparecer um grupo de comediantes, vestidos ao estilo da commedia dell'arte, que antecipam o que deverá suceder depois. Em um determinado momento, Otello enfrenta-se ao arlequim e arranca-lhe a sua máscara negra; pensativo, fica a olhar para aquela "pele" negra de olhos vazios, para a lançar depois ao chão. Mais adiante, Jago apanha-a maliciosamente e coloca-a na sua cara triunfante quando Otello, a tremer de raiva, se arrasta à sua frente pelo chão. Também o jogo frente a um enorme espelho, no terceiro acto, é introduzido para sublinhar o processo de uma esquizofrenia progressiva [...]. Aquilo que à primeira vista parece uma simples tragédia de ciúmes, com escutas, suspeitas e intrujices, converte-se nas mãos de Decker em uma causalidade psicológica da qual ninguém tem já escapatória»

Gerhard Rohde: *Der Mohr krieht zu Kreuze* («Frankfurter Allgemeine», 27 de Setembro de 1997).

A dramaturgia de Willy Decker para *Otello*

A dramaturgia de Willy Decker é daquelas que têm como base uma leitura rigorosa e sensível do texto e a partitura. A sobriedade da encenação poderia ser qualificada de pobre, mas por detrás desta dramaturgia existe um trabalho extraordinariamente preciso de selecção do que constitui o núcleo do sentido de *Otello*, assim como de sábia depuração de tudo aquilo que poderia diluir a sua força como núcleo integrador de todos os materiais do espectáculo e como fundamento do nosso prazer ao ver e escutar esta ópera. Por isso, quando se levanta a cortina, o espectador verá unicamente duas coisas: Jago - o diabólico motor da tragédia - e uma grande cruz branca. Esta cruz é o símbolo da identidade cultural e religiosa de Veneza e, portanto, de Desdémone, que será utilizada malignamente por Jago para separar os esposos: um árabe, a outra cristã; um de pele escura, a outra de

pele branca. A relação de todas as personagens com esta cruz durante o espectáculo mostrará ao espectador, plasticamente, a forma em que vivem esta identidade cultural e religiosa: com respeito e devoção (Desdémone e, ao princípio, Otello), com o desprezo de quem se vale dela para os seus sórdidos interesses (Jago) ou com o ódio de quem sente que esta identidade lhe separa da pessoa amada (o Otello ciumento e progressivamente enlouquecido). Este símbolo - neste caso, a cruz - no centro do espectáculo forma parte do estilo habitual de Willy Decker, de quem tivemos a oportunidade de ver ultimamente no Liceu as suas excelentes dramaturgias para o *Billy Budd* de Britten ou o *Boris Godunov* de Mussorgsky.

O espaço cenográfico tem uma construção igualmente significativa baseada nos seguintes factores: a inclinação do cenário, que produz uma sensação de instabilidade das personagens tal como sucede na tragédia; a sobriedade - que foge do mero espectáculo -, que confere à dramaturgia o severo tom que lhe corresponde; o vestido branco - como a cruz - do coro, que mostra a maioritária identificação da população com a identidade de Desdémone e, em consequência, o isolamento de Otello; e a luz, que configura,

com a habitual carga simbólica dos espectáculos de Decker, os diferentes espaços da acção. O espectador constatará, por outro lado, que a miúdo as cenas-chave se situam em primeiro plano e sem nenhuma outra informação sobre a cena para além da que expressam os cantantes com o seu gesto e o seu corpo. Assim, a informação da gestualidade vê-se intensificada (na cena-chave do lenço) por um grande espelho que reitera e amplia o que fazem os cantantes, ao passo que as cenas com coro - de facto, cenas complementares por vezes acompanhadas de dança - se situam em espaços mais amplos e com maior profundidade cenográfica, assumindo a função de contraponto à intensidade trágica das outras.

A direcção de actores resulta igualmente singular: Decker faz com que o corpo e o gesto das personagens tornem explícito o sentido da sua acção. Não é um gesto realista, mas sim um gesto claro, inequívoco e impressionante: a manipulação expressa-se em uma postura degradante do outro; o desprezo, em uma relação violenta sobre o corpo do outro; a ternura, na proximidade. Isto dota o espectáculo de uma intensidade inusual sobre o cenário da ópera.

Antoni Ros-Marbà: «É a história da degradação de uma personagem»

G.T.L. - Com *Aida*, Verdi pensava que tinha chegado ao final da sua tarefa como compositor de ópera...

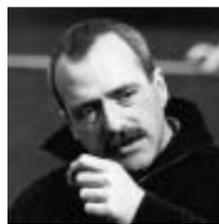
A.R.-M. - No momento em que se concebeu *Otello*, Verdi já era um homem maduro e absolutamente consagrado. Tinha decidido não voltar a compor ópera, mas a habilidade de Giulio Ricordi fê-lo mudar de ideia: mostrou-lhe o rascunho de Arrigo Boito para um libreto do célebre drama shakespeariano. De entrada, mostrava-se ainda reticente, a sua obra era conhecida em todo o mundo e tinha muitos compromissos; além disso, tal como ele próprio se questionava nesse momento, «por que um novo *Otello* se o *Otello* de Rossini (1816) é tão afortunado?». Mas, finalmente, em 1884, com setenta e um anos de idade, começou a partitura. O processo foi lento e três anos depois, no dia 5 de Fevereiro de 1887, estreou-se no La Scala de Milão com um êxito de público rotundo - Verdi teve que sair a saudar vinte vezes! Em grande parte, este êxito era devido ao excelente libreto e a um tratamento musical que desvelava um Verdi no seu máximo esplendor estilístico. A dimensão dramática compreendida em esta obra outorga-lhe unidade e significa um distanciamento claro em relação a determinadas carências próprias de produções anteriores. Verdi é um gigante em este tipo de obras de grande espectacularidade.



G.T.L. - São muito diferentes o *Otello* de Shakespeare e o *Otello* de Verdi?

A. R.-M.- Basicamente, *Otello* é a história da degradação de uma personagem. Penso que Shakespeare e Verdi articulam perfeitamente - cada qual no seu tempo - uma linguagem capaz de expressar este desmoronamento do ser humano. **No *Otello* de Shakespeare, o ritmo da degradação é constante; a métrica da fala facilita esta sensação de continuidade. Contrariamente, no *Otello* de Verdi a degradação é espasmódica, porque o tempo musical não é o mesmo que o tempo falado.** O texto falado é mais fluido e pode conter mais informação. Deste modo, Verdi não degrada Otello através do texto - disso já se ocuparia Boito - mas sim através da música. Verdi consegue dilatar os sentimentos das personagens mediante a música. Este é o ingrediente que faz com que *Otello* seja uma obra de grande concentração. Creio que a relação musical entre Verdi e Shakespeare foi muito interessante para a história da ópera e legou-nos títulos de

Willy Decker: «Em Desdémone encarnam-se os ideais que Otello tornou seus»



extraordinário valor. Antes com *Macbeth* e depois com *Falstaff*.

«Si, pel ciel marmoreo giuro» (Sim, juro pelo marmóreo céu) é, sem dúvida, um momento crucial, quiçá inclusive o eixo da obra. Até então, Otello esforça-se por se integrar na sua sociedade de adopção. É um não cristão e um homem de cor que se adapta muito activamente

a uma sociedade cristã e branca. Além disso, casou-se com uma mulher característica dessa cultura: a encarnação da brancura, a inocência e a pureza, uns ideais que Otello torna seus e que se converteram nas suas aspirações. No entanto, quando se chega a este ponto da narração, **no momento em que ele crê que Desdémone o enganou e está maculada, opera-se uma mudança radical da situação. Na encenação, esta mudança traduz-se em uma cruz partida...**»

«Creio que presentemente é indispensável fazer uma leitura psicanalítica de *Otello*. É inclusive o aspecto mais importante da obra. É muito interessante explorar as profundidades da alma de Otello ou de Jago. Não é desacertado considerá-los a ambos como enfermos ou quase enfermos. Em consequência, resulta muito frutífero dedicar-se a um estudo psiquiátrico destas duas personagens. Não fazer isso seria perder uma dimensão fundamental. A única que mantém um comportamento simples é Desdémone»

«Eu vejo Desdémone como um ser dotado de uma força incrível. Filha de um patrício, mulher branca, teve que ter uma vontade de ferro para se opor a seu pai e conseguir casar-se com Otelo. Ela ama esse homem. Quer viver com ele e está disposta a enfrentar as consequências da sua decisão. A sua determinação e o domínio do seu destino são tão notáveis que ela não foge quando teria ocasião para isso. Pode ser qualquer coisa menos uma vítima. Desdémone, que é jovem, sente-se atraída por um homem maduro, que ofereceu numerosas provas daquilo que é capaz de fazer. No entanto, também sente compaixão por ele. As feridas de Otello comovem-na, um aspecto do seu amor por Otello muito próximo ao amor maternal.»

Declarações recolhidas por Isabelle Mili

Full informatiu

Nº 51 9 de febreiro de 2006

 Gran Teatre del Liceu

SESSÕES «BOÉMIAS» NO FOYER:

Soirée Offenbach

Mirelle Delunsch em recital



Entre os anos 1850 e 1870 a vida musical parisiense foi quase hostil com a música denominada "séria" e só admitia a dramática - a ópera -, com escassa intervenção de elementos sinfónicos. Em esse contexto, em 1856, Jacques Offenbach - pseudónimo de Jacob Ebers - adoptou o termo "opereta parisiense" para se referir à *La rose de Saint-Flour*, um novo tipo de comédia musical na que se parodiava a *grande ópera* parisiense. Mirelle Delunsch, especialista em este repertório, baseará a "Soirée Offenbach" em fragmentos de *La grande duchesse de Gérolstein*, *La Périchole* e *Orphée aux Enfers*, escarnecendo a política e as debilidades do Segundo Império de Napoleão III e recordando as frivolidades do Paris do século XIX.



Espectáculo legendado em catalão

No Foyer

Quinta-feira, 9 de Março às 22.00 h

Sábado, 11 de Março às 22.00 h

Preço único: 22 €

PROMOÇÕES ESPAI LICEU:

Novidade em DVD: *Giulio Cesare*



Gravação de *Giulio Cesare* de Georg Friedrich Händel no Liceu (Julho de 2004)
Com Flavio Oliver, Elena de la Merced, Ewa Podles e Maite Beaumont
Michael Hofstetter / Herbert Wernicke

Promoção especial do *Espai Liceu* para os assinantes: 10% de desconto

Já à venda

Promoção válida até ao dia 28 de Fevereiro 2006

Novidade em DVD: *A Midsummer Night's Dream*



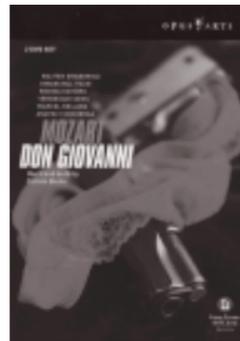
Gravação de *A Midsummer Night's Dream* de Benjamin Britten no Liceu (abril de 2005)
Com David Daniels, Ofèlia Sala, Gordon Gietz, William Dazeley, Brigitte Hahn e Peter Rose
Harry Bicket / Robert Carsen

Promoção especial do *Espai Liceu* para os assinantes: 10% de desconto

Já à venda

Promoção válida até ao dia 31 de Março de 2006

Novidade em DVD: *Don Giovanni*



Gravação de *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart no Liceu (Dezembro de 2002)
Com Wojtek Drabowicz, Kwanchul Youn, Regina Schörg, Véronique Gens e Marcel Reijans
Bertrand de Billy / Calixto Bieito

Promoção especial do *Espai Liceu* para os assinantes: 10% de desconto

Já à venda

Promoção válida até ao dia 31 de Março de 2006

MECENAS E OUTRAS COLABORAÇÕES:

Patronato do Teatro e acto de reconhecimento ao Mecenato



O Exmo. Sr. Presidente da *Generalitat*, Pasqual Maragall, presidiu, no passado dia 18 de Janeiro, o Patronato da Fundação do *Gran Teatre del Liceu* e a Junta de

Governo do Consórcio do Teatro. A reunião teve lugar no Palácio de *Pedralbes* de Barcelona e acolheu, ao mesmo tempo, o acto institucional de reconhecimento à centena de empresas que formam parte do programa de Mecenato do Teatro, com motivo do décimo aniversário da constituição do Conselho de Mecenato.

Convénio de colaboração com *Amics del Liceu*



No passado dia 30 de Dezembro, o Dr. Josep M. Bricall, como Presidente da Fundação *Amics del Liceu*, e a Sra. Rosa Cullell, como Directora-Geral do *Gran*

Teatre del Liceu, assinaram um convénio de colaboração a fim de manter e incrementar as actividades levadas a cabo por ambas instituições. O *Gran Teatre del Liceu* organizou também um acto de boas-vindas e agradecimento aos sócios voluntários de *Amics del Liceu* que se ofereceram para colaborar com as visitas guiadas ao Teatro.

Daniel Barenboim no Liceu com *Círculo de Leitores*



O director de orquestra e pianista Daniel Barenboim recebeu a distinção de ser nomeado Sócio Honorário do *Círculo de Leitores* em um acto celebrado no dia 17

de Janeiro no *Gran Teatre del Liceu*. Fernando Carro, Presidente e Conselheiro-Delegado do *Círculo de Leitores*, mecenas do *Liceu*, entregou o prémio a Daniel Barenboim. O maestro ofereceu um *impromptu* de Schubert ao público assistente e, imediatamente, inaugurou a exposição do fotógrafo Peter Dammann "Palestina, uma mirada diferente", organizada no Foyer (até ao dia 27 de Fevereiro) pela Fundação Barenboim-Said.

Consell de Mecenatge



Telefonica

Fundació BancSabadell



CAIXA CATALUNYA

Santander Central Hispano

Fresanet

MIRW

LA VANGUARDIA

Winterthur

abertis

gasNatural

el Periódico

Nigdes de Barcelona

fecsa endesa

IBERIA

G&O

Bancaja

Grupo Vinsa

WURTH

3 CATALUNYA RÀDIO

SIEMENS

RTVE GRUPO

Grupo Planeta

CANAL+

MPG MEDIA PLANNING GROUP

DRAGADOS

ASTRALPOOL



EL PAIS

GRUPOMANPOWER



BANKINTER



Entitats Protectores

ACCENTURE - AGFA - GEVAERT - AGROLIMEN - ALMIRALL PRODESFARMA - ARESA - ATOS ORIGIN - AUTOPISTAS, AUCAT, IBERPISTAS, SABA - BARCELONA TELEVISIÓ - BON PREU - COBEGA - FUNDACIÓ COCA-COLA ESPANA - COLONIAL - COPCISA - CULLELL ASSOCIATS - DANONE - EL MUNDO - EL PUNT - EPSON IBERICA - ERCROS - ESPAIS PROMOCIONS IMMOBILIARIES - EUROMADI - FCC, CONSTRUCCION - FERRERO IBERICA - FIATC, ASSEGUANCES - FINAF92 - FRIGO - UNILEVER - FUNDACIÓ PUIG - FUNDACIÓ CULTURAL BANESTO - GFT IBERIA SOLUTIONS - GRAFOS - GRAN CASINO DE BARCELONA, GRUP PERALADA - GRUP VEMSA - HEWLETT-PACKARD - HYMSA, GRUPO EDITORIAL EDIPRESSE - INDRA - LABORATORIOS INIBSA - LICO CORPORACION - MEDIA MARKET - MICROSOFT IBERICA - MIELE - OCE ESPANA - PANRICO - PEPSICO - PHILIPS IBERICA - PRICEWATERHOUSECOOPERS - RECOLETOS, GRUPO DE COMUNICACION - SACRESA - SANOFI - AVENTIS - SARA LEE - SERVIRED - SOLVAY IBERICA - THE COLOMER GROUP - REVLON PROFESSIONAL - TRANSPORTS PADROSA