



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)

**L'eclosió teatral a partir de la premsa. L'evolució del gust
en el públic del segle XIX. Nous valors de la lírica
a partir de la crítica**

Jaume Radigales i Babí

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART**

**REPRESENTACIONS OPERÍSTIQUES A
BARCELONA
(1837-1852)**

**L'eclosió teatral a partir de la premsa. L'evolució del gust en el públic del
segle XIX. Nous valors de la lírica a partir de la crítica.**

**Tesi doctoral de JAUME RADIGALES i BABÍ
Dirigida pel Dr. ROGER ALIER I AIXALÀ**

Gener 1998

AGRAÏMENTS

Seria molt difícil, ara i aquí, poder encabir tots els noms que m'han acompanyat al llarg de l'elaboració del present treball. Les omissions per mala memòria són sempre un greuge difícil de remeiar, però des d'aquestes pàgines voldria fer els esments indispensables. En primer lloc vull agrair, amb plena satisfacció, al dr. Roger Alier, director d'aquesta tesi, la seva bonhomia i generositat a tota prova. Ja he manifestat en més d'una ocasió, públicament i per escrit, que casa seva m'ha estat arxiu, biblioteca i llar. N'he disposat de manera potser abusiva, en dies i hores certament estranys, però penso que ha valgut la pena. Sense ella i sense la presència d'en Roger i de la seva gosseta Iris, que ens va deixar quan la tesi ja s'acabava, el treball hauria tingut més d'una remarcable mancança.

L'afecció a l'òpera la dec als meus pares, i segurament sense ells la meva passió per la lírica, el teatre i el cinema no hauria tingut les dimensions quasi patològiques que ha adquirit al llarg dels anys. El meu pare, especialment, hi ha contribuït amb la seva diletant presència i amb records que ara em vénen a la ment, com quan em va dur a veure, a l'Ateneu Barcelonès, *La flauta màgica* de Bergman. I la família no acaba aquí: els meus germans Eloi i Montse han vetllat per la correcció formal, a nivell lingüístic, d'aquestes pàgines. A ells dec igualment la meva part d'agraïment, així com la pacient presència de l'Àlicia, la meva companya de vida, sempre tan fidel malgrat els meus geniüts moments quan el treball no sempre semblava prosperar com calia.

A un altre nivell, però sempre presents, la fidel amistat del grup de "Rdv" o els silencis del monestir de Montserrat, claus per a la redacció definitiva d'alguns dels capítols següents.

Si abans citava la meva assistència a diversos arxius, voldria deixar constància de l'amabilitat del personal de reserva de la Biblioteca de Catalunya i de l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, així com de l'Arxiu Administratiu de l'Ajuntament de Barcelona, de l'Arxiu Històric de Protocols i del Conservatori del carrer de Bruc. També voldria donar testimoni de l'amabilitat i predisposició absolutes de les senyores Pilar Salmerón i Mercè Camp de l'Arxiu de l'Hospital de Sant Pau, que ja vaig citar a la introducció de la meva tesi de llicenciatura. Novament voldria testificar el meu agraïment, al dr. Xosé Aviñoa, que des del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona m'ha donat valuosos consells, sempre crítics però mai desafectuosos.

Finalment he d'agrair també la desinteressada col.laboració del dr. Jordi Busquet, que des del vessant sociològic ha estat puntualment crític amb les pàgines d'aquest treball quan estava prenent ja una forma quasi definitiva. Així mateix, voldria fer constar la generositat i l'erudició del senyor Tom Kaufman, que des de Baltimore (USA) m'ha suggerit interessants punts de vista i, sobretot, del mestre Jaume Tribó, apuntador del Gran Teatre del Liceu i pacient

reconstructor del dia a dia del teatre des de 1847 fins avui. L'accés a alguns dels documents que ja havia extret m'ha estat d'un ajut inestimable gràcies als generosos oferiments del mestre. Des d'aquestes pàgines voldria, igualment, valorar la tasca de Jaume Tribó i reivindicar l'accés dels futurs investigadors als seus annals liceïstes.

Jaume Radigales i Babi
Barcelona, gener 1998

ACLARIMENTS

Les cites textuais han estat íntegres o parcials, depenent de la seva extensió o del seu interès. En el cas de les crítiques de Joan Cortada i Sala, Antoni Fargas i Soler i Pau Piferrer i Fàbregas, s'han inclòs majoritàriament íntegres en un apèndix específic d'aquesta tesi. Com és lògic, s'han respectat les grafies de l'època, remarcant-ne algunes particularitats quan era obligat.

Pel que fa als noms propis, s'han respectat les grafies originals en els casos de cites textuais de llibres i publicacions periòdiques. Altrament, s'han transcrit els noms propis d'acord amb la seva procedència geogràfica. Només s'ha fet una excepció, amb els noms dels directors d'orquestra, que consten sempre en català: Mateu Ferrer o Marià Obiols, exceptuant alguna cita procedent de la premsa. Així, en les transcripcions dels noms extrets de llibrets, s'ha separat el repartiment dels noms de directors d'orquestra i d'escenògrafs. Una de les seves raons era la confusió del nom específic "direttore dell'orchestra" o "director de orquesta", sovint referit al primer violí, mentre que el concepte de "direttore della música" o també de "maestro al cembalo" feia referència, de manera arcaica, al concepte actual de "director d'orquestra", terme pel que he optat finalment per donar un caràcter unitari a aquestes cites.

Les quantitats monetàries han estat citades sempre amb l'abreviació "rs. vn.", que és la que sempre consta en els document impresos o en els diversos manuscrits consultats. Les abreviacions contingudes al llarg del treball, doncs, a nivell monetari i d'arxivística, responen als següents conceptes:

- AHPB: Arxiu Històric de Protocols de Barcelona.
- AHSC: Arxiu Històric de l'Hospital de Sant Pau i de la Santa Creu.
- AA: Arxiu Administratiu de l'Ajuntament de Barcelona.
- BC: Biblioteca de Catalunya.
- CSMB: Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.
- IMH: Institut Municipal d'Història (Arxiu Històric de la Ciutat)
- rs. vn.: Rals de velló.
- mrs.: Maravedisos.

L'ÒPERA A BARCELONA (1837-1852)

INTRODUCCIÓ I ESTAT DE LA QÜESTIÓ

El present treball és un estudi de la vida operística transcorreguda a Barcelona des de 1837 fins a 1852. Segurament es constatarà que quinze anys d'història són pocs per tenir una perspectiva lúcida del que fou la lírica a la Ciutat Comtal. Cal pensar, però, que l'època estudiada viu d'una manera privilegiada diversos aspectes que donen entitat pròpia al període a nivell estètic, social, artístic i de publicacions.

D'una banda, la present tesi posarà de relleu l'eclosió teatral que es dona a Barcelona a partir de 1837, quan després de la pèrdua definitiva dels privilegis de l'Antic Règim, l'únic teatre existent a Barcelona, el de la Santa Creu, contempla la fi de la seva hegemonia. Diversos teatres prenen una ràpida embranzida, uns amb una vida certament efímera, però d'altres, com el cas del Liceu, esdevenen realitats massa evidents, ja des dels seus orígens, com per no ser ignorats.

És fàcil justificar la tria: el període anterior a 1837 serà estudiat en una propera tesi doctoral del departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. A més, l'objectiu d'aquest estudi és el d'estudiar una eclosió teatral que, per molt que ens entestem a buscar referents, té una vinculació només de pertinença en relació amb el moment polític, quan moderats i progressistes protagonitzen el panorama polític posterior a la fi del règim absolutista de Ferran VII. Tot plegat amb dos períodes ben diferenciats: de 1840 a 1843, amb el govern d'Espartero; i de 1843 a 1852, amb la definitiva implantació del règim moderat. No serà fins 1868 quan la monarquia sofrirà un nou revés, amb el destronament de la reina Isabel II. Una data llunyana pel que fa a l'objectiu d'aquesta tesi, amatent a l'evolució del gust dels barcelonins i dels seus teatres, en aquell moment al marge de la política, si bé en alguns moments puntuals hi ha alguns condicionants que obliguen a tancar locals, o que permeten la ràpida obertura d'uns altres, però mai a programar un o altre títol líric. D'altra banda, el treball acaba el 1852, any certament trist que marca un primer episodi decadent per al Teatre Principal, que durant els dos anys següents no tindrà òpera, mentre que al Liceu les temporades immediatament posteriors tampoc no seran genèricament brillants.

El naixement i l'evolució del Liceu, fins el seu trasllat definitiu a la Rambla, serà objecte d'aquest estudi. Però també es veuran d'altres centres, com el Teatre Nou, que tenen una intensa vida a nivell líric. D'altres, com l'Odeó, tenen una activitat operística més aviat escadussera, però tampoc no poden ser menystinguts. Tot plegat va generar, ja al segle passat, molta literatura basada en rivalitats, pugnes i baralles diverses entre els diversos centres, particularment entre el Liceu i la Santa Creu. Tal i com serà estudiat en el moment oportú, les lluites tingueren lloc, però sense la magnificència atribuïda per una història que no sempre s'ha pres la molèstia de consultar les fonts originals, moltes d'elles contingudes a la premsa, que ajuden a prendre distanciament i objectivitat per comprovar que en molts casos la violència no

era tan extrema com se'ns ha fet creure sempre. Cal pensar, a més, que la rivalitat era un fet ja des del principi, i que en moltes ocasions les acusacions que reberen grups com els *cruzados* de ser tradicionalistes no eren més que recursos per foragitar aquesta etiqueta de consciències com les dels liceistes. Aquests, eren igualment sospitosos de tradicionalisme, si més no en qüestió d'un repertori que, en els anys que estudiem, no difereix excessivament del programat al Teatre de la Santa Creu, anomenat a partir d'aquesta època Teatre Principal, amb una reivindicativa adjectivació que després derivarà en substantivació.

El treball demostrarà així mateix com l'òpera havia arrelat amb força a Barcelona. D'una banda, la premsa va plena de crítiques, comunicats i notes de lectors altament preocupats per la vida teatral i les programacions derivades de les companyies italianes. D'una altra, veurem de quina manera la vida concertística està igualment condicionada a la lírica, de manera que tot esdeveniment musical no té explicació possible sense les referències operístiques.

És important, així mateix, estudiar l'evolució del gust musical del barceloní que assisteix al final de la primera meitat del segle XIX. El belcantisme, presidit per les seves darreres i definitives figures (Rossini, Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante, etc.) va perdent hegemonia i els nous aires comencen a imposar-se. En aquest sentit, veurem la decisiva implantació de Giuseppe Verdi, les primeres obres del qual comencen a imposar-se amb força a Barcelona.

La capital catalana té, durant els anys que estudiem, el privilegi de gaudir de diferents companyies líriques que importen partitures forànies amb una admirable celeritat. És així com Barcelona assisteix, capdavantera, a moltes estrenes d'obres recentment vistes a Itàlia, amb una envejable modernitat que serà demostrada, igualment, al llarg dels següents capítols que integren aquest treball.

Les principals fonts d'investigació, tal i com es veurà, han estat moltes i de diversa procedència. D'una banda he pogut constatar que les millors fonts d'informació eren els buidats de premsa, que m'han permès d'elaborar un dia a dia bastant fidedigne al que seria la realitat del moment. Per això mateix, el treball es basa en la crítica -preferiblement signada- pel que fa a tot allò vinculat a l'evolució del gust. Cal dir, a més, que el moment estudiat és força privilegiat en aquest aspecte: són molt freqüents les publicacions de caire teatral i musical, i a més la premsa diària té contínues referències a la vida teatral, i més encara a la lírica. L'òpera ja no és mera anècdota, sinó que hi ha una atenció i un seguiment ben específics de la programació de les companyies italianes i dels seus protagonistes, els cantants. En aquest sentit, la premsa m'ha estat una font altament preuada, especialment el *Diario de Barcelona*, gràcies a la seva constant i continuada presència en el panorama de la ciutat. Escadusserament, he tingut en compte d'altres publicacions d'aparició menys fidel i per tant no sempre vàlides.

Per altra banda, les fonts manuscrites han ajudat en relació a temes lligats amb la vida interna dels teatres, tant pel que fa a obres i reconstruccions, contractes, cartes diverses, reglaments interns, etc., així com els acords de l'ajuntament o als arxius notariais, quan aquests s'han referit a la vida teatral del moment.

Al llarg del temps destinat a l'elaboració del treball he pogut recórrer, privilegiadament, diversos arxius que m'han permès buidar grans centres d'informació. Des d'aquí voldria alertar sobre la gravetat de no disposar d'un arxiu històric del Gran Teatre del Liceu, en clar desavantatge historiogràfic respecte del Teatre Principal, que té la sort de comptar amb un fons excel·lentment inventariat i contingut a l'Arxiu de l'Hospital de Sant Pau, que durant mesos he buidat, parcialment i pacient. L'arxiu de l'Institut del Teatre, finalment ordenat i catalogat, no m'ha estat útil per a un treball centrat en un període que no té la resposta arxivística al citat centre del carrer dels Almogàvers.

Pel que fa als documents i estudis que s'han preocupat, anteriorment, del període que jo tracto, cal referir-se sempre a l'obra de Virella Cassañes *La ópera en Barcelona*, que malgrat tenir més de cent anys de vida i contenir algunes errades, continua sent una obra de referència i de consulta obligada, si més com a punt de partença. Menys elaborada, però puntualment vàlida, l'obra de Josep Subirá sobre els teatres de Barcelona, en dos volums, conté informacions parcials que sovint són aprofitables pel rigor del musicòleg barceloní, autor d'una preciosa història del Teatro Real de Madrid ara feliçment reeditada i molt més interessant que sobre el mateix colisseu ha elaborat Joaquín Turina a finals de 1997.

Pel que fa a treballs més recents, cal destacar els noms dels drs. Xosé Aviñoa i de Roger Alier. Del primer, pel seu rigor i el punt de vista agosarat i eficaç, cal citar el seu estudi sobre 1845, amb uns quadres estadístics d'alt valor i publicat a l'Anuari Musical del CSIC. D'Aviñoa són també, entre d'altres, diversos articles a revistes especialitzades (*Revista de Catalunya, Ritmo...*) sobre temes puntualment afins amb aquesta tesi i que seran citats oportunament.

Roger Alier, deixant de banda la seva tesi doctoral sobre l'òpera al segle XVIII a Barcelona, punt de partença del meu treball des del vessant metodològic, ha escrit diversos treballs sobre el Gran Teatre del Liceu. Tot i el seu caràcter divulgatiu, contenen importants informacions, sobretot el publicat per *La Vanguardia* el 1983. Però encara ens manca el llibre sobre el Liceu, ja que no existeix un llibre científic sobre la vida del teatre, si bé la meua tesi de llicenciatura sobre els seus orígens -amb alguns dels seus capítols inclosos en aquest treball- podia ser-ne un primer intent.

Posteriorment han aparegut d'altres estudis, sovint "afusallaments" d'obres de referència dels autors citats. Darrerament han aparegut també volums amb llistats per temporades, tot i que la informació és merament

recopilatòria, com és el cas dels, tanmateix, útils treballs de Pau Nadal i Marcel Cervelló referits als darrers cinquanta anys del Liceu.

Com es veu, però, el Liceu i el Principal (aquest en menor grau malgrat l'estudi de M^a Teresa Suero sobre les seves companyies teatrals de 1800 a 1830) han ocupat molts dels estudis sobre l'òpera a Barcelona. Manca molt per fer: el present estudi focalitza també la seva atenció en l'Odeó i el Teatre Nou. Però manquen estudis sobre el Circ, els Camps Elisis (aquest sembla que en període de gestació), el Novetats, el Tívoli o el Líric. Cal esperar que aquest treball sigui una baga per a la llarga cadena de la història lírica barcelonina.

I- LA VIDA TEATRAL A BARCELONA A PARTIR DE 1835. EL TEATRE PRINCIPAL I EL NAIXEMENT DEL LICEU

Proliferació de teatres a partir de 1835. El Teatre de la Santa Creu fa valer els seus drets¹

A partir de l'exclaustració i la crema de convents (1835), la ciutat de Barcelona disposà de gran quantitat de solars i d'espais enderrocats on anteriorment s'alçaven edificis religiosos amb més o menys puixança. No tots, però, varen ser objecte d'incendis i d'esfondraments, però sí d'abandons i saqueigs. Barcelona quedà així plena de solars edificables.

D'altra banda, amb l'adveniment del liberalisme sorgiren les milícies nacionals, faccions militaritzades que vetllaven per l'impediment del ressorgiment absolutista. No cal oblidar que ens trobem en un període d'alt voltatge liberal, immediatament abans del període entre 1840 i 1843. Però tampoc no cal oblidar que la burgesia catalana començava a tenir un pes específic en la política del moment², i poder per això Catalunya va ser més aviat moderada, i d'aquí la fi d'aquesta primera etapa més o menys liberal, amb els bombardeigs d'Espartero el 1842³. Els diferents batallons de la Milícia Nacional, dividits entre moderats i progressistes, ocuparen molts d'aquells espais, i amb la finalitat d'entretenir llurs membres edificaren barracons de fusta per tal de representar-hi comèdies i tenir assegurada així barrila i diversió. Segurament els milicians devien ignorar -o voler ignorar⁴- que a Barcelona només un local tenia l'exclusiva de representar-hi obres de teatre. Es tractava del Teatre de la Santa Creu, arrendat per un empresari a l'Hospital de la Santa Creu, que era el qui en tenia la privativa absoluta d'acord amb un privilegi concedit a la institució benèfica per Felip II el 3 d'abril de 1579 i ratificada el 23 de juliol de 1587⁵. La privativa va ser novament validada per Carles III el 25 de gener de 1771 i després el 1783. No obstant, sembla que el 1771 va quedar clar que la privativa tenia només relació amb les representacions teatrals, fet que no impedia que a d'altres indrets de la ciutat proliferessin actes musicals

¹Extret de la meua tesi de llicenciatura: *Els orígens del Gran Teatre del Liceu. De la Plaça de Santa Anna a la Rambla: història del Liceu Filharmònic Dramàtic d'Isabel II o Liceu Filodramàtic de Barcelona*. Universitat de Barcelona, 1995. Citada a partir d'ara com a RADIGALES: *Els orígens...*

²CABANA, Francesc: *La burgesia catalana. Una aproximació històrica*. Barcelona: Proa, 1996.

³VICENS VIVES, J[auime].: *Aproximación a la historia de España*. Barcelona: Vicens Vives, 1985.

⁴Els decrets del 6 d'agost de 1811 i del 19 de juliol de 1813 semblaven abolir no obstant els privilegis reials.

⁵SUERO, Maria Teresa: *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. (3 vols.) Barcelona: Institut del Teatre, col. Estudis n°2, 1987. Vol. I, pp.9-10.

o d'altres diversions de caire diferent de l'estrictament escènic⁶.

Tots aquests arguments esmentats varen ser esgrimits successivament per l'aleshores (1836) empresari del teatre, Josep Molins, en les diferents queixes enviades a l'Ajuntament de Barcelona, sol·licitant el tancament dels teatres que sorgien ràpidament. Cal dir, però, que els locals devien tenir poca importància atesa la rapidesa amb què s'inauguraven i es clausuraven. És interessant repassar la breu trajectòria d'algun d'aquests teatres per justificar la voluntat dels milicians de disposar d'una diversió pública que, a partir d'aquell moment, seria clau en la vida cultural barcelonina⁷. De tota manera cal dir que 1837 no seria el primer any del sorgiment de teatres a Barcelona. Se sap que el 1820, el primer any del trienni constitucional, funcionava a Barcelona un teatre a la plaça dels Gegants, que no arribà a representar òperes. També durant els primers decennis del segle sorgiren locals públics als carrers Jonqueres, de la Barra de Ferro, Trentaclaus i la plaça dels Boters⁸. Val a dir, però, que ja des del segle XVIII se succeïen a Barcelona representacions en locals privats, ja fossin palaus o cases particulars⁹. Però el privilegi de representar públicament el seguia tenint el Teatre de la Santa Creu. És difícil no obstant veure en quin moment queda del tot abolida aquesta prerrogativa. De fet a partir de la mort de Ferran VII, el 29 de setembre de 1833, i amb l'adveniment dels règims liberals, cessaren el monopoli i els privilegis. De la mateixa manera, repassant els canvis sociopolítics del moment es pot veure l'evolució cap a una abolició de tot el que implicava un record de l'Antic Règim: el març de 1834 es reduïren a propietat particular els béns comunals. El 10 d'abril del mateix any es promulgà l'Estatut Reial que beneficiava l'aristocràcia i la burgesia, amb la qual cosa la Corona renunciava a mantenir un sistema exclusiu de poder i quedaven satisfets els interessos més moderats del liberalisme; l'octubre de 1835 s'extingien els ordes religiosos, els monestirs i convents dels quals quedaven suprimits el març de l'any següent, després de les lleis desamortitzadores del febrer. El mateix 1836, el mes de setembre, es permetia la llibertat d'arrendament, i el juliol de 1837 s'abolia definitivament el règim senyorial¹⁰.

Amb data de 23 d'abril de 1836, la còpia de la carta de Josep Molins respon a l'Ajuntament afirmativament respecte de la proposta d'obrir un teatre al quarter del 6è batalló de la Milícia Nacional (convent del Carme), sol·licitada

⁶ ALIER, Roger: "Els primers concerts públics a Barcelona" a *Serra d'Or*. N° 210, març 1977, pp. 47-49.

⁷ Per al detall exhaustiu dels fets següents em remeto a les fonts de les quals he extret la informació, és a dir la carpeta 2.10.1 de l'arxiu de l'Hospital de Sant Pau.

⁸ FÀBREGAS, Xavier: *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975.

⁹ CURET, Francesc: *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII*. Barcelona, 1935.

¹⁰ ARTOLA, Miguel: *La burgesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid: Alianza, 1975.

el 12 del mateix mes¹¹. Molins justifica el seu permís pel fet de formar part ell mateix de l'esmentat batalló. No obstant, l'empresari posa com a condició que serà ell el qui digui els dies i el nombre de les funcions que el teatre del Carme podrà oferir. Tres mesos després, el 23 de juliol, una carta no signada però atribuïble a un membre de l'administració de l'Hospital de la Santa Creu adverteix que es perjudicaria el Teatre si es donés permís al 12è batalló per edificar un local de representacions públiques a la biblioteca de l'extingit convent de dominics. S'esmenten aleshores els privilegis reials i les successives prerrogatives per justificar el desacord de l'administració. De tota manera, el 25 de juliol el governador provincial Francisco García Luna va sol·licitar de l'esmentat Hospital una còpia de les privatives, que de ben segur va ser enviada.

En menys d'un any varen sorgir nous teatres, entre ells el de la Mercè¹². Tant aquest com el del Carme representaren funcions teatrals i fragments operístics durant uns mesos. Així, *Norma* és un títol que apareix tímidament a les cartelleres dels diaris de la ciutat, tot i que les representacions de l'òpera de Bellini no estan documentades de cap altra manera. Tot fa pensar doncs que devien ser fragments de l'obra representats d'una manera gairebé improvisada per milicians i afeccionats¹³. Amb tot, però, l'administració de l'Hospital no devia veure amb bons ulls aquestes funcions. Així escriuen el 3 de juny de 1837 a Molins demanant-li que sol·liciti a l'Ajuntament el tancament dels locals esmentats. L'empresari escrigué a la casa consistorial el 23 del mateix mes dient que el Teatre de la Santa Creu té moltes pèrdues i sol·licitant el tancament dels teatres del Carme -tot i haver-ne donat el permís un any abans- i de la Mercè. El tancament d'aquests dos teatres no va ser immediat: seguint la cartellera del *Diario de Barcelona* es documenten les darreres funcions al teatre del Carme el 15 d'octubre, i al de la Mercè el 28 d'octubre del mateix any. A la mateixa carta, Molins demana que no es concedeixi l'obertura de cap altre local, tot i saber que al convent de Montsió és imminent el sorgiment d'un nou teatre. El mateix dia, Molins escriu al governador Joaquín Ayerre recordant-li que té el Teatre de la Santa Creu arrendat des de Pasqua de 1837 fins la de 1840 i que, tot i haver donat permís al 6è batalló per edificar un teatre, no pot consentir que se segueixin oferint representacions i que el 8è batalló tingui les seves al convent de Montsió. Les pèrdues les atribueix a les recents epidèmies de còlera, que recloïren els espectadors habituals del Teatre

¹¹ Malgrat tot, el Teatre del Carme anuncià al *Diario de Barcelona* l'inici de les seves activitats el 12 de febrer de 1837, amb una funció que incloïa la peça *Hacerse amar con peluca*, unes variacions per a flauta i orquestra interpretades per Piqué i un sàinet.

¹² L'anunci de la primera funció aparegué al *Diario de Barcelona* el 22 de febrer del mateix any (1837). Es realitzaren equilibris gimnàstics i es cantà un duet d'*El Barón de Felcheim*.

¹³ Al Teatre del Carme es cantà el segon acte els dies 25, 26 i 27 d'agost i 3 de setembre, fent constar al *Diario...* que les decoracions eren creades expressament per a l'ocasió. Val a dir que de l'òpera belliniana ja s'hi havia interpretat el duet de Norma i Adalgisa d'aquell mateix acte. Al teatre de la Mercè es representaren, els dies 8, 10 i 15 d'octubre, fragments d'*I puritani*, *Gli arabi nelle Gallie*, *Caritea* i *Guglielmo Tell* entre d'altres.

de la Santa Creu a casa seva mentre que l'administració obligà Molins a oferir representacions passés el que passés. L'empresari esmenta els decrets de 6 d'agost de 1811 i de 19 de juliol de 1813, tot i que ell creu entendre que aquells no afecten al Teatre de la Santa Creu, directament vinculat a un establiment benèfic com l'Hospital. Sembla que un nou teatre havia de sorgir a l'antic convent de Santa Caterina, ocupat pel 12è batalló, però finalment no es dugué a terme.

L'empresari Molins creia oberts tres teatres més, un al carrer de Sant Domènec del Call, un altre al quarter dels mossos de la quadra (carrer de Sant Oleguer) i un tercer al carrer de Jaume Giralt. Per tot això en demana la supressió el 15 de març de 1838 a l'Hospital, el qual escriu el dia 20 al cap superior polític. Aquest contestà amb una carta signada el 26 d'abril per José M^a Cambroneró, dient que no se sap res del teatre del carrer de Sant Oleguer; que el del Call no existeix com a teatre, sinó que al quart pis d'una casa particular d'un empleat de la municipalitat joves de dotze a vint anys representaven comèdies davant de llurs familiars; pel que fa al del carrer de Jaume Giralt se'n procedirà a la supressió.

Finalment res no es pogué en contra de l'emplaçament, al convent de Montsió, del Liceu Filodramàtic que inauguraren els membres del 14è batalló de la Milícia Nacional. Desaparegut definitivament el teatre del Carme, sembla que el de la Mercè va utilitzar-se després del seu tancament com a magatzem de vestuari i objectes diversos dels milicians del 5è batalló. No seria fins set anys més tard, l'1 de juny de 1844, que el Teatre Nou¹⁴ iniciaria la seva temporada operística amb *Pia de Tolomei* de Donizetti, encetant-se així una nova rivalitat amb el Teatre Principal -el nou nom del local de la Santa Creu-. Els enfrontaments acabarien l'1 d'abril de 1846 amb la darrera representació, al Nou, de la també donizettiana *Figlia del reggimento*. No obstant la rivalitat va ser un fet que diversos diaris testimonien. Val a dir que les publicacions del moment deixaven entrellucar llurs simpaties per un o altre teatre. No és estrany, per exemple, trobar a *El Fomento* en diversos números de 1845, referències a *Cruzados y Capuchinos* (el Teatre Nou es bastia al damunt del solar deixat pel desaparegut monestir de Caputxins). El Teatre Nou seguí amb representacions teatrals i tancà poc després. El 4 d'abril de 1847 -diumenge de Pasqua-, el mateix dia que s'inaugurava el Gran Teatre del Liceu, es reobrien les portes del Nou. Aquest teatre serà estudiat més endavant en un proper capítol d'aquest treball.

El Teatre Principal davant del Liceu

Tot i que la primera batalla semblava perduda -l'empresari Molins no va poder impedir la consolidació del Liceu Filodramàtic el 1837-, l'Hospital de la Santa Creu no es va creuar de braços davant del creixement i la popularització del nou teatre, preveient un seriós enemic que tot just naixia. Fins als anys

¹⁴ Instal·lat al lloc ocupat per l'antic convent de Caputxins, actualment Plaça Reial.

setanta del segle XIX, i amb el decisiu avanç del Gran Teatre del Liceu, el Principal s'aniria mantenint. Quaranta anys abans, però, ja intentava conservar, si no un privilegi exclusiu, sí almenys una preponderància que només per antigor li pertocava posseir. No cal dir que quan el Liceu es traslladà a la Rambla, per part de l'Hospital tot van ser intents de posar pals a les rodes, però aquest aspecte serà estudiat en el seu moment.

Centrant-nos ara en el que va suposar la relació entre Principal i Liceu, val a dir que els responsables del primer es van comportar sempre com a mals perdedors, i això per via doble: d'una banda l'empresari del teatre -que el tenia arrendat al seu propietari, és a dir, l'Hospital de la Santa Creu- preveia serioses pèrdues i temporades deficitàries. De l'altra la junta de l'Hospital semblava massa orgullosa de posseir un privilegi ancestral que sempre s'inclouïa com a carta de presentació en totes les queixes i instàncies adreçades als responsables polítics del moment, o sigui el Capità General de Catalunya i l'Ajuntament de la ciutat. Les males arts dels *cruzados*, com seran anomenats més tard els partidaris del Teatre Principal, seran sempre criticades pel gran públic, més fidel al Liceu per la seva modernitat. Així es desprèn del comunicat publicat al *G. Nacional* el dia 24 de maig de 1839:

COMUNICADOS

Liceo de Montesion

Sres. Redactores: Parece ajeno á la naturaleza humana que cuantos establecimientos se crean, reciban en su origen los mas terribles contratiempos y embates que á no resistirlos la asiduidad y esfuerzos de personas de alma grande y de genio superior, hubieran sin duda muerto en los primeros dias de su existencia, privando con esto á las generaciones venideras de sus preciosos resultados. En este caso se halla el *Liceo de Montesion* digno por todos estilos de mas proteccion de la que se le dispensa. Gentes nacidas para poco, hombres que solo pueden figurar intrigando rastreamente y adulando al que manda cuando manda (*porque en cayendo se le olvida ó se le desprecia*) parece tienen la mision funesta de contrariar y envenenar con su funesto halito cuanto por desgracia tocan ó tratan. Algunos de estos hombres que la opinion pública rechaza, sin duda por miras bajas y oscuras, es á quien deberá tal vez Barcelona, Cataluña, y la España toda la ruina de un establecimiento digno en todos sentidos de la proteccion de una autoridad previsorá á interesada en el engrandecimiento de un liceo como el de Montesion. Sin embargo al través de tan triste perspectiva los hombres de bien, imparciales y enemigos de intrigas confian en que el Escmo. Gefe Superior político dispensará proteccion á este establecimiento naciente, á cuyo frente figuran personas que por su carácter, instruccion, responsabilidad y demas cualidades son muy acrehedores á ser atendidos y secundados sus buenos y desinteresados deseos.

Si asi no sucediera, fuera esto á la verdad un golpe prematuro y de muerte á todo establecimiento, que otras personas animadas de iguales deseos que los señores fundadores del Liceo pudieran intentar en bien del público Barcelonés. De V. Sr. Editor.=
Los que observan. (p.3)

L'anònim -o anònims- autor del text precedent assenyala directament tots aquells que, mitjançant intrigues i jocs bruts, pretenen acabar amb una institució que no només es valora, sinó que se'n demana més protecció.

Reprenent el fil deixat de banda en l'apartat dedicat a la proliferació dels teatres barcelonins a partir de 1835, és interessant enfiletar els diferents

documents que palesen les tibants relacions entre el Liceu i el Principal¹⁵. El 16 de desembre de 1837 l'empresari Molins escriu una carta a l'Administració de l'Hospital de la Santa Creu on diu que el teatre de Montsió es manté obert amb l'excusa de ser conservatori -un *liceu*- i en reclama la privacitat. D'aquesta manera les funcions no seran públiques i no hi haurà competència. Si el teatre segueix sent públic i no es tanca, Molins es reserva el dret d'augmentar el preu de les entrades del Principal i, anant més enllà, de suprimir-ne les funcions. Demana a més que se li rebaixi el preu de l'arrendament. Alarmats, el 18 de desembre els membres de l'Administració de l'Hospital escriuen al Capità General recordant les privatives reials, a la qual cosa respon el cap polític el dia 20 dient que l'assumpte ha de quedar en mans de les autoritats locals, o sigui de l'Ajuntament. Una setmana més tard, el 27 de desembre, Molins escriu a l'Hospital amenaçant amb no pagar l'arrendament, deixar d'oferir funcions diàriament i canviar el preu de les localitats. Recorda a més que el Liceu cobra entrada i que es preveuen abonaments, de manera que el conservatori és un pretext per amagar un teatre públic. El 5 de gener de 1838 l'Hospital recorre de nou al cap superior polític exposant les amenaces de Molins i recordant les prerrogatives del Teatre *Principal* -citada ara en majúscula-. El fet de mantenir el Liceu obert repercuteix negativament en l'Hospital, que és un establiment benèfic. Per primera vegada s'esgrimeix aquest argument, recurrent anys més tard quan el Liceu passi a la Rambla. El victimisme de l'Administració treu en les diferents missives els malalts i orfes acollits a l'Hospital com a principals afectats. Aquests recursos "llacrimògens" ja eren tradicionals en la història del Teatre de la Santa Creu, que hi havia recorregut sempre que havia tingut algun problema amb l'administració¹⁶.

Un any més tard, el 5 de febrer de 1839, Josep Molins va escriure novament a l'Administració de l'Hospital dient que al Principal les companyies de cant i declamació baixen de qualitat i que a més ell està perjudicat pel Liceu, en part perquè els seus partidaris s'infiltra al Principal i intenten *rebentar* les funcions desaprovant interpretacions brillants per part dels cantants -la qual cosa es contradiu amb el que abans havia dit-:

[...] se estipuló una privativa á favor de la empresa del Teatro para dar funciones de canto y declamacion, y no obstante en grave perjuicio suyo [de l'arrendament] que todo lo es menos liceo. (...)

Los paniaguados y socios del Liceo son los que manifiestan señales de desaprobacion; y se ha visto muchas veces palpablemente que el espíritu de partido ha silvado á la prima donna en ocasiones que ha cantado con el mayor gusto é inteligencia.

Molins recorda de nou, com ho havia fet dos anys abans, que ha perdut diners des del temps de l'epidèmia de còlera, quan se'l va obligar a obrir el teatre, *concurrido solamente de media docena de espíritus fuertes é*

¹⁵[AHSC]: Carpeta 2.10.1.

¹⁶ALIER, Roger: *L'òpera Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. (Tesi doctoral). Barcelona: IEECC, Societat Catalana de Musicologia, 1990.

imprudentes.

Quan, el 1843, el Teatre Nou funcionava plenament i el Liceu Filodramàtic mantenia la seva programació teatral, els administradors de l'Hospital escrigueren novament a l'Ajuntament amb una carta signada el 23 d'abril, apel·lant al privilegi de Felip II, respectat més tard pels monarques successius segons l'Administració:

Dos siglos y diez lustros habia que disfrutaba quieta y pacificamente de su derecho cuando en el ex convento de Religiosas de Montesion de esta Ciudad, se abrió el Liceo filarmónico, que degenerando de su verdadero instinto se ha transformado en un teatro público donde se pagan entradas y abonos y los individuos de la Compañía Dramática son artistas de profesion.

L'Hospital de la Santa Creu mai no va acceptar que el Liceu tingués les càtedres i que, paral·lelament, els artistes de les companyies cobressin. S'entenia que el conservatori havia de formar les companyies per nodrir el teatre de funcions en les quals els intèrprets no tinguessin cap mena de retribució econòmica. A la mateixa carta es diu que els empresaris dels teatres Nou i Liceu no poden basar-se, per mantenir els locals oberts, en els decrets de 1811 i 1813, perquè el primer derogava els privilegis de senyoria jurisdiccional tot respectant els drets de títols particulars, i el segon els de reial patrocini. Amb això els administradors de l'Hospital s'aferren a una interpretació que ells creien tenir sobre els esmentats decrets, que lògicament no mantenien cap de les privatives de què fins aquell moment havia gaudit el Teatre de la Santa Creu.

II- EL TEATRE PRINCIPAL DES DE 1837 FINS A 1847: PÚBLIC I EMPRESARIS.

El Teatre de la Santa Creu canvia de nom.

A partir de l'eclosió teatral a què abans feia referència, el Teatre de la Santa Creu, a títol reivindicatiu, comença a voler consolidar la seva primacia com a caràcter més antic, i d'aquí ve la denominació de *principal*, de Barcelona, utilitzant el mot com a adjectiu. Al llarg d'aquest treball utilitzaré sovint el nom de Teatre Principal, però és convenient repassar abans el procés d'aquest canvi.

Maria Teresa Suero apunta que durant el Trienni Liberal el teatre fou anomenat ja *Principal*¹. Xosé Aviñoa² parla del 24 de gener de 1846 com a data oficial en què la premsa denomina com a *Principal* el Teatre de la Santa Creu. El cert del cas és que això correspon tan sols al *Diario de Barcelona*, i només a la cartellera, ja que en d'altres ocasions es parla en diferents diaris de *principal* com a adjectiu o com a substantiu. A més, el nom de *Santa Cruz* apareix, potser despistadament, en algun esporàdic article o comunicat. És cert que, com diu Josep Subirá³, el canvi de nom respon a l'adveniment del Teatre de Montsió (Liceu Filodramàtic), però val a dir que l'assumpte tenia l'arrel en l'esmentada proliferació teatral barcelonina. Ja en un document de l'Administració del mateix Hospital de la Santa Creu, datat el 22 de setembre de 1837, en una carta enviada al governador, es parla del *fomento y lustre del teatro principal*⁴. Un altre cronista, Josep Artís, diu que la primera denominació de *Teatro Principal o sea de Santa Cruz* és de 1847, amb motiu de la inauguració de la nova seu del Gran Teatre del Liceu a la Rambla. Artís, en aquest sentit, sembla ignorar les denominacions anteriors⁵.

Pel que fa a la premsa és interessant fer un recull de documents que presenten ja la denominació de *principal*, ja sigui com a adjectiu o, fins i tot, com a substantiu. Així, el 16 de març de 1839 es publicà un comunicat en el qual es parla d'una societat que volia fer-se càrrec del *teatro principal*. Al mateix diari i el mateix any, el 12 d'abril es publicà una nota amb la llista dels membres de l'esmentada societat. L'encapçalament, en majúscula, és el de *TEATRO PRINCIPAL*, quelcom prou simptomàtic que ens permet veure que la denominació començava ja a quallar. Molt més comuna, la frase *teatro principal de esta ciudad* apareix sovint en diversos articles i comunicats. Novament en majúscula, *TEATRO PRINCIPAL* apareix al *Liberal barcelonés (Guardia Nacional)* en un article sobre els ballets de la temporada, el 19 de desembre de

¹SUERO, M^a Teresa: *Op. cit.*

²AVIÑO A, Xosé: "Aquel año de 1845" a *Anuario musical*, nº 45. Barcelona: CSIC, 1990. p. 18 [150]

³SUBIRÁ, José: *La ópera en los teatros de Barcelona* (2 vols). Barcelona: Ed. Millà, 1946. Vol. II.

⁴[AHSC] Carpeta 2.10.1.

⁵ARTÍS, Josep: *Tres segles de teatre barceloní (el "Principal" a través dels anys)*. Manuscrit [IMH], Caixa 45, p. 195.

1841.

Repasant els programes de mà del teatre, es veu una certa indecisió. Els programes d'òperes repetides de temporades anteriors mantenen el *teatro dell'eccellentissima città di Barcellona*, mentre que el programa per a *I due Foscari* de Verdi (estrenada el 8 de juliol de 1845) presenta un significatiu *da rappresentarsi nel Teatro Principale dell'eccellentissima città di Barcellona*. El mateix trobem en els programes de *La dama del castello* (setembre de 1845), *Maria Padilla* (agost de 1846), *La Favorita* (octubre de 1846) i *Anna La Prie* (abril de 1847). En ocasions el *principale* o *principal* és escrit en minúscules.

Xavier Fàbregas, en canvi, atribueix molt més tardanament el canvi de nom, concretament el 1849. Això pot deure's al fet de trobar la denominació de *Teatro Principal* a la façana de l'edifici, recentment remodelada aquell any⁶.

A tall de conclusió, és interessant citar un fragment de Pi i Arimon⁷, que confirma el caire reivindicatiu del canvi de nom del teatre:

Acertado anduvo en verdad el autor del rótulo que lleva el frente del Teatro de Santa Cruz, porque de otro modo no hubiera sido fácil adivinar por el exterior el destino de este edificio. *Teatro Principal* es la inscripción que puso allí con grandes letras doradas, como si hubiese querido decir: *Esto es un teatro*. (p. 1089)

Empresa i empresari.

El Teatre Principal era propietat de l'Hospital de la Santa Creu, que arrendava el local a un o més empresaris. Una determinada quantitat dels ingressos havien de ser dipositats a l'Hospital, però sovint l'empresari no era prou honest i les quantitats retornades a la institució benèfica eren molt per dessota de la realitat. En més d'una ocasió es documenten aquests tripijocs, a través de papers solts continguts a l'arxiu de l'Hospital, on es constata que l'empresari no sempre justificava amb honestedat les despeses de la taquilla, de manera que els administradors de la casa benèfica sovint havien d'afegir-hi diners. En un àmbit més públic, la seriositat de l'empresari era qüestionada sovint pels espectadors del teatre.

L'EMPRESA DE 1837 A 1840

Cal dir que no només el públic estava descontent de l'empresa, sinó que l'Ajuntament de Barcelona havia de fer tocs d'atenció: el 3 d'abril de 1839 es constata la deixadesa de l'empresari (Josep Molins, que ho era des de 1832) a partir dels seus propis interessos i en detriment del teatre, que està en decadència i que presenta obres "immorals" (*porque tienden á endurecer el*

⁶FÀBREGAS, Xavier: *Teatre Principal o de la Santa Creu de Barcelona (1579-1979)*. Barcelona: CEDAEC, 1979.

⁷PI I ARIMON, Andrés Avelino: *Barcelona antigua y moderna*. Barcelona: Imp. de Tomás Gorchs, 1854. Vol. II.

corazon) amb vestuari i decoracions de qualitat ínfima. Per això es resol que per a la temporada següent caldrà presentar a l'Administració el següent de companyies i títols teatrals i operístics, la qual cosa demostra que l'Hospital de la Santa Creu tampoc no s'acabava de refiar de l'empresari⁸.

Uns dies més tard, i al voltant de les reformes que es creuen necessàries, és interessant destacar el següent document, provinent d'una nota del cap polític que, possiblement empès per l'Administració de l'Hospital, escrigué a l'Ajuntament:

El teatro de Barcelona tiene ingresos mas que suficientes para sostenerse con brillo, y con todo, por mala direccion ó espíritu de especulacion mercantil cada dia va en mayor decadencia con descredito de la cultura de esta capital. De veinte años á esta parte en el que ha producido menos, ha reunido 65000 duros, y por termino medio puede calcularse su producto en 70000 duros reuniendo compañías buenas. Empleando cuentas 37000 duros, 25000 por el ejemplo en la Italiana y 12000 en la Española pueden ser cuales no se han visto en esta Ciudad desde 1808 y asi añadiendo á dicha cantidad 3000 duros para el arriendo de la Casa, 6000 idem, para la orquesta, 1000 para un buen maestro, 3000 para el alumbrado, 6000 para el escenario y vestuario, 1000 para un buen pintor y maquinista y 2000 para los cobradores y otros dependientes, que es lo mas que se acostumbra invertir, no resultan sino 59000 duros; y aun que se quieran presuponer por gastos imprevistos otros tales mil duros, la data no excederá mas que á 62000 duros; de modo que no solo puede confiarse en que habrá lo necesario para cubrir el presupuesto, sino que aun puede esperarse que habrá un sobrante para formar un capital, y mejorar las funciones, creciendo á la par que prospere el teatro y se haga mas digno de esta poblacion.= Para conseguir estas ventajas tan apetecibles del publico, y realizar el teatro aplicando á su mejora todos sus productos, no se necesita mas que una direccion buena y desinteresada y un fondo de 10000 duros que repuzan indispensables para hacer frente á las anticipaciones mas precisas. De la espontaneidad de los abonados no puede esperarse semejante resolucion por la dificultad de conciliar de tres ó cuatro cientos individuos y por no haber cundido aun en este pais el espíritu de asociacion. Bajo de este concepto á nadie incumbiria ponerse á la cabeza de semejante mejora ni corresponde mas llevar á efecto esta obra de civilizacion y de inmensos resultados para el lustre deleyte y tranquilidad de este vasto pueblo que á su Ayuntamiento encargado de promover su bienestar. En 1822 se dio un paso análogo, y el actual ejemplo de la Municipalidad de Zaragoza á la que no cede en celo la de esta capital, y la resolucion tomada con respecto al teatro de la Cruz en la Corte ofrecen un nuevo estimulo, y manifiestan haber demostrado la esperiencia que no hay otro medio para reanimar el coliseo.= Para la realizacion de la espresada idea pudieron el Excmo. Ayuntamiento nombrar un mayordomo ó administrador avalaxiado del teatro, inteligente y practico; y si como parece mejor para evitar los inconvenientes de renovaciones frecuentes y la imposibilidad acaso por los negocios publicos de atender á la direccion del teatro, tubiese por oportuno confiarla á otras personas, podrian elegirse las que hasta ahora han acreditado saberla desempeñar mejor y entre estas puede señalarse á los Sres. Vidal, Bulbena, Enrich y Janer, cuando al intento una comision de cinco ó siete individuos, que bajo las bases que le prefijase el Ayuntamiento y por medio del referido Administrador cuidase de la buena direccion del establecimiento. Con el mismo obgeto debiera proporcionarse el indicado fondo de diez mil duros, ya facilitandolo de las arcas municipales á principio de 1840, ó ya previniendo á los abonados que anticipasen con el propio fin dos tercios de temporada. la caja y Contaduria debieran ser especial y gratuitas; y prefijando á la Direccion el maximum que pudiese emplear en las compañías y otras atenciones principales y que al principio convendria que inclinase á baja, dentro de un año ó de dos á mas tardar, podria reembolsarse el capital adelantado, y desde entonces el teatro pudiera

⁸ Acords de l'Ajuntament (citats a partir d'ara com a Acords): 1839 (I): 3/IV, folis 174-5.

seguir servido con una brillantez que de otro modo jamas llegará á presentar⁹.

Com pot veure's, el descontent era notori i calia un canvi, atès que Molins va estar-se molt de temps al davant del teatre. Aquesta era una constant en els empresaris de la Santa Creu fins el 1838. A partir d'aleshores, durarien molt menys. Pot ser que tot plegat fos fruit de la casualitat, o que en la mentalitat dels administradors hi hagués una voluntat de canviar les coses i segurament aquest canvi era un signe dels nous temps que arribaven.

El 22 de desembre de 1838 aparegué al *Guardia Nacional* una nota de Josep Molins en resposta a un anterior comunicat d'un lector sobre la vàlua dels cantants del Principal. L'empresari es dirigí amb aquests termes:

Sr. redactor del *G. Nacional*. = El abonado que ha firmado el artículo de su apreciable periódico de 18 del actual, debiera haber tenido presente que cuando se ventila una cuestion, se tienen á la vista todos los antecedentes, ya en pro ya en contra del sugeto de quien se trata; pero parcial é injusto á toda prueba conmigo, señala artículos de la contrata que celebré con el Hospital que manifiestan únicamente las obligaciones que contraje con aquel establecimiento, y á que dice no he dado cumplimiento, guardándose muy bien de estampar cláusulas de la misma escritura que me favorecen, que no se me han cumplido en ninguna de sus partes por las personas que debieran hacerlo. En posicion de poder probar con existencias que he llenado religiosamente (tal vez con esceso) los deberes que me impuse, ruego á V. tenga la bondad de manifestar al abonado articulista se sirva si gusta, acercarse á la contanza del Teatro, donde tendré el gusto de acreditarle mi verdad de una manera menos brusca que lo ha hecho en su citado artículo á que contesto. Sírvase V. etc. = *El Empresario*. (p. 3)

Com es pot apreciar, l'empresari té una actitud molesta per l'actitud del lector. Fins i tot es desprèn un cert victimisme, quelcom constant fins i tot en notificacions dels empresaris a l'empresa al llarg de les seves relacions.

També al *Guardia Nacional*, concretament el dia 27 d'agost de 1839, un anònim article titulat "Teatros nuevamente descubiertos" deixa veure el sarcasme de l'anònim autor, que signa amb el pseudònim d'"El lunático" un treball en el que diu que s'ha descobert un teatre a la lluna. L'escrit no és més que una crítica indirecta a l'empresa del Teatre Principal. Es diu que els llibres de comptabilitat es reduïen a una llibreteta en poder de l'empresari, de manera que no s'hi anotaven totes les sortides i entrades de caixa; les butaques sembla que es revenien tres vegades més cares per als abonats. S'acusa l'empresari, a més, de ser bon "amic" de les actrius del teatre, ben recompensades i afavorides, tot i que aquest fet pot ser causat per rumors malintencionats per enfonsar l'empresari a través de les sempre cruels males llengües.

Sembla ser que a partir de 1839 es va parlar d'establir una societat que controlés col.lectivament la programació del Teatre Principal, tant pel que fa als títols com a les companyies contractades. Tres comunicats publicats al *Guardia*

⁹Acords: 1839 (I): 22/IV, ff. 251-3.

Nacional els dies 13, 16 i 22 de març, ens en donen constància:

Una sociedad compuesta de personas de conocida ilustracion, categoría y arraygo acaba de formar un grandioso plan al efecto de tomar la empresa del Teatro de Sta. Cruz de esta Ciudad en el próximo quinquenio de 1840 á 1845.

El objeto que se propone esta sociedad, segun las bases que hemos tenido el gusto de ver, es poner nuestro Teatro al nivel de los mas acreditados, haciendo considerables mejoras tanto en su localidad como en el personal de las compañías de verso y canto, compuestas de notabilidades artísticas, dignas de la ilustracion del pueblo barcelonés. Segun el mismo plan la orquesta será aumentada hasta el número de cuarenta y tantos hábiles profesores.

Ninguna idea especulativa anima á la asociacion: ningun interés bursatil: solo el deseo de sacar del estado de decadencia el Teatro de esta ciudad y poder contribuir con los productos del mismo á la pública ilustracion, es á lo que desinteresadamente aspira aquella.

Desde el momento que se conceda la empresa del Teatro á la referida sociedad, ofrece la misma poner á sus costas inteligentes maestros de solfeo en los establecimientos de pública beneficencia para instruirse los jóvenes de ambos sexos de los mismos. Ofrecen igualmente establecer á mas de las cátedras que en la actualidad tiene el Liceo de Isabel II otras de instrumentacion, lengua castellana, historia etcetera. En una palabra ofrece invertir todos los intereses que puedan resultar á la empresa durante el quinquenio, en beneficio de la instruccion de la juventud en los diversos ramos del arte escénico.

Añádese ahora que ningun gravámen puede resultar al público de que se apruebe el plan de esta sociedad, la cual únicamente propone una muy leve alteracion en los prècios de abonos de palcos y lunetas al efecto de cumplir ecsactamente todas las bases de aquel, dejando empero como hasta aqui los prècios diarios de entrada.

No dudamos del decidido celo de nuestras autoridades á favor de cuanto tenga tendencia á la propagacion de las luces y al socorro de la desvalida y tierna juventud, aprobará el plan que la filantrópica sociedad le tiene presentado. Al paso que protegiendo á la misma con el apoyo á que es acreedora contribuirá á la regeneracion de nuestro decadente Teatro, adquirirá un nuevo título al agradecimiento del pueblo barcelonés.= *Algunos abonados.* (pp. 2-3)

En confirmacion del artículo inserto en el nº 1159 de este periódico, firmado por *algunos abonados*, debemos manifestar á nuestros lectores que hemos tenido el gusto de leer el plan de la Sociedad que desea encargarse del teatro principal durante el próximo quinquenio de 1840 á 1845, que se ha elevado á la Autoridad competente. Podemos añadir que nos hemos enterado tambien de las proposiciones que al efecto tiene presentadas la misma Sociedad á los Sres. Administradores del Hospital general de Sta. Cruz. No dudamos que estos, no perdiendo de vista los beneficios que esperimentará el público teniendo la empresa de nuestro teatro unas personas á las cuales no mueve la menor idea de especulacion, aceptará dichas proposiciones, mayormente cuando de ahí no puede resultar ningun perjuicio á la administracion del establecimiento que tienen á su cargo, y solo si un beneficio al igual que los demas institutos de beneficencia de esta ciudad, á los cuales promete proteger dicha Sociedad, proporcionando á los jóvenes de ambos sexos de los mismos, ventajas reales y positivas. (p. 3)

No dudamos que el público recibirá con el mayor agrado la noticia que sucesivamente vayamos adquiriendo acerca del estado del plan que presentó á la Autoridad competente la sociedad que desea encargarse de la empresa del teatro principal en el quinquenio inmediato de 1840 á 1845. Sabemos por ahora que la espresada Autoridad deseosa siempre de proporcionar toda clase de mejoras en esta hermosa capital, ha acogido con el mayor agrado el referido plan, pasándolo en seguida á la junta constitutiva del teatro, para que examinado por los miembros que la componen, con la madurez y tino que les caracteriza, y con asistencia de dos individuos de la asociacion que lo presentó, al efecto de satisfacer en el momento las preguntas ó dudas que acaso se ofrecieren; pueda la

misma junta informar á la Autoridad; la cual es de esperar resolverá este negocio, llenando los deseos de los ciudadanos que con tan noble desprendimiento sacrifican una parte de sus intereses destinándolos al público recreo, y á la enseñanza de la desvalida juventud.

Sabemos igualmente que la benemérita junta de la Nacional Casa de la caridad animada de los mejores sentimientos hacia una sociedad que tantas garantías ofrece á favor de los establecimientos de beneficencia de esta ciudad, desde el momento que obtenga la empresa del teatro, ha acudido á la competente Autoridad, patentizando las ventajas que reportaría la pública instruccion en la juventud menesterosa, y el lustre y decoro que respiraria el teatro, aprobándose un plan que únicamente lo ha trazado el mas puro patriotismo, y deseos de contribuir á la ilustracion del pais.

Los Sres. Administradores del hospital general de Sta. Cruz respirando la misma identidad de sentimientos que la Junta de la Nacional Casa de la Caridad, y animados de notorias ideas de filantropía no desecharán, segun insinuamos en nuestro artículo anterior, las ventajosas proposiciones de la consabida sociedad; pues siendo abonados algunos de los mismos contribuirán con un pequeño aumento en el abono al igual de los Sres. de la mencionada Junta de la Nacional Casa de Caridad, al esplendor que exige el teatro Barcelonés, y á la enseñanza musical de los jóvenes de ambos sexos que la pública beneficencia ampara. (p. 4)

Es desprèn d'aquesta documentació que el Teatre Principal necessitava unes reformes que l'empresari, segurament massa acomodats, no realitzava. En mesos successius *El Guardia Nacional* publicà notes al·lusives a l'arrendament del Teatre a la Societat esmentada. Es confiava en l'aprovació de l'Administració de l'Hospital de la Santa Creu. A partir d'un article publicat el 18 de maig de 1839 al citat diari i signat per *El hurón*, es desprèn que la societat oferia per l'arrendament una quantitat superior que la de l'aleshores empresari Molins, comproment-se a la formació musical i teatral i a una cartellera de noms de primera en comèdies i òperes. També pretenia il·luminar de nou el teatre, arreglar-lo i dotar l'orquestra amb 40 hàbils professors. Però sembla que l'arrendament no havia de fer-se efectiu fins la Pasqua de 1840, perquè un dels membres de l'Administració de l'Hospital no hi estava d'acord.

Com bé pot veure's, els arguments dels membres de la societat eren els d'establir una competència efectiva amb el Liceu, amb l'establiment d'un centre pedagògic que formés escènica i musical els seus alumnes.

Sembla que la referida societat estava composta per Rafael Maria de Duran, Joan Rabasa, Antoni Mon(t)many, Antoni Bulvena (o Bulbena) i Pere Nolasc Vall (comissionats); Josep Antoni Vidal, Erasme de Janer i de Gonima (suplents), Francesc de Milans i de Duran (tresorer) i Josep Carreras i Argerich (comptable)¹⁰. Pel que es desprèn de la nota abans transcrita de l'Ajuntament, aquests membres tenien el recolzament del cap polític del moment. Una altra societat capitanejada per Vicenç Martí oferia a l'Hospital 3300 duros per l'arrendament del Teatre, 300 més que Molins.

Cap d'aquests individus no va ser membre de l'empresa de 1840 a 1845. Això va provocar enèrgiques protestes, com les de Francesc Fors

¹⁰ *El Guardia Nacional*, 12/IV/1839, p. 3.

Casamayor, que amb el pseudònim de *Selim-Azila* publicà al *Guardia Nacional* l'article "Todavía más quinqué" el dia 26 de desembre de 1839. Sembla que l'article 5è del contracte de l'empresari del Teatre Principal deia que *debe el empresario iluminar diariamente el quinqué que ecsiste en el salon del teatro; mejorar y aumentar el alumbrado del mismo salon con cuatro arañas, ó con otro medio mas lucido como en algunos teatros de Europa; y los demas quinqués que la Administracion le proporcione*. Així, sembla que Molins només va col·locar un sol quinqué, que a més no va comprar sinó que procedia d'un regal fet a l'Hospital. Finalment Molins és titllat d'*empresarillo*.

Ara bé, el moment crític que acabo d'estudiar té una nova font que ve a dificultar encara molt més la situació. Es tracta d'un text manuscrit de Josep Artís inclòs a la seva obra inèdita *Tres segles de teatre barceloní (el "Principal" a través dels anys)* i que he pogut consultar a l'Institut Municipal d'Història. En un dels seus fulls s'hi llegeix:

El 1839 es produí un fet trascendental per al pervindre del teatre. La Junta de l'hospital es veié aquest any en el cas d'haver d'optar entre dues proposicions d'arrendament, avalada, l'una, per un grup compost de quaranta abonats anhelosos de rependre la tasca iniciada el 1816 pels ciutadans benemérits de que resta feta menció. Subscrita, l'altra, per Joaquim de Gispert, Manuel Josep Torres i Josep Prats, mandatariis d'una "Sociedad Filantrópica compuesta en su mayor parte de Socios del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de S.M. D^a Isabel 2^a". Estudiades ambdues propostes, pressentint, potser, la gravetat de la decisió, es decantà la Junta per la segona, contrària, segons després es pogué veure, als designis del governador civil, que imposà la primerament esmentada, "por estimarla -digué- mas ventajosa al bien publico y al interés del Gobierno". (pp. 141-142)

L'interès, segons Artís, dels nous empresaris, donà un nou lluïment al teatre, reformant-lo i fent-hi obres per a la temporada següent, en què Molins seria bandejat com veurem tot seguit.

L'EMPRESA DE 1840 A 1845

D'aquesta etapa ens manca molta documentació per reconstruir els fets, de manera que el poc que sabem de la vida empresarial del Teatre Principal ho devem als escassos documents de les carpetes de l'Hospital de la Santa Creu i als Acords de l'Ajuntament. Per això és difícil veure què va passar amb la societat a què abans feia referència. Així doncs, trobem documentat el nom de Francesc Sala -no citat en els documents anteriors i possiblement res a veure amb el membre de l'orquestra del teatre del mateix nom- com a un dels empresaris des de 1840 fins a 1845, tot i que els darrers anys no estan prou documentats i sembla que Sala, tot i ser un dels membres de l'empresa, ja no la representava: la societat dels quaranta abonats existí, i es constituí una empresa de la qual Sala era el representant.

El canvi era esperat ansiosament. Així ho demostra *Aben Abulema* (Joan Cortada i Sala) en un fragment de l'article "Un trozo de mosaico" publicat al *Diario de Barcelona* el 21 de febrer de 1840:

Está espirando la empresa del teatro que comenzó en el año 1832 y entrará la empresa nueva de la cual se esperan grandes obras y muchas mejoras, sin las cuales el teatro se hubiera venido abajo á la primera tronada de agosto (p. 817)

El canvi d'empresari, com el canvi de temporada, es va fer amb l'adveniment del dia de Pasqua. Josep Molins, però, volent-se cobrir les espatlles, va demanar una indemnització per tal de sortir ben parat d'una situació que l'havia obligat a deixar el Teatre Principal. La documentació és extreta dels *Acords de l'Ajuntament*:

Ha acordado Su Exa. mandar á Don José Molins actual Empresario del Teatro de esta Ciudad, que no impida la verificación de las obras proyectadas por D. Francisco Sala nuevo Empresario en dicho teatro mediante á que este indemnice a aquel, á juicio de peritos, nombraderos uno por parte y reservandose Su Exa. el de un tercero en caso de discordia, los perjuicios que Molins sufra en sus intereses durante el tiempo de cuaresma en que se trabaje en el teatro; y que se traslade este acuerdo á ambos interesados, con copia de él al Señor Gefe Superior Político de la Provincia á los efectos que Su Señoría tenga por conducentes¹¹.

A la Sección primera ha dispuesto Su Exa. que pase con urgencia un oficio de D. Jose Molins Empresario del Teatro de esta Ciudad relativo á la cesación de las funciones en la próxima cuaresma mediante á que D. Francisco Sala nuevo Empresario le indemnicase de los perjuicios que sufra en sus intereses á lo que se opone Molins con varias razones; y relativo también á que no impidiese la verificación de las obras proyectadas por Sala, mediante que este le indemnice á juicio de peritos; y por último protestando Molins si se insistiese en privarle de dar las funciones de que trata por no considerar en el Ayuntamiento las facultades necesarias para decidir en un negocio de esta naturaleza y como propio del poder judicial al cual ruega á Su Exa. se sirva remitir á D. Francisco Sala¹².

Se ha leído un oficio de D. Jose Molins, empresario del teatro de esta Ciudad, de fecha veinte y cinco del último Febrero. (s'inserta la carta):
Enterado de lo acordado por que acerca que no impida la verificación de las obras proyectadas en el teatro en el tiempo de quaresma mediante que D. Franc^o Sala me indemnice los perjuicios que sufra en mis intereses á juicio de peritos uno por parte, reservandose [su excelencia] el nombram[en]to. de tercero en caso de discordia, me es sensible haber de manifestar que el contrato del arriendo que celebré con la Admon. del Hospital General de esta Ciudad en 11 de Julio de 1836 registrada en Hipotecas el día siguiente de d[ic]ha fecha se dijo entre otras cosas que se me arrendaba el teatro por el tiempo de tres años forzados, que empezarian el día de Pascua de Resurrección de 1837 y finiran en el día del sábado Santo de 1840, y además en el pacto 13 se reservó la Admon. el producto de una diversion en la quaresma de la clase y condición que la hubiere, lo que corrobora hasta la mayor evidencia que el tiempo de la quaresma está comprendido en el contrato otorgado á mi favor. Seguramente que D. Franc^o Sala había sorprendido á [Su Excelencia] callando los referidos pactos, sin embargo de que no puede alegar ignorancia por tener noticia del contrato como á músico que es actualmente del teatro, y como ál futuro Emp[resari]o, segun se dice, se debe presumir que los ha visto antes de contraer la obligación por su parte quales quiera que sean las condiciones impuestas en el contrato que haya celebrado D. Franc^o Sala con la Admon. de Hospl. Genl. de esta Ciudad, no pueden perjudicar lo que de pacto conmigo quando celebré el

¹¹ *Acords*: 1840 (I): 24/II, ff. 106-7.

¹² *Acords*: 1840 (I): 26/II, ff. 112-3.

que concluhirá en el Sabado Santo del presente año, esto es dentro del tiempo de su arrendamiento, sin que le pueda servir de pretesto que entonces perjudicaria al Público faltando la diversion del teatro, porque este perjuicio seria evitable haciendo las obras y trabajos de pintura y demas en otras horas que las en que se ha obligado á dar espectaculos en este teatro. De otra parte quando Sala tomó la Emp[resa] de su cuenta á principiár desde el dia de Pascua de Resurreccion de este año ya sabia que yo tenia la facultad de poder disponer de la Casa Teatro hasta el dia del Sabado Santo, vigilia de que principia la contrata de Sala. Si este como es de presumir, no ha hecho mas que prestar su nombre á una Sociedad para tomar el arriendo, no es justo que la falta de precausion ya sea de los socios ya de Sala haya de parar perjuicio á un tercero que nada tiene que ver con aquella Empresa. [Su Excelencia] se ha servido mandarme decir en la citada comunicasion de ayer, que está firmada por el Subsecretario, á la qual contesto, que no impida la verificasion de las obras proiectadas por Sala, mediante que este me indemnice á juicio de péritos uno por parte y tercero por [Su Excelencia] en caso de discordia los perjuicios que yo sufra en mis intereses; pero no puedo creer que haya sido de la intencion de [Su Excelencia] querer despojarme del derecho de dar representaciones en la Quaresma, porq. las corporaciones municipales, ya sean populares ya de cualquiera otra espesie como en epocas anteriores desgraciadas, estan principalmente obligadas á defender la propiedad y los intereses de los vecinos de su territorio, y aqui se atacaria abiertamente el drº [derecho] que no compete en vez de defendermelo si se me obligase á cerrar el teatro durante la quaresma. La circunstancia de que fuese mediante bonificasion de perjuicios previa estimasion de peritos solo podria tener lugar en casos de otra naturaleza para espropiacion forzosa por causa de utilidad pública y en la question que nos ocupa se cerraria el teatro durante la quaresma, privando al Público de las representaciones que daré y esto sería con el objeto de que la nueva Empresa pudiese ejecutar las obras que indiscretamente ofreceria hacer para quando prinsipiasen las representaciones de su cargo en el dia de Pascua de Resurreccion de este año, esto es, se perjudicaria al público á la actual Empresa para complacer al nuevo Empresario; por esto he dicho que no creo que la intencion de [Su Excelencia] haya sido privarme de dar las representaciones durante la quaresma, por lo mismo no puede obligarme á que deje de dar las funciones teatrales durante la proxima quaresma po que debe hacerme tener y valer el contrato por [Su Excelencia] como encargado de las Casas de Beneficencia de esta Ciudad, ó directamente la Administracion del Hospital General que firmó el contrato: pero si se insistiese apesar de lo d[ic]ho en privarme de dar funciones en la quaresma, recindiendo de esta manera el contrato contra mi voluntad y contra lo prevenido por las leyes, protesto por no considerar en [Su Excelencia] las facultades necesarias, (sin que esta protesta se dirija á ofender) para decidir en un negocio de esta naturaleza, por ser esto propio del poder judicial al qual ruego á [Su Excelencia] que se sirva remitir á D. Francº Sala para que promueva la correspondiente demanda en juicio contradictorio. Dios que á [Su Excelencia] [il.legible]. Barcelona 25 de febrero de 1840

Josef Molins

Excmº Ayuntamientoº Constitucional de esta Ciudad¹³.

La possible il.lusió del principi per part dels assidus al teatre, i segurament també dels administradors de l'Hospital, davant d'un nou empresari, es va veure frustrada, ja que a començaments de 1844 Xavier Cantons era el nou empresari del Teatre Principal, juntament amb Pere Màrtir Golferichs. Ja el 1841, Marià Pons, secretari de l'Administració de l'Hospital de la Santa Creu, es va queixar a l'Ajuntament sobre els abusos de l'empresari. Pons digué que l'Hospital subsistia principalment gràcies a l'arrendament del teatre i de 41000 rs. vn. mensuals entregats per l'Ajuntament. Però en aquell moment l'arrendament no donava prou beneficis, de manera que el teatre

¹³ Acords: 1840 (I): 7/III, f. 149.

produïa un benefici del qual l'Hospital no veia ni un ral. Pons declarà que l'empresari Sala havia promès funcions llüïdes i sumes benèfiques a l'Hospital, i ni l'una ni l'altra cosa no s'havien acomplert al cap d'un any. Els síndics de l'Ajuntament acordaren sol·licitar a la mateixa reina un avís a l'empresari del teatre, que no tenim documentat¹⁴.

Les gestions de Sala van ser de seguida contestades per alguns abonats -potser els qui van quedar exclosos de l'empresa que Sala representava i que han estat referits més amunt-. Així, per exemple, trobem un important document, el *Recurso al Escmo. Sr. Gefe Superior Político de esta provincia de algunos abonados del Teatro principal de esta Ciudad, sobre el aumento de los abonos*¹⁵, signat el 15 de febrer de 1841 i en el qual resumidament es diu que quaranta persones abonades formen l'empresa, representada per Francesc Sala. Aquest no havia complert les promeses contretes a l'hora de verificar l'arrendament del teatre. Sala s'havia compromès a millorar les companyies i l'estat físic del teatre. La de cant era una mala companyia -el públic es mostrà més condescendent amb la de declamació- i a més hi havia el compromís d'estrenar quatre òperes noves i només se n'han fet tres, repetint-se contínuament actes solts de títols poc apreciats. I no hi ha hagut primer baix còmic, havent-se de reemplaçar contínuament la seva part. Pel que fa al pati de butaques i les llotges es troben en un estat deplorable i tampoc no s'han acomplert les expectatives promeses a l'inici de l'arrendament, que incloïen repintar parets i salons que segueixen en mal estat malgrat unes discretes mans de pintura que s'hi han aplicat. Per això, i exceptuant les funcions de ball, el teatre ha estat sovint *casi enteramente desierto*. En conseqüència, l'augment del preu de l'abonament no és just. Potser el que vol Sala és renovar públic i fer que els antics abonats no tornin al teatre, la qual cosa fóra de molt mal gust. A més acusen Sala de permetre l'accés gratuït al teatre als trenta-nou membres restants de l'empresa amb parents i tot. Se senten impotents els qui signen perquè l'Hospital es va desentendre del teatre cedint el seu control als abonats que mantenen l'empresa i per això es recorre al cap polític, tot demanant l'anul·lació del contracte de l'empresa.

D'acord amb el que veurem en el capítol següent, la crítica dels abonats sembla exagerada, en part si tenim en compte que no és cert que s'haguessin estrenat només tres òperes noves, ja que cinc van ser els títols estrenats durant la temporada 1840-41 i cinc més serien les òperes noves durant la següent temporada. És possible, però, que els autors del comunicat es referissin també a noves produccions, amb l'estrena de decoracions i vestuari, un aspecte que certament es veia bastant descuidat.

La defensa de Sala no va trigar en arribar a l'*Informe sobre el Recurso*

¹⁴Acords: 1841 (II): 16M, foli 1001.

¹⁵Inclòs a *Manifestacion de la Empresa del Teatro de esta Ciudad*. Barcelona: Imp. del Brusi, 1841 Pp. 13 a 17. [AHSC] Carpeta 2.1.

*contra el aumento de abonos al Gefe Superior Político*¹⁶, signat el 22 de febrer de 1841 i en el qual diu que els preus encara són baixos en comparació de la resta de teatres d'Europa, sobretot tenint en compte que davant el deplorable estat en què l'empresa va trobar-se el teatre, es va haver de fer una forta inversió econòmica. L'augment en els abonaments i localitats es va verificar la passada tardor, prèvia autorització de l'Hospital i a través d'un recurs enviat al cap polític, que ho va aprovar. No és just ni tenen cap dret els qui ho demanen pretendre l'anul·lació del contracte. Pel que fa a l'augment dels preus l'empresa s'ha cenyit a la Reial Ordre de l'11 de març de 1801, on es diu que el propietari del local té el dret de variar i d'arreglar els preus d'acord amb la seva conveniència. En aquest cas al darrera hi ha el *Santo Hospital*. Tampoc no seria just perquè si s'anul·la el contracte s'anul·la la temporada i pel caprici d'uns, els espectadors es veurien privats de diversió. A més, l'empresa es va formar per damunt de tot de cara a la supervivència del manteniment de pobres, malalts i afligits acollits per l'Hospital.

Francesc Sala tornà a tenir problemes en plena temporada 1841-42 i va haver d'escriure la *Manifestacion de la Empresa del Teatro*¹⁷ on inclou els documents anteriors. Aquest document està datat el 7 de maig de 1841 i en ell Sala diu que l'escrit es fa d'acord amb el compromís contret verbalment amb l'autoritat de donar a conèixer públicament l'estat de la qüestió, per demostrar que l'empresa ha complert exactament amb totes les seves obligacions. Pel que fa a les funcions d'òpera, Sala diu que s'ha complert amb l'estipulat pel que fa al nombre i tipologia de cantants. No es va poder fer venir Marini perquè tenia compromisos a Itàlia i el tenor Lonati va arribar a Barcelona tan aviat com li va ser possible, és a dir, el dia 2 de maig. I si no agraden els cantants no serà per culpa de l'empresa, ja que els cantants contractats són del millor que hi ha a Itàlia. Fins i tot el mateix Sala hi ha anat personalment volent contractar per una enorme quantitat (45000 francs) la soprano Tadolini, que finalment no va poder accedir-hi per estar ja compromesa amb l'Òpera de Viena. Les obres s'han fet d'acord amb l'estipulat al contracte d'arrendament, i ningú no podrà negar que la comoditat és molt superior en moltes localitats del pati de butaques i de les llotges. L'augment del preu de les localitats està igualment cenyit a l'estipulació del contracte, que dóna la llibertat per fer-ho quan es cregui convenient. En aquest cas, i atesa la repetida actuació de la companyia de ball estrangera, l'empresa s'hi ha vist obligada, amb la prèvia aprovació de les autoritats. Pel que fa a les poques obres estrenades diu Sala que encara no ha tingut temps, en aquella temporada (1841-42), per fer-ho, tot i que es té previst. També hi ha hagut queixes pel fet que els socis de l'empresa entren gratuïtament al teatre. Això és cert, però només hi entren els socis, i no pas llurs familiars, essent just atesa la seva condició. I l'administració no se n'ha vist perjudicada a nivell d'ingressos.

¹⁶ Inclòs a la *Manifestacion...* pp. 18 a 22.

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 1 a 12.

Diversos aldarulls havien tingut lloc al teatre amb motiu de les representacions del ball pantomímic *Englantina*, a càrrec de la companyia estrangera de ball, que com hem vist era sempre motiu de discòrdia. Tant és així que Sala va haver de recórrer en diferents ocasions al cap militar. Els diferents comunicats enviats de l'una i l'altra part es van recollir a un *Suplemento del Diario de Barcelona*¹⁸ el 19 de juny de 1841, en el qual Sala es mostra com a víctima d'una conxorxa més o menys organitzada per tal de desbancar l'empresa que ell representava.

També el dia 7 de juliol de 1841 es va parlar de l'augment que l'empresari havia fet de les entrades: les localitats per a *La muta dei portici*, representada el dia abans, valien 4 rs. vn. Francesc Sala va ser conduït a l'ajuntament, on se li va recriminar la seva actitud¹⁹.

Però les disconformitats no venien únicament de l'Ajuntament. A més, la mala gestió de Sala i les relacions amb la Casa Consistorial tenien ressò a la premsa del moment. Així, per exemple, *El Guardia Nacional* havia publicat l'1 de maig de 1841 el següent comunicat, signat pel mateix Francesc Sala:

La empresa del teatro de esta ciudad tuvo el honor de dirigir al E.S. Gefe superior político con fecha de 27 del que fenece el oficio que se copia (copiese el número 1º). Aquella superior autoridad tuvo á bien dar, en 28 la contestacion que sigue: "A fin de poder escogitar un medio conciliatorio capaz de poner término á la cuestion suscitada, entre la empresa del teatro principal de esta ciudad, segun queja producida contra la misma por parte del Escmo. Ayuntamiento, y reclamacion presentada por dicha empresa; he de merecer de V.S. se sirva concurrir, con este pbjeto, á mi despacho á las once del dia de mañana." En cumplimiento de esta superior disposicion, se reunieron en el despacho de S.E. la comision de Ayuntamiento compuesta de dos señores Alcaldes, un señor administrador del santo Hospital y el infrascrito empresario asociado de tres señores individuos de la empresa. Los Sres. Alcaldes hicieron á la misma los cargos que manifestaron hacerla tambien el público, sobre falta de cumplimiento de las contratas. Estos cargos fueron desvanecidos con documentos justificativos, robustecidos á mas con razones poderosas é incontestables, con lo que quedaron satisfechos S.E. y Sres. Alcaldes. Y habiendo indicado el E.S. Gefe superior político que la empresa debia poner una manifestacion histórica de su comportamiennto, segun acababa de esponerse, fue aprobada esta idea por la reunion y aceptada por la empresa que se anticipa á dar publicidad á este resultado, mientras se ocupa de aquel trabajo. Bien conoce la misma que la animosidad que contra ella ha desplegado no admitirá evidencias y reflexiones. La empresa solo insistirá, por ahorá, en el desprendimiento del arriendo, segun lo espuso al E.S. Gefe superior político en el oficio que se deja copiado. Barcelona 30 de abril de 1841.= *Francisco Sala*.

EMPRESA DEL TEATRO DE BARCELONA

Número primero.

Escmo. Sr.= La empresa del teatro de esta Ciudad no ha podido ver sin asombro los

¹⁸"Manifiesto que la Empresa del Teatro de Barcelona ofreció al público en mi artículo de 17 del corriente, continuado en los periódicos de esta ciudad". *A Suplemento al Diario de Barcelona*. Imp. d'Antonio Bergnes i Cia, 1841. [AHSC] Carpeta 2.1.

¹⁹Acords: 1841 (II): 7/VII, ff. 1022-5.

desacatos que van reproduciéndose en determinadas funciones, y que han de ser precisamente obra de enemigos personales de sus individuos. El público no puede presenciar, sin irritacion semejantes actos, cuyos autores no saben, ó no quieren comprender la degradacion porque pasan, ante las gentes reflexivas. Nadie mejor que las autoridades puede haber conocido las causas y aun los promovedores de estos disturbios, que son la mengua de un pueblo civilizado. La empresa ha sabido que se toma para ello el pretesto de no haberse cumplido con los ofrecimientos y aun con los compromisos contraidos en las escrituras de arriendo. Para desvanecer victoriosamente este cargo gratuito, la empresa está pronta á dar á la autoridad superior de V.E. convencerse de que ha sabido llenar cumplidamente sus deberes. Si este medio justo y legal, aunque satisfaciese el celo de V.E., no bastase para poner término á las demasias espuestas, la empresa ofrece ceder desde luego el arriendo; aunque sea con menoscabo de sus intereses individuales. Sea cual fuere la determinacion que recaiga, y mientras V.E. se sirve comunicarla á la empresa, espera esta y aun suplica á su rectitud, que atendida la necesidad positiva de que reine el órden en esta clase de reuniones, que la ley protege y aun estimula, se sirva V.E. disponer que por los medios que estime y tiene á la mano la autoridad delegada del gobierno, cesen de una vez, los excesos que han dado márgen á que la empresa se acerque á V.E. con esta penosa esposicion. Y este desprendimiento será la última prueba de los buenos deseos que animaron á sus individuos á reunirse para ella, con perjuicio de sus intereses y reposo (p. 2).

Com en el cas de Molins, les desaprovacions del públic van arribar fins al sarcasme, d'acord amb el darrer article d'una sèrie d'apareguts al *Guardia Nacional*. Ens referim al publicat en referència a les programacions operístiques, que era l'aspecte més feble dels empresaris del Principal. L'article, publicat el 9 de juliol de 1841, el signava el compositor català Eduard Domínguez, de manera que la fiabilitat és més o menys provada, tot i que l'escrit de Domínguez pot molt ben ser fruit d'enveges i gelosies mal enteses: la seva òpera *La Vedovella*, estrenada el 1840, va costar molt de ser acceptada com veurem en el següent capítol, i si ho fou va ser per intercessió de l'aleshores *prima donna* Giulia Micciarelli Sbriscia.

Medios que debe adoptar la empresa de un teatro para formar una buena compañía lírica y sacar partido de ella.

ARTÍCULO CUARTO Y ÚLTIMO

¿Que es la empresa de un teatro? Es una sociedad ó reunion de individuos que juntan sus capitales para hacerlos productivos, empleándolos en proporcionar al público las diversiones de un teatro. (...)

No cabe duda que la empresa de un teatro sacará tanto mas partido de él, cuanto mas sobresaliente sea la compañía que haya ajustado, y en esto sus intereses se aunan con los del público, porque este desea siempre tener buenas entradas. Hasta aqui va bien. Pero la empresa que desea tambien que su compañía sea buena, no puede abandonarse á este deseo sino hasta un cierto punto sopena de perder. En esto sus intereses discrepan de los del público. ¿Y no bastará para conciliar los intereses de entrambos, ver lo que rinde el teatro y calcular sobre ello hasta donde se puede gastar en el ajuste de una compañía? Si, diran muchos: no, digo yo. veamos en que me fundo.

La empresa de un teatro, aunque sea filarmónico, se compone generalmente en España de personas que no tienen ningun conocimiento en la música, y que por consiguiente, tienen que ajustar las compañías por comision, no pudiendo mandar un individuo de su seno que sea bastante inteligente. Unas veces se encarga la formación de la compañía á alguno de los que han de ser parte de ella, lo que es un desatino: otras veces la forma y ajusta la misma empresa contratando á los cantores por su reputacion, lo que es otro desatino todavía mayor: otras veces en fin, se envia á Italia á algun inteligente que

ignorando las óperas que deben echarse aquel año, pues que lo ignora la misma empresa, no puede de ningun modo formar una compañía en cuyo conjunto haya la UNIDAD necesaria, y por lo tanto, puede suceder muy bien que no guste, á pesar de que separadamente sean buenos todos sus individuos.

Pero sea como fuere, ya está formada la compañía, ya la tenemos aqui. Bravo. ¡Y qué ópera haremos, primero? -La bufa lo dirá: veamos con que ópera quiere hacer su primera salida. Ya está elegida; pues á repartir los papeles y ponerla en escena á mata caballo. - ¿No ha gustado? Malo: he aqui aniquiladas una infinidad de alagueñas esperanzas, y he aqui pateando á la empresa, que se retira mohino, y con ánimo de mandar á paseo á las óperas á los cantores y á los empresarios, y de gastar aquel año sus cuartos en otra parte.

¿Ha gustado? Bueno. Todo el mundo se felicita se dan mil parabienes á la empresa, esta no cabe en sí, y en medio de su alborozo trata ya de ajustar á la compañía para otro año. Entretanto se prepara el tenor para hacer su DEBUTO con otra ópera nueva; se sacan las partes se distribuyen y... ¿pero que es esto? El bufo me sale ahora con que no quiere cantar su parte, porque no le va bien, habiendo sido escrita para un bufo de una cuerda enteramente distinta de la suya. ¡Ola! ¿esas tenemos? ¿Y como no ha previsto la empresa este inconveniente al ajustar la compañía? ó bien ¿como ha repartido esta partitura si no viene bien á todos los cantores? Pero que importa! ¡quien repara en FRIOLERAS!... Nada, nada; no hay mas que arreglarle al bufo la parte y hacer que le venga bien: es decir desarreglarla, trocarla, mutilarla y... ¡pobre ópera, y mas pobre compositor! (...)

Lo primero que debe hacer una empresa, es formarse un repertorio de las óperas que ha de ejecutar la compañía que se ha de ajustar: para lo cual debe valerse de persona ó personas inteligentes, que conozcan el gusto dominante del público, que no es el mismo en todas partes, y que estén dotadas de bastante criterio para juzgar y elegir dichas óperas, no tanto por el mérito científico de su composicion, como por el de su argumento, y por el de sus cantos, tanto mas apreciables cuanto mas nuevos y populares: objetos que el público prefiere casi siempre á una complicada composicion, si el génio y la inspiracion no campean en ella.

Formado este repertorio, que se procurará se componga de óperas cuyas partes tengan en lo posible la misma *tessitura* en todas ellas. Se mandará á Italia una persona inteligente, y si es la misma que formó el repertorio mucho mejor, para que, junto con un individuo de la misma empresa, que nunca debe faltar en esta especie de comisiones, ajuste los cantantes que mejor cumplan al repertorio formado. (...)

En una palabra: si quiere sacarse todo el partido posible de una compañía lírica, es necesario: 1º que la empresa forme un plan de representaciones, y ajuste segun él la compañía que ha de ejecutarlas. 2º Que se haga este ajuste con mucha anticipacion, y por medio de persona ó personas que sepan hacerlo. 3º Que la autoridad á quien compete, preste todo su apoyo á la empresa á fin de que ésta pueda hacer llevar á cabo en todas sus partes el plan que haya formado, y que deberá publicar antes de cobrar los abonos, para que nadie pueda quejarse despues. (...)= Eduardo Dominguez (p. 2).

Tot plegat sembla que devia posar l'empresari en una incòmoda situació. Les coses no anaven pas bé, fins que, a manera de concurs, es va anunciar l'arrendament per al Teatre Principal, d'acord amb una nota apareguda al *Diario de Barcelona* el dia 8 de juny de 1844:

Sin embargo de lo anunciado por la empresa del teatro de Santa Cruz en el Diario del dia 17 del próximo pasado (sic) mes, la ilustre administración del Hospital general recuerda al público que continuarán admitiéndose hasta el dia 16 del corriente las proposiciones en pliego cerrado para el arriendo que ha de empezar en el dia de Pascua de Resurreccion del año próximo de 1845, entregándolas al infrascrito secretario, en cuyo poder estan de manifiesto las condiciones para el mencionado arriendo.= Por^o acuerdo de la M.I. administración.= Eudaldo Jordana, secretario (p. 2181).

L'EMPRESA DE 1845 A 1847

Van ser finalment Joan Tula (o Tulà) i Xavier Cantons, juntament amb Giovanni Battista Verger (empresari de la companyia de cant) els encarregats de dur l'empresa. El 1846 Gaietà Gaspar tingué també arrendat el teatre. Verger era primer tenor de la companyia italiana que ocupava el Teatre Nou, tot i que ja havia actuat al Principal anys abans. Això garantia, com a mínim, una acurada temporada operística. L'estada de Verger com a co-empresari del Teatre Principal està força documentada. Citem d'entrada un breu comentari publicat al *Diario de Barcelona* el 21 de setembre de 1845:

La empresa del teatro de Santa Cruz correrá desde ahora bajo la direccion de D. Juan Bautista Verger. Le deseamos el mejor acierto, esperando que sabrá desempeñar su nuevo cargo con la misma asiduidad é inteligencia con que ha logrado hacer prosperar el Teatro Nuevo á pesar del estado de señalada decadencia en que este se encontraba desde la época de su creacion.

Cal assenyalar aquí el fet curiós de tractar-se d'un personatge que venia d'un teatre rival, com era el Nou, el qui venia a posar-se al capdavant del Principal. La seva gestió, plena de problemes, no podia anar pitjor. En iniciar-se la temporada 1846-47, per exemple, Verger no apareixia en escena. Això suscità un irònic comentari anònim al *Diario de Barcelona* el dia 23 de juny de 1846:

La compañía de canto del teatro de Santa Cruz que en ocho días de asueto no ha tenido tiempo para estudiar una regular academia, está preparando como una novedad interesante la repeticion de la *Norma*. Ignoramos si en esta ópera tomará parte el Sr. Verger, quien hasta el presente no ha cantado en funcion alguna (pp. 2634-5).

Molest per aquesta nota, el mateix Verger publicà l'endemà una nota, una mica pueril, en la que deia:

(...) A consecuencia del ofrecimiento que yo tenia hecho á la empresa del referido teatro de renunciar á mi derecho de *debutar* con una ópera, presentándome en una academia á cantar algunas piezas del *Sitio de Corinto*, la mencionada empresa me habia pasado aviso para que me dispusiese á verificarlo el dia 17 del actual.- Con un segundo aviso se me notificó despues que se suspendia le ejecucion de la academia, y que, en su lugar la empesa habia decidido poner en escena para el domingo 21 del corriente, *la Norma*. Varios eran los motivos que habian causado esta suspension, y entre otros, sin duda, el de no querer hacer el gasto del traje correspondiente al papel que yo debia desempeñar en dichas piezas del *Sitio de Corinto*; bien puedo afirmarlo, pues la empresa pretendia obligarme á vestir para el espresado papel, que es el de un *general griego*, el traje de un *esclavo árabe* de que me habla servido cuando cantaba en la *Gemma di Vergy*.- Pero ni tampoco esta nueva resolucion de la empresa tuvo efecto, y un tercer aviso me hizo saber que no se daria la *Norma* para el dia indicado y se supliria con una academia, en la que yo no tomaria parte (á pesar de mis proposiciones hechas á dicha empresa de aprovechar esta ocasion para estrenarme con las piezas del *Sitio de Corinto*, habiéndoseme opuesto la observacion de que las tales piezas necesitaban muchos ensayos con motivo de no haberlos ejecutado nunca la actual compañía.

En lugar de esta segunda academia que debia sustituir á la *Norma*, la empresa juzgó oportuno dar al público *I lombardi*, y finalmente se pondrá en escena la *Norma* mañana 24 del actual, en la que ha encargado el papel de *Pollione* al Sr. Milesi, papel que, como es sabido, he desempeñado otras veces, y del cual me hubiera vuelto á encargar en esta ocasion con el mayor gusto.

Espero que el público enterado de los referidos pormenores, que bien á pesar mio me han privado del honor de presentarme en la escena, sabrá apreciar segun merezcan las nuevas observaciones que podría acaso hacer, sobre *mi conocida laboriosidad el que no es abonado*²⁰, no viéndome todavía tomar parte en las funciones lírica del teatro de Santa Cruz. (...) (pp.2651-2)

Com era d'esperar, l'empresa va publicar la seva resposta, i així aparegué al *Diario de Barcelona* el dia 26 de juny, signada per "C. Noves":

(...) El Sr. Verger habia de *debuttar* [sic] con la introduccion del *Sitio de Corinto*, nó en virtud de sus ofrecimientos, sino en fuerza de sus exigencias, ás las que para complacerle accedió la empresa, y nunca podia creer esta que se valiese del pretesto de exigir un nuevo trage, existiendo como existe en muy buen estado el mismo que llevaba cuando la cantó en la temporada del 44 al 45. Esto ha sido un efugio para no presentarse en escena, lo mismo que fingirse enfermo, como lo hizo, para no salir en la última academia que se dió el domingo de Corpus.

Si tan complaciente queria ser el Sr. Verger, no solo con el público, sí que tambien con la empresa, ¿por qué no admitió el ofrecimiento que le hizo varias veces el Sr. Milesi, para que escogiese de las óperas *La Lucia* ó *La Sonnambula*, por haberlas ya cantado en este teatro?

En cuanto á la *Norma*, en tanto no tuvo gusto de encargarse el Sr. Verger de la parte de *pollione* como falsamente supone, como que, delante de una infinidad de personas contestó que no debía desempeñar dicho papel, respecto que el Sr. Milesi habia ya cantado la cavatina.

La empresa se abstiene por ahora de dar mayores esplicaciones al artículo del Sr. Verger, y á los otros que sa han publicado firmados por *Un abonado*, y suplica al público que suspenda el juicio sobre los graves desciertos que se han observado, pues que á su tiempo verá por medio de una manifestacion razonada, quién es el único y verdadero culpable. (...) (p. 2680).

D'altra banda, però, devia fer molt bon efecte el propòsit de Verger de fer reformes al teatre, tal i com es desprèn del següent comentari, publicat també al *Diario de Barcelona* el 10 de febrer de 1846:

Parece que por parte del señor Verger se ha hecho presente al señor gefe superior político un proyecto relativo á adornar los nuevos salones que van á construirse en el teatro de Santa Cruz con muebles y adomos fabricados en el país y unos grandes armarios ó aparadores que presentasen á la vista del público, sobre todo de los estrangeros que concurren á aquel coliseo, una rica y variada coleccion de artefactos y de toda clase de productos de la industria catalana. (pp. 658-9).

El cert, però, és que la gestió de Verger provocà bastants perjudicis al teatre. No va ser un empresari hàbil, i al seu voltant sembla ser que tot eren enfrontaments i picabaralles. Sembla que abans de la reforma del teatre aquest es trobava en un estat deplorable, oblidant-se els serveis més elementals, per la qual cosa Verger va ser amonestat en més d'una ocasió, de manera que les reformes van ser forçoses. Això és el que ens explica Josep Artís, que afegeix a la seva crònica el fet que les òperes es presentaven "amb una descurança

²⁰Referència a algun autor anònim d'unes cartes atacant Verger, signant els comunicats amb el pseudònim de *Un abonado*.

de la propietat escènica, que clamava al cel"²¹.

Al llarg dels anteriors apartats, hem vist una certa tendència a veure l'empresari com un individu fosc per a la vida teatral de la ciutat. Segurament hi ha part de veritat, atesa la mala gestió visible en alguns documents continguts a l'arxiu de l'Hospital, sobretot els referits a funcions d'obres teatrals. Però cal dir que en aquest moment sembla també haver-hi una pugna de sectors concrets de la burgesia per fer-se amb el poder. La prova és que sovint, les queixes als diaris (això quan no són anònimes) provenen de sectors que poc temps més tard, en ser "destronat" l'empresari criticat, es faran amb el poder empresarial, fins a ser de nou criticats per sectors contraris i així successivament.

El públic i el teatre: una relació tensa

La història de les mentalitats hauria de començar a preocupar-se de les arts des de l'òptica del públic, tenint en compte que, en el cas de l'època que estudiem, els espectadors teatrals provenen d'una classe burgesa incipient i tallada per dos patrons massa deterministes: els provinents de famílies aristòcrates o els enriquits per fulgurants i industrials negocis. Malgrat tot, l'estudi seriós sobre els nostres avantpassats en matèria de consumidors d'espectacles encara està per fer.

Els diferents comunicats publicats a diaris com el ja citat *Guardia Nacional* deixen veure una relació tensa i no sempre d'acord amb uns mínims principis de respecte i tolerància. D'una banda els espectadors estaven ja tips d'unes companyies que no sempre estaven a l'alçada de les partitures representades. De l'altra es constata un sistemàtic inconformisme, derivat en autèntiques batalles literàries entre els lectors de les mateixes pàgines. Tot i que en l'apartat dedicat a les temporades operístiques farem ressò d'aquests escrits, és bo repassar les diferents mostres que testimonien les sempre difícils relacions entre l'empresa i els afeccionats. Sigui com sigui, aquestes són bona prova que l'afecció havia arrelat amb força i que els espectadors, amb raó o sense, es basaven en bons coneixements i en una tradició, l'operística, que des del segle XVIII era present a la Ciutat Comtal. Els autors "de sempre" (Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini, etc.) deixaven pas a les noves generacions, encapçalades per Verdi. Per cert que va córrer el rumor d'una visita d'aquest a Barcelona, la qual cosa va aixecar força expectació, tot i que finalment Verdi no va arribar a passar per la capital catalana²².

²¹ARTÍS: *Tres segles...* op. cit. p. 195.

²²*Diario de Barcelona*, 17/XII/1845, p. 4859: Hemos oido asegurar que se espera en esta capital la llegada del maestro Verdi, autor del Hernani y de varias óperas que forman en el dia una buena parte del repertorio de nuestros teatros. Si esta noticia sale cierta, es de esperar que aquel célebre maestro encontrará en la filarmónica Barcelona la mas obsequiosa y cordial acogida. El mes d'abril d'aquell mateix any, Franz Liszt havia visitat Barcelona tot deixant un entranyable record entre el públic català.

El cap de turc d'aquestes disconformitats era gairebé sempre l'empresari, d'una manera directa o indirecta. Ja hem parlat de l'empresa del teatre. Convé ara veure les opinions que el públic tenia a partir de les programacions. Una bona mostra la trobem en el següent comunicat inclòs al *Guardia Nacional* el 25 d'agost de 1837:

Ilustrísimo señor Patio: Con el mas profundo respeto y sincera veneracion rinden á V.S. Ilustrísima los 50 abonados del Teatro principal de esta ciudad, merecida accion de gracias por el favor de concederles la facultad de juntarse y pedir; y en obsequio á tanta bondad, se apresuran á satisfacer su respetable curiosidad, esforzándose á desvanecer sus tres dudas, y cuantas otras plazca ocurrirle á su sobresaliente meollo.

DUDA 1ª. ¿Forman cincuenta la mayoría de trescientos y pico de Abonados?

No por cierto, señor Dubitabundo, ni jamás antojóse al discurso de los cincuenta, tamaño despropósito. Pero cuando no ecsiste cuerpo, sino que cada particular tiene el derecho de pedir, la misma accion que compete á cada uno, pueden usarla cincuenta reunidos, si la Autoridad competente les concede, como les ha dado, el permiso de juntarse. Asi pues la comision nombrada entiende representar legalmente, no el cuerpo de Abonados, porqué no le hay, sino los derechos y acciones de los concurrentes á la junta, y de cuantos quieran suscribir el acta, que con anuencia del señor Presidente, se dejó al efecto abierta.

DUDA 2ª. ¿Qué contrata tienen hecha los Abonados con la Empresa? La de disfrutar de funciones teatrales durante toda la temporada, con el completo dé los individuos de las tres compañías, que se les han prometido: la de que estas sean arregladas á las obligaciones que contrajo el Empresario, cuando firmó la escritura, y la de que se cumplan todos los pactos de esta convenidos en beneficio del público, que se compone de todos los particulares, abonados ó no abonados. Cuando pues el Empresario ha faltado á su obligacion, cuando se teme que distrayéndose los fondos, tal vez no puedan completarse las funciones de toda la temporada, como se asegura haber estado ya á pique de suceder; cuando las compañías ni son como deben ser, ni como se prometieron; los Abonados que sufren las resultas de eventos, á que no se sugetaron, tienen, como otro cualquiera, la facultad de pedir al Gobierno que ponga remedio, ó haga cumplir sus mandatos, que han sido desobedecidos. Reconociendo el señor dubitante el derecho de peticion en cada uno de los interesados, no lo negará seguramente á cincuenta, que ponen en comunion la accion particular, que á cada uno compete.

DUDA 3ª. Los abonados constituyen por sí solos el público? Nunca han creido tal cosa los cincuenta juntos, y cada uno de ellos en particular sino que forman parte de aquel. Saben igualmente que no pueden representarle; pero, no ignoran a quien deben acudir, si conviene; para que lo haga. La comision de los Cincuenta hablará siempre en nombre de estos, y de los demas, que gusten suscribir el acta, para pedir lo que cada uno en particular tendria derecho de reclamar. Cuando fuere necesario que el público se queje, la ley dice quien, y como debe hacerlo en su nombre; y no haga aspavientos el Sr. Patio por miedo de quedar olvidado, pues afortunadamente cuanto logre la comision con sus gestiones debe redundar en beneficio del respetable público; a quien desean sinceramente servir.- Los cincuenta. (pp. 3-4)

Era un fet sabut que el públic, en desacord amb algunes de les companyies, organitzava escàndols al carrer, la qual cosa havia de ser vigilada o reprimida per les forces de l'ordre públic. Amb motiu de la inauguració de la temporada de 1838, i amb l'adveniment de la nova companyia italiana que havia de protagonitzar les òperes programades, l'Ajuntament va prendre la determinació de vetllar per l'ordre i la seguretat:

PROVIDENCIAS PARA LA FUNCIÓN DEL SÁBADO. En seguida se ha tratado de la necesidad de tomarse una providencia para que el sabado quince del corriente con motivo de la salida en el Teatro de esta Ciudad de la nueva Compañia Italiana, no se dé pretesto,

segun las voces que circulan, á formar allí una reunion que tenga por objeto la alteracion de la tranquilidad pública, para lo que convendría que el Piquete de la Guardia estuviese en aquel punto con una hora de anticipacion, que los centinelas estuviesen colocados en el interior antes de entrar los concurrentes, á fin de que fuesen testigos de que no habian entrado otras personas con anterioridad y que esto último prohibiese rigurosamente el permitirlo al Empresario y á los demas que intervengan en el arreglo interior de la Casa²³.

Fins i tot s'arribà a amenaçar també amb la intervenció violenta del cos armat de la guàrdia si hagués convingut.

Algunes de les protestes del públic, amb un innegable regust irònic proper al sarcasme, deixen veure que en moltes ocasions el Teatre Principal tenia unes nul·les condicions físiques i artístiques per representar-hi òperes i fins i tot obres de teatre. Pot ser útil el següent comunicat, publicat al *Guardia Nacional* l'1 de febrer de 1838:

Sr. Editor: Cosas que debe tener un teatro de una ciudad á fin de que divierta á los concurrentes, que mediante su dinero quieren pasar un rato distraido de sus quebraderos de cabeza.

Primero: Un Empresario que sepa lo que significa este nombre.

Buenas compañías para el desempeño de las funciones que han de ejecutarse.

Una orquesta que temple bien sus instrumentos y toque á compás.

Un director de la misma que sepa hacerse respetar.

Una buena iluminacion en la sala foro y corredores á fin de que los concurrentes puedan verse unos á otros, *mayormente si se permite que se mezclen hombres con mugeres.*

Un maquinista que sepa hacer subir y bajar los telones y que tenga cuidado en no cambiar los bastidores, pues sucedería que en una sala á veces saldrían árboles, ó un bosque en lugar de estátuas ó columnas, etc.

Si hay compañías de verso, canto y baile, se necesitaria para la compañía de verso, actores que supiesen declamar en verso y en prosa.

En la de canto sugetos que tuviesen voz y supiesen cantar.

Y en las de baile personas lijeras y que supiesen de bailar.

Tambien se necesitaria, si fuese en un pais que los hombres fumaran, que hubiese una sala destinada para que al entreacto pudiesen ir allá los que gustasen, y que no se viesen precisados á hacerlo unas veces dentro del mismo salon con desdoro de la civilizacion de los habitantes donde sucediera, ó verse precisados á hacerlo en los corredores, impidiendo el paso á los que tengan que transitar por ellos.

Asimismo se necesitaria una sala para café á fin de que si alguno quiseiese tomar algo, no se viese precisado á salir fuera de la Casa.

Son muchas otras cosas las que se necesitarian y que no me ocurren al pronto; pero otra cosa de las mas esenciales son que cuando se represente una comedia ú ópera, si figura pasar la escena en el siglo quince no salgan trages del diez y siete, porque esto da á entender que en el pais donde pasa son muy ignorantes de consentir una cosa semejante.

Una de las cosas mas esenciales seria tambien, que si es costumbre de recibir abonos, no se permitiese mas que un número muy limitado, porque siendo el teatro pequeño para los vecinos pudieran disfrutar de la diversion, y porqie si el empresario lo entiende, teniendo dos terceras partes del local ya pagado, poco cuidado tendrá de tener buenas compañías, pues que los abonados que han pagado sean buenas ó malas las funciones, para llenar la otra tercera parte por poco que llame la atencion el cartelon, pintando escenas que el autor no ha pensado y un poco de preámbulo en el anuncio; no faltará gente para llenarla. Desearia Sr. editor se sirviese Vd. mirar si habrá alguna pluma bien cortada que me indicara si me equivoco en alguna cosa, y al mismo tiempo si el Teatro de esta ciudad tiene los requisitos que se necesitan para ser bueno segun he indicado,

²³ *Acords: 1837 (I): 13/IV, foli 247.*

y si no los tiene que me insinuare los medios que podrian adoptarse para serlo.- V. (p.6)

En la mateixa línia, però amb l'afegit de comptar amb un interessant testimoni de com era l'actitud de l'espectador al teatre de la Barcelona del moment, he cregut oportú afegir el següent comunicat, publicat igualment al *Guardia Nacional* el 10 de febrer de 1838, d'una gran rellevància pel fet de ser un valuós retrat de "costums":

Señor Redactor he aquí la exacta relacion de lo que me pasó en él, en una de las últimas funciones.

Pude conseguir una luneta, pagando por ella lo correspondiente. Debí creer que me seria permitido ver lo que pasaba en la escena. Mas me equivoqué. La escena gracias á lo romántico de ella, estuvo cuasi siempre obscura. En cambio tuve la indecible satisfaccion de tener en frente, un conjunto de luces que me deslumbraron de tal modo que era ya mas de la media noche y aun las tenia impresas en las pupilas de mis ojos. Con lo dicho habrá V. entendido que la cómoda luneta que se me dió con el dinero, era de la *Cazuela*. Para instalarme en ella, sufrí y me costó lo siguiente. Un pedazo de mi levita hubo de perderse por aquellos alrededores. Recibí á lo menos veinte codazos y otros tantos apretones. Estuve cerca de cinco minutos detenido entre la barandilla y el enorme y férreo bus de cierto corsé, sin poder adelantar ni retroceder un paso. No viendo el número que señalaba mi targeta, pregunté con urbanidad por su situacion, pero nadie hubo, ni podia haber allí que me dirigiese. Halléla por fin, me senté como pude, y al querer hacer uso de mi pañuelo observé, que se habia estraviado durante la refriega.

En uno de los intermedios, creí observar á mi derecha cierta especie de exalacion, y un olor muy grato me dió á entender, que acababa de encenderse una mecha fosfórica, encendióse con ella un cigarro, y con él otro y otros. Cometí la imprudencia de recordar á mis vecinos; que creia que no era permitido el fumar dentro del Coliseo, mas cierta voz estentorea contestó que esto no se entendia en tiempo de libertad y aunque la contestacion no me convenció, enmendé mi imprudencia, no replicando. Entonces era placentera mi situacion. Perfectamente encajonado, á mi frente el inmovil *quinqué*, á la derecha un pestífero olor y humo de tabaco, á la izquierda un codo descomunal, que tuvo á bien proporcionarse un rato de descanso sobre mi hombro, y á mi espalda ciertos pies y rodillas, que teniendo por objeto buscar un punto de apoyo, lo encontraron finalmente sobre mi escote y rabadilla. Esto, y el observar al propio tiempo, la comodidad y anchura, con que ciertas personas estaban en los palcos y lunetas de su propiedad, llegó cuasi á desesperarme. Resolví salir á todo trance del apuro, y por fin lo conseguí con tanta pena como habia entrado.

No vi por consiguiente la funcion, pero en cambio gasté mi dinero, perdí un pañuelo y una parte de mi levita, me aporrearon completamente, y aun oí decir, que era falta de consideracion el entrar y salir por un lugar, donde precisamente debe incomodarse á los demas. Sufrilo todo con paciencia pero estaba para maldecir á la empresa, al *quinqué*, á los corsés, al tabaco, á la luneta, al que me la dió, al drama romántico y á mi tontería, y bajé la escala haciendo juramento formal, de no subir jamas á la *Cazuela*, y de preguntar en lo sucesivo cuando tome una luneta, si podré en ella ver y oir lo que se hace y dice en el teatro, y en que tiempo estamos. De V.S.S.= *El Escarmentado*. (pp. 2-3).

El mateix i indignat lector va enviar una nova nota al diari una setmana després:

Señor Editor: he oido decir que en el de esta capital y para la próxima temporada van á hacerse las siguientes mejoras.

De trecho en trecho se colocarán braserillos para que los aficionados al pestífero brasil, y al decoroso habano, no se vean en la precision de repetir la presión sobre el misto, que no sea del *primer pie*.

Los centinelas serán de barro porque el barro ni habla ni reprende, ni se hace respetar.

Para la muda de centinelas en los dias de beneficio, que por bien del interesado el paso de entrada es estrecho é incómodo, se establecerá una máquina exterior que comunique con los corredores; no será cómodo para el público é individuos; pero si para *D. Público* que mientras se reunen el 6. 7. 8. 14 &c. por estar totalmente obstruida la entrada, ha de aguardarse.

Como el *bendito, benditísimo y pacientísimo público* ha cambiado de gusto, al menos asi lo entienden los traductores noveles, se pondrá sobre el telon de boca el lema, con letras gordas por supuesto, *Maldicion... Esterminio... Sangre... Monjas... Frailes... tabernas...y, murieron Moratin, y comparsa. Requiescant in pace. Este es el programa de la presente temporada.*

Por lo demas cada uno será dueño de hacer, en perjuicio de los asistentes, cuanto le dé la gana, porque al fin y al cabo el dinero costará.

Cuento lo que he oido y nada mas. Suyo S.S.= *El del otro dia* (p. 4)

La disconformitat de bona part del públic amb la programació de l'antic Teatre de la Santa Creu es va traduir en algunes suggerències que esdevindrien profètiques, atès que el projecte per al futur Gran Teatre del Liceu no era lluny de ser gestat en aquell 3 de gener de 1839, data de la publicació del següent comunicat publicat al *Guardia Nacional*:

He oido decir que la administracion trata de hacer mejoras en la parte exterior del teatro; le aconsejo que fije solamente sus cuidados en la parte interior tan descuidada al presente. La casa teatro es una de las mejores rentas que tiene aquel establecimiento [l'Hospital de la Santa Creu], y tal vez no está lejos el dia que cansados algunos habitantes de esta ciudad de ver el abandono en que está la única diversion que hay en ella, traten de hacer otro teatro, el que por supuesto seria mucho mejor que el actual y le echarian abajo en menos de un año²⁴; entonces ¿quién tendria la culpa que aquel establecimiento de beneficencia perdiese la renta tan hermosa y segura que le proporciona la casa teatro, á pesar de los avisos que se han dado tanto de palabra, como en los periódicos? (p.4)

Les disconformitats davant les programacions es feien sentir igualment a la premsa. El mateix Joan Cortada i Sala, que signava els seus articles amb el pseudònim d'*Aben Abulema* al *Diario de Barcelona* escrigué el següent article, del que transcriu fragments, al citat diari el dia 16 de setembre de 1839:

En la variedad consiste el gusto (fragment)

Ahora vamos á hacer la aplicacion debida, que es nada menos que el teatro de Barcelona y á los señores abonados, enemigos natos é irreconciliables de todo empresario. Me he divertido recomiendo las funciones de teatro que se han dado desde el 31 de marzo, en que comenzó la temporada hasta el dia de ayer en que dió fin, y me he encontrado con que la tal temporada ha tenido 169 dias, y que en toda ella se han echado una ópera nueva y 4 óperas viejas, oidas, reoidas, sabidas, cantadas en todas las fábricas, talleres y tiendas, silbadas por los muchachos en las calles, tocadas contradanzilmente en los ailes, tañidas en las guitarras, despedazadas por aficionados de ambos sexos, sobadas en cien pianos, publicadas en todas las músicas militares del valiente Ejército y de la benemérita Milicia, aplaudidas hace un siglo y algunas de ellas silbadas ahora con toda razon y justicia.(...) No es mi ánimo decir que esas óperas y comedias sean malas, y mucho menos que las compañías las saquen mal. Yo me guardaré bien de eso. (...) Que el teatro de Barcelona es bueno, lo considero como artículo de fe; que las compañías son escelentes y aun lo mejor que se ha oido, no puedo negarlo, y si yo lo negase, por ahí

²⁴ La cursiva és meva.

andan artículos comunicados²⁵, que me dejarían feo y feísimo y con mucha razón, porque todo lo que dicen es mucha verdad, y aun tengo para mí que se han quedado cortos y es una lástima muy grande; que todo anda bien dirigido, también es cierto, como lo atestigua la ejecución, por más que chillen los detractores, que siempre el grande mérito los tiene. Pues con todo esto hay abonados, cuyo apetito amoldado como los apetitos del confesor y del penitente, juran que esto les da ascos. ¡Pícaros abonados! mala gente! malísima! y á fe que no tienen razón y para hacerselo entender he registrado periódicos y tomado la nota que indico mas arriba, y de mis trabajos resulta que en la última temporada, la *Pata de cabra* se ha hechado 13 veces, la *Segunda dama duende* 14; el *Trovador* 6; la *mancha de sangre* 4; la *Lucia* 13; la *Ines de Castro* 14; la *Straniera* 5; el *Barbero de Sevilla* 7 y el *Pirata* 2, cuyas dos estuvieron de sobra. Echada la suma de estas ocho deleitables funciones resulta que con ellas han podido solazarse los señores abonados la friolera de 76 noches que son muy cerquita de la mitad de la temporada. ¿Qué tal? *Per troppo variare natura è bella*. Aben Abulema (pp. 4001-4)

El mateix Joan Cortada, que per damunt de tot era un apassionat espectador, tal i com ho deixen veure les seves crítiques operístiques, va referir-se novament a reaccions del públic davant de la decadència de l'edifici del teatre i de les cancel·lacions de títols lírics. Dos articles publicats al *Diario de Barcelona* el 24 de maig i el 3 de juny de 1840 en són una bon mostra. Transcripció dos fragments d'aquests articles:

***De varias cosas que continúan y de algunas otras* (fragments)**

Y continúa ese maldito bombo, á quien Alá cohonda, atronando los oídos de los abonados de la banda izquierda, y sirviéndoles de pantalla para que no oigan ni pizca de la orquesta.

Y continúan esos maldecidos timbales, á quienes Alá confunda, haciendo saltar sangre de los oídos de los abonados de la banda derecha del patio del teatro (ech genitivos) y haciendo las veces de mampara para que no les llegue el aire de la orquesta. (...)

Y continúan los abonados y los concurrentes á los susodichos palcos maldiciendo de todo corazón á los timbales y al bombo, y á la pícara que los parió. (...)

Y se ha observado que hácia el final de las funciones teatrales el gran quinqué se va muriendo, y si algun día se hacen un poco mas largos los intermedios, antes de acabarse la función se acabará la luz; y entonces oirán Vds. cosas buenas y no verán nada, porque sin luz no se ve, y aun con luz no se ve siempre.

Y continúa la Sra. Assandri presentándose con mas despejo, y corrigiendo el vicio de inclinar el cuerpo hacia adelante, y absteniéndose de hacer travesuras de garganta, y cantando muy dulcemente.

Y continúan pintándose telones y bastidores nuevos que estarán concluidos cuando se hayan acabado, y se verán cuando estén acabados y aparezcan en público.

Y continúa ensayándose la ópera nueva, y continúa la ansiedad de los *dilettanti*, para oír á la Señora Tavola, acerca de la cual continúa opinándose de diversas maneras. (...)

Y continúan los abonados del patio, es decir, los de grande buque, quejándose de la estrechez de los bancos, y discutiendo de que manera se manejarán en invierno para que amen de sus volúmenes puedan meter la capa por esa angostura (...) A.A. (pp. 2066-8)

***Cuatro cosas de teatro* (fragment)**

Algunos aficionados desean saber adonde ha ido á parar la ópera *Lucrecia Borgia* que segun dicen se estaba estudiando hace ya tiempo.

(...) Dicen algunos, mejor informados que no pocos corresponsales de periódicos, que todas esas tardanzas se deben á que el pintor del teatro no acaba de pintar los telones,

²⁵Referència al comunicat amb data a Milà de 7 de juny, publicat al *Diario de Barcelona* el 5 de juliol, p. 2840

y demas que se necesita, y que esto proviene de que hay mucho que pintar, y pocos que pinten, á lo menos hasta algunos dias ha. Gran cosa son en un teatro las decoraciones, y extrema necesidad hay de renovar las del teatro grande, pero tambien es triste cosa que estemos aguardando y aguardando, y preguntando cada noche ¿cuándo se echa la ópera nueva, ó el baile? y ganando dias, del miércoles al sábado, del sábado á la semana próxima; y la temporadita se cuele, y la compañía española se gasta, y la ópera *Elena* va empalagando, y cosas que hubieran podido ser buenas durante dos ó tres meses ya no valen nada á puro de manosearlas cada dia.

Lo que es la ópera ya está impresa; su extracto en español y por escenas se está imprimiendo (...)

Algunos curiosos desean saber porque en las comedias se anuncia la caida del telon con una campana, y en las óperas con un silbido. Creo que en esta duda no hay bastante exactitud, pues me parece que el silbido indica una cosa y labadajada señala otra. Lo que no puede negarse es que el instrumento silbatorio del que silba, es inharmónico, cascado, y tan ingrato que ningun oido puede con él. Convendrá bajarlo de tono, ó subir el de la orquesta; lo que parezca mas fácil.

Esperamos que la Empresa procurará que no se repita eso de los tubos del quinqué, pues es un chasco que los abonados que están debajo no tengan un momento de reposo, y se arriesguen, sino á un daño grave, almenos á un chichon que no les haga maldita la gracia. En particular corren ese riesgo algunas veneradas cabezas calvas que hay en aquel territorio. (...) A.A. (pp. 2194-6)

En el vessant merament econòmic, i no tant en el del repertori, es va produir un nou enfrontament durant la temporada 1846-47. S'havia parlat de dur el tenor Moriani a Barcelona, la qual cosa suposava augmentar els preus de les localitats. La vinguda del cantant italià era esperada, però el públic no volia pagar més del que marcaven els preus presentats a inicis de temporada. Finalment, i sembla que amb un acord entre l'Administració de l'Hospital i l'empresari del teatre, l'artista vingué a Barcelona i no hi hagué augment de preus. Tot fa pensar que o l'empresari del moment (Verger) o l'Administració, van haver de posar diners de la seva pròpia butxaca, ja que el tenor era cèlebre en aquell moment i va venir expressament -tot i que potser estava de pas cap a una altra ciutat del país- per a cantar *Lucia di Lammermoor* i *Lucrezia Borgia*, amb la qual cosa la despesa devia ser considerable²⁶.

Obres i reformes. L'aspecte del teatre.

L'ESTAT DEL TEATRE PRINCIPAL EL 1838

Des de 1838 es començava a plantejar una urgent remodelació del Teatre Principal, que des del seu incendi l'any 1787 no havia vist cap reforma. Sembla que abans de 1838, pel que es desprèn dels documents que ara comentaré, l'Ajuntament va avisar verbalment en una ocasió a l'Administració de l'Hospital sobre l'estat de decadència del teatre, i es va anomenar una comissió que havia de vetllar pel seu arranjament, prescindint dels enfrontaments entre l'empresari i els abonats que reclamaven una urgent reconstrucció de l'edifici²⁷. Un any després es va anomenar una nova comissió,

²⁶Cfr. *Diario de Barcelona* dels dies 25, 28 i 29 de juny de 1846.

²⁷Acords: 1838 (I): 25/IV, foli 149.

formada pels regidors Busquets, Riera i Pujol Soler, que havia d'examinar l'estat del local per procedir a la seva reforma²⁸.

El 18 de desembre de 1838, un lector es queixava al *Guardia Nacional* (p.3) del lamentable estat de la pintura a l'interior del teatre, tot recordant que l'article 15è del contracte d'arrendament obligava l'empresari a fer pintar el teló de boca i a fer noves decoracions, la qual cosa no s'havia acomplert.

LES REFORMES DE 1839

Durant el final de l'etapa de l'empresari Molins al capdavant de les companyies del teatre, s'hi van iniciar les obres. Mentrestant, l'esmentada comissió va presentar un dictamen a l'ajuntament que va ser aprovat el 4 de maig de 1839²⁹. La quantitat fixada per a les obres es va estimar en 10.000 duros, la qual cosa permet veure que el que es pretenia era arreglar alguns desperfectes a l'interior del teatre (la veritable reforma tindria lloc més de vint anys després). Es va demanar que l'Ajuntament vetllés pel correcte funcionament del teatre, els horaris de treball, l'estat de l'edifici, les companyies, etc. per tal que els diners amb què la casa consistorial "subvencionava" el teatre fossin invertits i administrats correctament.

Malgrat tot, durant les obres es varen produir algunes tensions, ja que les reformes provocaren l'augment de les entrades i força incomoditats a l'interior durant les representacions³⁰. Així mateix, es va demanar a l'Ajuntament que per no perjudicar l'interior de l'estructura del teatre no es col.loquessin llotges ni més butaques a la seva platea³¹. Una nova reforma, que no era arquitectònica, concernia el sistema de vendes per a les funcions en què totes les localitats estaven exhaurides. Si sobraven entrades a darrera hora, es va acordar que aquestes serien sortejades a la porta del teatre en presència d'un regidor, per evitar favoritismes de l'empresari davant les substancioses ofertes per la revenda de les localitats³².

En el seu article "Nuevas localidades y mas quinqués", signat per Selim-Azila (Francesc Fors Casamayor) i publicat al *Guardia Nacional* el 10 de desembre de 1839 (pp.2-3), l'autor parla del projecte d'augmentar el nombre de localitats, permetent-ne dues-centes més, tapiant les entrades de sota l'orgue i col.locant quatre llotges més, amb la qual cosa només hi hauria una sortida. Al pis de dalt es tiraria a terra una paret i s'hi faria un forat per encabir-

²⁸Acords: 1839 (I): 24/IV, ff. 254-5.

²⁹Acords: 1839 (I): 4/V, ff. 287-8.

³⁰Acords: 1840 (I): 21/III, foli 187.

³¹Acords: 1840 (I): 30/III, ff. 200-1.

³²Acords: 1840 (I): 1/V, foli 289.

hi més localitats, fent així una càmera fosca ascendent. Es preveia també la instal·lació d'un nou i gran quinqué que baixaria un cop conclosa la funció, però les cordes per hissar-lo havien de quedar a la vista, amb la qual cosa l'autor proposa irònicament aprofitar-les per fer-hi acrobàcies.

Finalment el teatre va obrir les seves portes el 23 d'abril de 1840. Joan Cortada i Sala, en diverses cròniques aparegudes al *Diario de Barcelona* els dies 19, 25 i 26 d'abril, 8 de maig i 28 de juliol d'aquell any, desvetlla part dels resultats finals de les obres. El color dominant era el carmí. Es tornà a col·locar el rellotge que hi havia a la part superior del prosceni i es va demanar als abonats que ells mateixos arreglessin i decoressin al seu gust les llotges (el 1845 aparegueren a la premsa queixes relacionades amb la brutícia imperant en els passadissos entre les llotges). L'acceptació va ser bona, si bé no entusiasta. Això es degué al fet que els arranjaments no foren totals, i si bé algunes parts quedaren molt ben arreglades, d'altres foren tan sols desempolegades. Els colors eren a voltes estridents, i les baranes dels pisos diferien considerablement del primer al tercer. La làmpada nova va causar una molt bona impressió, així com el canvi del teló. Els fumadors es van queixar pel fet que els fanalets resultaven excessivament llunyans per encendre-hi els cigars (!). Cortada ho atribueix al fet que pot ser una indirecta per no fumar al teatre, ja que s'havia prohibit amb un edicte publicat el 20 d'abril d'aquell mateix any. Però Cortada diu que la mesura és insuficient perquè els fumadors duran llumins, prescindint de la prohibició. Per això Cortada suggereix la instal·lació d'una sala de fumadors al mateix teatre. Sembla que acabades les funcions, sortia a l'escenari un mosso a retirar el coverol de l'apuntador. A partir de la reforma es va canviar l'uniforme d'aquell encarregat, la qual cosa Cortada agraeix. Sembla, però, que els únics que van quedar del tot descontents varen ser els grassos espectadors que no cabien en els nous i excessivament estrets banquetes que es van instal·lar. Les dones varen sol·licitar una barana als peus del banc per no quedar amb les cames penjant. Així mateix, Cortada prega que els instrumentistes no pengin mocadors ni estoigs d'instruments a la barana que separava l'orquestra del pati de butaques.

Acabades ja les obres, el nou empresari -Francesc Sala- no semblava estar-ne del tot satisfet, fins al punt que un any després demanà a pèrits de l'Ajuntament que revisessin les cordes del nou quinqué instal·lat al sostre del teatre³³.

LES REFORMES DE 1846

Les reformes no devien haver estat fetes amb una extraordinària precisió, ja que el 1845 es va suggerir que el Teatre Principal necessitava una

³³Acords: 1841 (I): 20/III, foli 375.

nova remodelació³⁴. Aquesta es va dur terme el 1846, durant el temps en què Verger va ser empresari del teatre. Les butaques eren encara molt més estretes que en l'anterior reforma, amb la qual cosa tornaren a haver-hi problemes amb els voluminosos espectadors. Es van emblanquinar els passadissos, es netejà el quinqué i es van repintar algunes avantllotges. No obstant, l'estretor era considerable en el pati de butaques, de manera que en un comunicat aparegut el 14 d'abril de 1846 al *Diario de Barcelona* (p. 1614), s'adverteix del perill que això suposa en cas d'incendi.

L'ASPECTE DEL TEATRE

Un testimoni que deixa entreveure l'aspecte del nou teatre respecte de l'anterior és el de Gaietà Vidal de Valenciano³⁵, que recull el següent testimoniatge:

(...) Tan bell y esplendent aparato fou substituït per una aranya de cristall, obra de un tal Mr. Clemançon, que tenia trentaun quinquers en la següent disposició: un cercle ab vint; un de més petit compost de deù, y al cap de vall un. Com los quinquers portavan sengles tubos de vidre, y era freqüent la ruptura dels matexos, ò per que l'encenedor hagués dexat la metxa massa alta, ò per que s'establissen corrents d'ayre al pujar los telons, y axò podia produhir fatals conseqüències, lo constructor, pera prevenirles, imaginà col·locar sota aquells unes com mitges boles de tela metàlica, que tenian molts punts de semblansa ab les caretes de filferro.

Ab tot, tanta llum era insuficient pera que'ls músichs llegissen les solfes, y a fi de evitar est inconvenient, que no era petit tractantse d'un teatre en que's cantavan òperes, s'ideà col·locar en los faristols altres quinquers, provehits de *pàmpols* que, pintats de blanch per sota y de vert per sobre, reflexavan gran claretat demunt dels papers. (...)

Deya, donchs, qu'en lo Teatre Principal hi hagué telons ab versos. (...) Los del que'l succehí [al vell] no eran millors; però en cambi, eran mes pretensiosos. Vèges sinó:

*Si justo premio al mérito se sigue
Debido lauro prodigando al arte,
¡Gloria al que digno galardón reparte!
¡Honor al que por él gloria consigue!*

La làmpada a què fa referència Vidal de Valenciano va ser igualment aplaudida per Francesc Fors Casamayor, que en el seu article *El nuevo quinqué* publicat al *Guardia Nacional* el 3 d'octubre de 1839 (p.3), explicava que l'antic quinqué il·luminava precàriament el teatre des de 1828.

També Gayetà Cornet i Mas³⁶ dona el seu testimoni, referit a l'aspecte general del teatre, tot i que cal pensar que tots aquests autors es refereixen a la imatge que el Teatre Principal oferia a principis de segle XX:

(...) Los asientos del pati eran de dues categorías: llunetes y banchs. Uns y altres eran

³⁴ *Acords*: 1845: 22/II, ff. 202-3.

³⁵ VIDAL DE VALENCIANO, Gaietà: "Barcelona de 1820 a 1840" a *Barcelona vella*. Barcelona: La Il·lustració Catalana, 1906. pp. 96-100.

³⁶ CORNET i MAS, Gayetà: "Una mirada retrospectiva" a *Barcelona vella*. Op. cit. pp. 204-6.

de fusta ab respatlles. Los primers estavan separats per medi de brassos de silló y tapissats de pell marroquí y d'aquesta pell n'era també'l coixí de seure. Molts propietaris y abonats tenían los assientos movibles, y al anarsen del teatre l'enganxavan en lo respatlle per medi d'una cadeneta y un pany de maleta, a fi y efecte de privar que ningú més qu'ells pogués sentarse en la respectiva lluneta. Axò era causa de que al acabarse la funció's sentís un soroll especial. Les rengleres de llunetes arribavan desde l'orquestra fins a meytat del pati ò poch menos. Lo restant estava destinat al públich que pagava no més que l'entrada y tenía dret d'assentarse en los banchs, puix los assientos fixos s'introduhiren en lo Liceu de Montesion.

De la part destinada al públich sota dels palcos y anfiteatre se'n deya *sota l'orga* y allí solía reunirse una distingida y inteligent concurrencia, puix les persones menos acomodades anavan al últim pis, que'n deyan *galliner*. Llevat dels palcos, en tots los demés punts del teatre los homes estavan separats de les dònnes. Quan se va permetre qu'en les llunetes estiguessin barrejats homes y dònnes, l'Ajuntament donà molt series disposicions pera evitar abusos. Entre altres coses, se prohibía a les senyores que portessin gorro, a fi y efecte de que no molestessin als que tenían darrera. Aquexa encertada disposició no s'ha revocat, però l'Ajuntament ja no's cuyda de ferla complir per més que'ls gorros de les senyores incomodin als espectadors que tenen darrera.

(...) En los días de gala s'iluminavan los balcones del Teatre y l'autoritat militar enviava una música de la guarnició qu'abans de comensar la funció, al acabarla y en los intermedis, toqués varies pessas davant lo Teatre; segons lo color del Ministeri que governava, fos moderat ò progressista, se tocava al acabar, la Marxa Real ò l'Himne de Riego.

Pi i Arimon³⁷ donà la seva visió de la façana del Teatre Principal l'any 1854:

¿Acaso se quiso poner la fachada en estado interesante para demostrar inconcusamente la concepcion artística? (...) Mas si vergüenza da el hablar del frente de este Teatro, no sucede lo mismo cuando se trata de su parte interior, destinada á ser ocupada por el público. Su forma y proporcion bien entendidas, la arreglada distribucion de sus cuatro pisos, en que se incluyen tres órdenes de palcos, forman una obra muy regular y muy digna. Lástima que la extraordinaria angostura de los corredores y la mala colocacion de las letrinas disminuyan un tanto el mérito que señalamos: lástima que la impertinente forma octogonal y la ornamentacion nimia y plateresca del salon de descanso ó de entreactos, construido hace pocos años, como dijimos, no corresponden á la belleza del casco interior de este Teatro, que, á no tener dichos defectos, y dejando aparte su reducida dimension para la Barcelona de nuestro siglo, hubiera merecido ser citado como una obra maestra en su género.

L'autor d'una guia de Barcelona, Ferran Patxot³⁸, donà notícia del teatre en el seu capítol dedicat a les diversions de la capital catalana (una capital, per cert, on diu que la diversió està assegurada):

Teatro principal. Situado en la plaza del Teatro. Tiene compañía española y compañía italiana: esta mas bien pagada y servida que aquella. La mayor parte de las lunetas y palcos son de abono.

La entrada en los dias que trabaja la compañía española es de dos reales: cuando trabaja la italiana, de tres reales.

Las lunetas cuestan tres reales indistintamente de si trabaja una compañía ú otra.

Los empresarios de este teatro tienen arrendado el edificio al Hospital de Santa Cruz. (p.186)

³⁷ PI I ARIMON: *Op. cit.*, p. 1090.

³⁸ PATXOT, Fernando: *Manual del viajero en Barcelona*. Barcelona: Imp. de Francisco Oliva, 1840.

Finalment, i a tall de broma, és interessant recollir el que diu Angelón sobre el Teatre Principal a la seva *Guía satírica de Barcelona*³⁹:

A pocos pasos [del Liceo] se encuentra el Teatro Principal del Hospital de Santa Cruz, que algunos han dado en llamar, Teatro Principal cruz del Santo Hospital. Su exterior es así como el de un hombre barrigudo ó muger embarazada. Una de las cosas de mejor gusto que tiene son las leoneras que sirven para despacho de billetes. Es probable que el arquitecto haya visto algun antiguo circo de fieras, ó siquiera un dibujo de ellos, pues en toda ley, el dia necesario, queden muy bien ser hospedados en tal sitio, leones, tigres, y otras chucherías por el estilo.

Ironies a part, el testimoni d'Angelón permet veure que la façana del teatre no ha variat tant des de 1854 fins al dia d'avui, ja que la forma semiesfèrica de la façana i les peculiars taquilles encara avui poden contemplar-s'hi.

Cor i orquestra. El naixement d'un mont de pietat.

Sembla que el 1822 i el 1830 hi van haver dos intents, frustrats, d'assolir un mont de pietat per als membres de l'orquestra del teatre⁴⁰ per tal d'assegurar-los una jubilació més o menys remunerada, delmar les indisciplines i assegurar una orquestra i un cor amb gent jove, sense que els ancians deixessin de treballar per acabar morint-se de gana. A la llum de la documentació existent a l'arxiu de l'Hospital de Sant Pau, sabem que finalment se'n van aconseguir dos, un per als músics i un altre per als coristes⁴¹. A l'apèndix d'aquest treball s'inclouen els llistats de salaris dels membres de l'orquestra i del cor del teatre. Les passes van ser lentes però segures, com veurem tot seguit.

Del 12 de desembre de 1838 és un escrit dels músics de l'orquestra. Existeix el projecte de creació d'una associació pietosa (un mont de pietat) per socórrer els companys desvalguts a partir de llurs propis salaris. Però sembla que en aquell moment, pel que diuen, cobren poc. Es proposa aleshores que les places de músic siguin perpètuas, després d'haver passat el músic aspirant unes oposicions, sistema proposat per crear una formació brillant qualitativament parlant. Per això es proposa jubilar els músics més vells (alguns porten més de 40 anys al teatre). Així, el jove cobraria una part del sou i l'altra part la rebria el jubilat, i quan morís el músic ancià la plaça passaria a ser propietat del jove. La nota és signada Francesco Berini i Francesc Sala, primer violí i primer contrabaix respectivament (Artís parla d'una "patètica

³⁹ANGELÓN, Manuel: *Guía satírica de Barcelona*. Barcelona: Imp. Ramírez, 1854. P. 4.

⁴⁰SUERO, M^a Teresa: *Op. cit.*

⁴¹[AHSC]] Carpeta 2.2.1. Tota la documentació referida a aquest apartat és exreta d'aquesta font continguda a l'arxiu històric de l'Hospital de Sant Pau de Barcelona.

instància, dirigida a l'Alcalde"⁴²). S'hi adjunta el document, inclòs a l'apèndix, amb els salaris del moment. Nou dies després, el 21/XII/1838, es va afegir el reglament de l'orquestra, tot demanant-ne l'aprovació. El projecte d'arranjament, proposat pels membres de la mateixa a l'Administració de l'Hospital, es féu a través de l'Ajuntament. El reglament va ser aprovat el 5 de gener de 1839 a través d'una carta de Caietà Ribot adreçada a l'Hospital. Aquest reglament contenia els punts següents:

1- L'orquestra ha de constar de cinc violins primers, quatre segons, una viola, un violoncel, dos contrabaixos, dos oboès, dos clarinets, una flauta, dues trompes, una trompeta i un fagot (esmentats per aquest ordre). En òpera calen sis primers violins, sis segons, dues violes, un violoncel, tres contrabaixos, dos oboès, dos clarinets, dues flautes, dues trompes, dues trompetes, dos fagots i un trombó⁴³.

2- Les places han de ser fixes i perpètuas.

3- Els salaris han de ser els mateixos per a tothom.

4- Les places s'obtindran després d'haver passat un examen.

5- Els exàmens seran públics, amb la presència de l'alcalde, un membre de l'Administració de l'Hospital, l'empresari del teatre, el director d'orquestra, el primer violí i dos músics més de l'orquestra, prèviament designats per l'empresari.

6- Quan un músic sigui ja gran o hagi perdut facultats, ocuparà una plaça d'inferior categoria. La decisió, proposada a la junta de l'orquestra, la durà a terme l'empresari.

7- Si un músic baixa a segona categoria i un de segona puja a primera, s'equipararan els sous. Quan mori el de segona, el primer passarà a guanyar el que guanyava el segon quan era primer.

8- Quan un músic es jubili cobrarà la tercera part del seu sou i l'orquestra recaptarà a més 4 rs. vn. per funció, que li seran entregats.

9- Per ampliar o reduir l'orquestra caldrà convocar els exàmens abans citats.

10- Per gaudir de la beneficència cal haver estat a l'orquestra en règim de perpetuïtat.

11- No podran fer l'examen d'ingrés els músics més grans de trenta anys, a

⁴² ARTÍS: *Tres segles...* p. 605.

⁴³ Cap referència, com pot veure's, a la percussió.

excepció dels que ja siguin membres de l'orquestra.

12- Quan un segon passi a ser primer, cobrarà dues terceres parts del sou del primer fins que aquest mori.

13- En cas de conflicte l'empresari té l'última paraula.

14- En cas d'absència d'un músic, encara que sigui per malaltia, aquest no cobrarà.

15- Es formarà una junta econòmica amb el primer violí i sis individus de l'orquestra anomenats mitjançant votació, un d'ells primer de secció com a mínim. La junta vetllarà per la puntualitat i l'assistència dels músics, podent imposar multes que quedaran com a fons per a beneficència.

16- Si un músic, sense el permís de l'empresari, falta al primer entreacte d'una comèdia, perdrà la tercera part del seu salari. Si falta al segon en perdrà la meitat. I si falta a tota l'obra perdrà tot el sou diari. En les òperes, si manca a l'obertura se li restarà la meitat del salari. Si falta més se li treurà tot el sou diari. Si manca als assajos o no hi va amb regularitat se li treurà la meitat del sou.

17- Caldrà cuidar l'aspecte personal i vetllar per no faltar-se el respecte entre els músics. Si no ho fan, la primera vegada se'ls traurà dos dies de salari. La segona quinze dies i a la tercera podran arribar a ser expulsats de l'orquestra.

El reglament va ser imprès i s'hi van afegir les *Ordenanzas para el Monte-pío*⁴⁴, en les que es desenvolupen 34 articles dividits en onze capítols, dels quals en destaco tres:

I.1- El mont de pietat estarà sota l'advocació de Sta. Cecília.

I.2- Tots els membres de l'orquestra quedaran forçosament inscrits a ell.

II.1- La pertinença al món de pietat obliga els seus membres a satisfer una quota d'entrada: els pertanyents a l'orquestra en dies de teatre pagaran l'equivalent a quinze funcions; els pertanyents a l'orquestra en dies d'òpera pagaran l'equivalent a cinc funcions, a excepció feta d'aquells qui ocupen la plaça d'un membre jubilat.

Aviat es va procedir a les jubilacions i als relleus, d'acord amb documents posteriors que ho demostren. Així mateix hi ha convocatòries d'exàmens adreçats a joves de catorze a vint-i-nou anys. Així, per exemple, sabem que el 10 de gener de 1839, i un cop jubilat Jaume Sanromà, Joaquim Rosés passà a ser de quart primer a primer de segon violí. Semblantment,

⁴⁴ *Reglamento para la orquesta del Teatro Principal. Inclou les Ordenanzas citades. Barcelona: 1839.*

el 30 d'abril de 1844 la plaça de sisè primer violí fou concedida a Josep Navarro, de 17 anys, i la de segon fagot a Segimon Guilamay, després de la mort de Rafael Berga. El 25 de maig del mateix any la plaça de contrabaix de Mateu Ferrer es pasà al seu fill Josep. Sabem també que el 9 d'abril de 1845 Carlo Grassi guanyà la plaça de primer oboè i Ranieri Raymondi la dels timbals. Un document escrit el 4 de març de 1847 fa saber que el quart primer violí Albert Linés serà substituït per Josep Viñas. Així mateix, Bartomeu Canalies ho serà, en dies d'òpera, per Hipòlit Casanoves.

El front comú que devien fer els membres de l'orquestra propicià que el 18 de març de 1846 els fos concedit un augment de salari que coneixem a través d'una carta de l'Administració de l'Hospital dirigida a la junta de l'orquestra i que de passada anomenava Josep Viñas com a quart primer violí.

Igualment es fou rigorós amb els expedients oberts als propis músics, imposats per ells mateixos. Per exemple, el 2 de març de 1847 s'expedientà Jaume Brutau, primer clarinet. A través del document citat es diu que el músic s'ha de jubilar i cal posar la plaça a oposició. Brutau seria substituït, el 4 de juny del mateix any, per Rafael Carreras.

Tot plegat ens fa veure que l'objectiu del mont de pietat no era només el d'afavorir socialment uns músics que no deixaven de ser membres de la menestralia imperant en aquells moments a Barcelona, sinó que en alguns casos (com el citat Canalies substituït per Casanoves en dies d'òpera) hi ha la voluntat de millorar el nivell d'una formació no sempre ben tractada per la premsa del moment. En aquest sentit és interessant citar un fragment del llibre inèdit d'Artís, en què es refereix a l'apreciació que els espectadors de l'època tenien de l'orquestra del Teatre Principal:

Un espectador testimoni del període operístic mes detonant [1839] jutjà l'orquestra amb aquests termes: "La orquesta necesitaria que cada uno de los músicos se llevase a su casa lo que ha de tocar, y que despues se concertasen una y muchas veces (...). En la orquesta de este teatro hay muy buenos profesores, pero no basta la habilidad individual (...)"⁴⁵

Potser animats pel pas exitós de l'orquestra, el cor del Teatre Principal s'engrescà també a fer un mont de pietat, que com veurem té en alguns dels seus aspectes una relació idèntica a la dels músics.

El 29 d'octubre de 1845 es va adreçar a l'Administració de l'Hospital una carta signada pels coristes Ignasi Cabot, Josep Ribatallada, Vicenç Pons, Pere Regués, Domènec Sanchez, Francesc Baró, Francesc Pons, Josep Fabra, Joan Pau Casas, Joaquim Nicolau, Constantí Buzzi, Josep Roger i Josep Llimona. En ella diuen que tenen, des de fa temps, ganes de formar una societat de socors mutus, com els membres de l'orquestra. Per això han fet un conveni, d'acord amb l'empresa del teatre, que se sol·licita sigui acceptat. Es

⁴⁵ARTÍS: *Tres segles... Op. cit.*, pp. 610-611.

diu que s'acompanya, però no ho he trobat. En canvi, el que sí he localitzat és un full solt i sense data (possiblement del mateix 1845) amb els salaris dels coristes. Curiosament, i tal i com pot veure's a l'apèndix, només es tracta dels membres masculins del cor.

Potser per tal de recolzar la iniciativa dels coristes, l'aleshores director de l'orquestra Mateu Ferrer, adreçà una carta a l'Administració de l'Hospital, dient que la iniciativa és molt lloable i que això donarà prestigi al teatre. Una altra de les causes de la carta de Ferrer podria molt ben ser el fet que, tal i com apunta Artís, l'Administració en un principi no volia saber res de la proposta dels coristes, que finalment va acceptar-la veient com l'empresa del teatre i l'Ajuntament els recolzaven⁴⁶.

De 1845 i 1846 són uns primers esbossos d'estatuts, tot i que els més complets són els de l'any següent. En efecte, finalment, el 13 de març de 1847 es van aprovar els estatuts, que s'acompanyaven amb l'aprovació. Constaven de 36 articles dividits en set capítols que tot seguit resumeixo:

Capítol 1

- Cal anar a tots els assajos.
- Cal cantar-ho tot: òpera, sarsuela, comèdia, oratori i obra sacra en l'idioma que sigui.
- Si no es va a l'assaig, sense previ avís, no es cobrarà el sou del dia. A les tres faltes en un mes se'l castigarà d'acord amb la decisió del moment d'aplicar el càstig.
- Serà imprescindible que *Los coristas se presentarán á la escena cuando tengan que cantar en ella en la conformidad que disponga el Director de la misma, y con todo decoro y con las prendas de vestuario que les haga entregar la empresa, pudiendo rehusar las que los comparsas llevan á la cabeza, cuello y pies sino estan decentes, y bien límpias y lavadas las que tocan á las carnes.*
- Es poden escollir d'entre els coristes els "partiquinos" sense cobrar res addicionalment. Però els altres coristes els donaran dos rs. vn. a cadascun.
- No es podrà cantar a cap altre teatre que no sigui el Principal sense permís de l'empresari.
- El dia de Pasqua l'empresari donarà al cor 2482 rs.vn. i tindrà una funció de benefici a la temporada de novembre a Carnaval.

⁴⁶ARTÍS: *Tres segles...* p. 615.

- Es cobrarà per funció cantada o assaig. Però si es tanca el teatre per força també es cobrarà si hi havia funció prevista.
- Si cal anar amb *trage de sociedad* en dies d'oratori se'l pagaran els coristes.
- Les jubilacions es cobraran d'acord amb la societat de socors mutus.
- Les vacants seran cobertes per oposició.

Capítol 2

- La societat de socors mutus tindrà 14 coristes.
- Per jubilar-se cal haver estat com a mínim tres anys al cor des de la inscripció a la societat. També *que la inhabilidad no proceda de incontinencia, vicios, desafio, compromiso voluntario, herida recibida en combate ó riesgo que pudo evitar ó de clase alguna de esceso propio de un hombre de mala conducta*. Contràriament, no es podrà jubilar.

Capítol 3

- Quatre individus formaran la junta, presidida pel més antic d'ells, escollits per majoria absoluta.
- Les tasques de la junta seran bàsicament vetllar pels interessos econòmics dels coristes.

Capítol 4

- Hi haurà una junta protectora amb dos membres de l'Administració de l'Hospital, l'empresari, mostra de cant de la companyia italiana, conservador dels estatuts (del capítol 3) i zelador d'obligacions (cap. 3)
- La junta esmenarà les incidències dels coristes o podrà declarar-ne la inhabilitat, publicacions, convocar places i atendre reclamacions. Es convocarà sempre que ho reclamin els interessos del cor.

Capítol 5

- Constitució de la societat, dels fons de multes per manca de puntualitat, regals dels cantants italians en dies de beneficis i quotes que pagarà cada corista: 4 rs.vn. mensuals.

Capítol 6

- Els suplents seran prioritàriament candidats a cobrir la plaça d'un titular que mori.

Capítol 7

- Si un membre del cor n'és expulsat perdrà tot dret a la societat.

- Si mor un jubilat, els seus parents heretaran la quantitat que li pertoca de societat des de l'últim pagament fins al moment del traspàs.

La Rambla de Barcelona el 1841. Una curiositat: els "avisos d'apuntadors i entreactes

Sembla que el 1841 la Rambla barcelonina era el passeig emblemàtic de la ciutat, amb multitud fanals d'oli (s'ha parlat de 2.280) que la il·luminaven. Per tot plegat era el lloc predilecte dels habitants de la Ciutat Comtal i dels cada cop més nombrosos viatges que hi feien estada⁴⁷.

Josep Artís, referint-se als anys 30, explica un curiós costum del teatre que no em puc resistir de transcriure gairebé íntegre:

Fins pels dies de que parlo, donava l'apuntador la senyal de prevenció amb una campaneta. Si l'obra que es representava era de veus. Amb un xiulet, si es cantava òpera. Un xiulet estriden, inharmonic, que destrempava les oïdes. Per la data, emprà l'apuntador la campana, fos el que fos el gènere que es representés. (...)

Fins el 1853, i per bé que costi de creure, no hi havia campana per a avisar el començament dels actes. L'espectador que en baixar el teló sortia de la sala ignorava el moment que li caldria entrar. Un home que recorria els passadissos, advertia a crits que havia començat l'acte; no que estés a punt de començar. El 1853 fou posada una campana, no pas al saló de descans o als corredors, sinó al centre de la platea. En acabar-se la temporada fou tret la campana, i restablert el sistema d'avisar a crits, i amb retraç. El 1856 fou posada prop del saló de descans una campana valedora per a tots els pisos, la qual subs[is]ti fins el 1880⁴⁸.

⁴⁷ POBLET, Josep M^a: *Josep Anselm Clavé i la seva època (1824-1874)*. Barcelona: Dopesa, 1973, p.51.

⁴⁸ ARTÍS: *Tres segles...* pp. 181-2.

III- LES TEMPORADES OPERÍSTIQUES AL TEATRE PRINCIPAL DE 1837 A 1847¹

Temporada 1837-38

El dia 23 de març el *Diario de Barcelona* publicà el quadre de la companyia italiana per a la nova temporada lírica², constituïda com segueix:

Prima donna: Eleoisa [sic] Gned

Altra prima donna: Elena Prestel

Primo soprano e primo musico: Teresa Brambilla, academica filarmonica di Verona

Seconde donne: Antoniette Aguiló, Rosa Vilella

Primo tenore: Giacomo Santi, academico filarmónico [sic] di Verona

Altro primo tenore: Giuseppe Gomez

Secondi tenori: Michele Ibañez, Emmanuele Testagorda

Primo basso cantante: Luigi Valli

Primo buffo cómico [sic] e direttore delle opere: N.N.

Altri primi buffi: Guiseppe [sic] Marti, Domenico Splaggi

Coro di soprani: Antonietta Aguiló, Rosa Vilella, Rosa Gonzalez, Luigia Valero, Teresa Martorell, Margherita Massot, Marcede Weisser, Antonietta Correcher, Micaela Ayala

Coro di tenori: Giovanni Viñals, Giovanni Paolo Casas, Francesco Baró, Francesco Parés, Giacomo Fabra, Vincenzo Pons, Domenico Sanchez, Giuseppe Segura

Coro di bassi: Francesco di Paola Puig-Dollers, Giuseppe Rívatellada, Antonio Amigó, Giuseppe Roger, Giuseppe Obiols, Antonio Escat

Maestro al cembalo e direttore dell'orchestra: Matteo Ferrer

Primo violino e direttore dell'orchestra: Francesco Berini

Altro primo violino in sostituzione del sopradetto: Antonio Pasarell

Professore di arpa: Carlo Grassi

Suggeritori: Primo: Innocenzo Gandolfo

Secondo: Carlo Fossa

Terzo: Giovanni Galli

Supplemento: Pietro Donatutti

L'empresa del teatre va omplir la temporada lírica amb un total de 128 funcions i amb vuit títols diferents. Aquestes es van escenificar set títols, sis dels quals suposaven la seva estrena absoluta a la ciutat. La inauguració es va fer amb *Gabriella di Vergy* de Mercadante, que s'estrenava a Barcelona. La primera funció va tenir lloc el 25 d'abril de 1837, deu dies després de la primera data prevista. Com es veu, la temporada operística va iniciar-se relativament tard, si tenim en compte que el diumenge de Pasqua, data habitual de l'inici de la companyia italiana, va ser el 26 de març. De fet, el dia 15 d'abril s'anuncià l'obra al *Guardia Nacional*:

Gabriella di Vergy, ópera en dos actos (nueva) música del señor maestro Mercadante, En

¹ Compto per temporada el període comprès entre la primera funció, en diumenge de Pasqua, i la darrera abans de l'inici de la Setmana Santa. Quan es comptabilitzen les funcions d'òpera em refereixo només a representacions senceres, sense tenir en compte acadèmies o actes solts de títols lírics.

² *Diario de Barcelona*, 23/III/1837, pp. 652-654.

esta ópera tendràn el honor de presentarse por primera vez los señores Santiago [sic] Santi, primer tenor, Luis Valli, primer bajo cantante, y la señora Elena Prestel, otra primera *dona* [sic]. A las 7. (p.3)

És difícil escatir la causa d'aquest retard. Potser algun dels cantants encara no havia arribat a Barcelona (ja hem vist que el *primo buffo comico e direttore delle opere* constava com a *N.N.* a la llista de la companyia), o potser alguna indisposició física d'algun dels cantants obligà a endarrerir l'estrena de l'obra. En tot cas, el dia 25 es tomà a anunciar l'òpera.

Es va representar un total de 28 vegades -va ser el títol més representat de la temporada-, a més de set sessions amb actes solts. D'acord amb el llibret publicat en aquella ocasió³, el repartiment el formaren:

Filippo Augusto: Giuseppe Gomez
Fayel: Luigi Valli
Gabriella di Vergy: Teresa Brambilla
Raoul di Coucy: Giacomo Santi
Almeide: Elena Prestel
Armando: Emmanuel Testagorda

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

El 26 d'abril, *El Guardia Nacional* es feia ressò d'aquella primera funció:

Por fin, el filarmónico público barcelonés ha podido juzgar anoche del mérito de los principales papeles de l nueva compañía italiana, que en la primera representacion de *Gabriella di Vergy* del Sr. Mercadante, con la salida del primer tenor, el Sr. Santi y del primer bufo cantante, el Sr. Valli. No han desmentido ambos la buena opinion que de su mérito artistico se habia formado en los primeros ensayos; prueba de ellos muchos aplausos que les ha dispensado todo el coliseo. Hubieran deseado sin embargo algunos inteligentes ver mas firmeza en la amaestrada voz del señor Valli, y mas elegancia en las posturas academicas del Sr. Santi, muy recomendable por otra parte por el despejo y soltura de su melodioso cantar.

Mas adelante nos proponemos hablar detenidamente de la ejecucion de dicha ópera, del mérito de su música y del de la parte escénica (p.3).

Tot i que l'anunciada crítica no es va publicar mai i que no he trobat més referències d'aquesta estrena, tot fa pensar que l'execució devia ser prou bona - malgrat les citades observacions de l'anònim cronista- i que l'òpera devia agradar, atès el gran nombre de representacions assolit durant aquella temporada.

La següent òpera, que també s'estrenava a Barcelona, va ser *Caterina di Guisa* de Coccia, estrenada el 18 de maig de 1837 i que va ser representada nou vegades. El repartiment, extret del llibret editat a Barcelona⁴, comptà amb els següents intèrprets:

³MERCADANTE: *Gabriella di Vergy*. Barcellona: Imp. de Gioacchino Verdaguer, 1837.

⁴COCCIA: *Caterina di Guisa*. Barcelona: Imp. di Gioacchino Verdaguer, 1837.

Enrico: Luigi Valli
Caterina di Cleves: Eloisa Gned
Arturo di Cleves: Teresa Brambilla
Conte di San Megrino: Giacomo Santi

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

El *Diario de Barcelona* anuncià aquelles representacions com les del debut d'Eloisa Gned, i *El Guardia Nacional* es referí a aquella estrena el dia 19 de maig:

Anoche se verificó la salida de la Sra. Gnet [sic] segun lo hablamos anunciado. La voz de esta actriz nos ha parecido de buena calidad; pero no es en esta ópera donde podra juzgarse de su estension y mérito. En general no ha gustado la ópera, acaso porque aun esta escrita con método é inteligencia, carece de todos aquellos motivos inimitables de Bellini y de los rasgos filosóficos de este autor, á cuyas composiciones está el público acostumbrado; por otra parte, la empresa no nos ha ofrecido cos que elogiar ni en las decoraciones, ni en los trages, y contra las desagradables impresiones que esto produce no es fácil que triunfe todo el buen deseo de los cantores. (p.3)

També estrenada a Barcelona amb motiu de les representacions al Teatre Principal, va ambar *Un'avventura di Scaramuccia* de Luigi Ricci el 19 de juny de 1837. Obtingué vint-i-sis funcions senceres i tres de parcials. Segons el llibret editat⁵ va ser representada per:

Scaramuccia: Luigi Valli
Lelio: Giacomo Santi
Domenico: Giuseppe Martí
Sandrina: Eloisa Gned
Tomaso: Domenico Splaggi
Contino di Pontigny: Giuseppe Gomez
Visconle di S. Vallier: Emmanuel Testagorda
Elena: Rosina Vilella

Tot i no esmentar-se, la direcció musical devia anar a càrrec de Mateu Ferrer i l'escenografia de Bonaventura Planella. Domenico Spiaggi i Josep Martí debutaven amb aquesta òpera al Teatre Principal. Aquestes funcions suposarien el segon gran èxit de la temporada, pel nombre de representacions i pel fet que, arran de l'estrena, s'aprofità l'anunci de la venda d'un llibre que contenia les aventures del fictici Scaramouche, tal i com s'anuncià el dia 22 de juny al *Guardia Nacional*. No era un fet nou: la temporada anterior, l'èxit d'*I puritani* serví per anunciar en repetides ocasions a la premsa l'edició del llibret en format de luxe.

Reaparegué després *Il turco in Italia*, que s'havia estrenat a Barcelona el 9 de juny de 1820. El 1837 l'òpera de Rossini es va representar cinc vegades, la primera de les quals el 20 de juliol. No devien ser unes funcions molt brillants, atenent-nos al sarcàstic comentari publicat al *Guardia Nacional* el dia 21:

†

⁵RICCI: *Un'avventura di Scaramuccia*. Barcellona: Imp. d'Ignazio Estivill, 1837.

El Turco en Italia salíó en escena en Barcelona en una estacion la mas calorosa; sin embargo parece que ha podido refrescarse su señoría con la rociada de silvidos con que ha sido favorecido... Hazares de la guerra...!! A.C. (p.2)

Dos dies després, i al mateix diari, el mateix lector va publicar un comentari més extens. D'ell es desprèn, d'una banda, part del repartiment:

Selim: Luigi Valli
Fiorilla: Eloisa Gned
Narciso: Giuseppe Gomez
Geronio: Domenico Spiaggi

Es diu també que la primera nit l'òpera va reunir un gran nombre de públic, però que atès el fracàs de la funció, el segon dia el teatre era gairebé buit. Deixant de banda el fet que no va ser cantada satisfactòriament, el cronista afegeix que a nivell de decoracions i de vestuari la representació va ser mediocre. Amb tot destaca com a positiu el duet, ben cantat, de Gned i Spiaggi al primer acte de l'òpera. Finalment s'acusa una excessiva lentitud en alguns dels números de l'obra, la qual cosa va arribar a perjudicar el treball dels intèrprets.

La següent òpera representada, que també s'estrenava a Barcelona, va ser novament un títol de Mercadante, en aquest cas *Zaira*:

Beneficio del Hospital general de Santa Cruz, para la noche de hoy. La C^a italiana ejecutará la primera rerepresentacion del melodrama lírico en dos actos, titulado: *Zaira*, música del Sr. maestro Mercadante. Seria por demas encarecer las bellezas de una ópera que tantos aplausos ha tenido en todos los teatros, y que tanto elojian los periódicos extrangeros. Este público ilustrado y sensato decidirá de su mérito. El establecimiento de beneficencia que ha elejido drama tan celebrado para la noche de su beneficio, tendrá un placer en que merezca la pública aceptacion. Al mismo tiempo espera de la filantrópica generosidad barcelonesa que, con este motivo, se proporcionen á los infelices que alberga este asilo de piedad, todos los socorros posibles, y que imperiosamente reclaman la triste situacion y apuros en que, á causa de la enorme baja que estan sufriendo sus rentas, se halla constituido. A las siete y media⁶.

Les disset representacions de l'obra, que s'iniciaren el 24 d'agost de 1837, comptaren amb el següent repartiment, extret del llibret publicat⁷:

Orosmane: Luigi Valli
Luignano: Giuseppe Marti
Zaira: Teresina Brambilla
Nerestano: Giacomo Santi
Corasimo: Giuseppe Gomez
Fatima: Rosa Vilella
Meledor: Emmanuel Testagorda

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

⁶*Diario de Barcelona*, 24/VIII/1837.

⁷MERCADANTE: *Zaira*. Barcellona: Imp. d'Ignazio Estivill, 1837.

Segons una nota apareguda el 29 d'agost al *Diario de Barcelona*, sembla que la segona representació, el dia 26, va tenir més èxit que la primera. En canvi un comunicat publicat al *Guardia Nacional* el dia 30 ho desmenteix, argüint que el tenor Valli va ser el qui va sostenir les funcions, que no van ser certament brillants malgrat les intervencions del citat cantant i de Teresa Brambilla. El que va passar durant la segona representació va ser que Valli va abaixar mig to el duet amb el baix (número que va ser xiulat a la primera funció) i d'aquí l'èxit que això va provocar.

Vint-i-set representacions totals i una parcial de *Belisario* varen suposar l'estrena a Barcelona de l'òpera donizettiana, que va ser cantada, d'acord amb el llibret publicat⁸, per:

Giustinano: Domenico Spiaggi
Belisario: Luigi Valli
Antonina: Eloisa Gned
Irene: Teresina Brambilla
Alamiro: Giacomo Santi
Eudova: Rosa Vilella
Eutropio: Giuseppe Gomez
Eusebio: Emmanuele Testagorda

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

La primera funció, que va tenir lloc el 25 d'octubre, va conèixer un clamorós èxit. Al mateix temps, el títol donizettià va causar una allau de comunicats al *Guardia Nacional*, bona part d'ells al voltant de la intervenció de Teresa Brambilla.

L'edició del 28 d'octubre de l'esmentat diari parla d'entrada de l'òpera i, tot i reconeixent-ne els mèrits, diu que no es pot comparar amb *Anna Bolena* i que conté alguns elements massa sentits en òperes anteriors del seu autor. Sembla que la primera funció va testimoniar un cert desajust entre orquestra i solistes, però es va solventar durant la segona funció. La més aplaudida va ser Teresa Brambilla, ja des de la seva ària de sortida.

Un comunicat publicat el 29 d'octubre al mateix *Guardia Nacional* elogia la partitura i les representacions, destacant-ne el paper de Valli, el cor i la posada en escena. Finalment s'agraeix a l'empresari Molins l'escenificació de l'òpera. D'entre els comentaris posteriors que aparegueren a la premsa, n'hi havia d'aduladors i d'anti-aduladors. Aquests darrers expliquen que a Barcelona sempre hi ha hagut bones companyies de cant. Els primers contestaren dient que personatges com la Brambilla eren fenòmens irrepetibles, de manera que tot plegat va encendre les brases d'una passió del públic amant de veus titllades d'úniques. Tot plegat va provocar una guerra encesa entre els partidaris de Teresa Brambilla (amb la devoció extesa cap a una altra Brambilla, Amàlia, filla del compositor Paolo Brambilla) i de Luigi Valli al voltant de les funcions de

⁸ DONZETTI: *Belisario*. Barcellona: Imp. d'Ignazio Estivill, 1837.

Belisario.

Beatrice di Tenda s'estrenava també a Barcelona. El 12 de desembre de 1837 pujava per primera vegada a l'escenari del Teatre Principal. Les representacions de l'òpera de Bellini conegueren catorze funcions i una de parcial. Tot i no haver localitzat el llibret utilitzat arran d'aquesta estrena, el repartiment es dedueix pels comunicats apareguts a la premsa:

Beatrice: Teresa Brambilla
Filippo: Luigi Valli
Agnese: Eloisa Gned
Orombello: Giacomo Santi

Segons un comunicat publicat al *Guardia Nacional* el 20 de desembre, i contradient un article del dia 15 inclòs a *El Vapor*, a la Beatrice de Teresa Brambilla li va mancar força, la veu de Valli no era l'adequada per a cantar la part de Filippo, Eloisa Gned no cantà amb gaire bon gust la part de Sandrina i el tenor Santi demostrà tenir una bona veu però la seva interpretació va resultar massa freda. L'única cosa titllada de positiva és la intervenció del cor.

Finalment es van representar, els dies 7 i 8 de febrer, *I Capuleti e i Montecchi*, segurament amb l'excusa de ser aquella l'òpera triada per al benefici de Giacomo Santi, que interpretaria el rol de Romeo. Durant aquella temporada es van representar, deixant de banda els fragments operístics inclosos en les anomenades "acadèmies", actes solts de *Torquato Tasso* de Donizetti.

Temporada 1838-39

Els espectadors de Barcelona estaven massa escarmentats per acollir amb fe els membres de la següent companyia després del relatiu fracàs de la d'un any anterior. Així ho manifestaren en diferents comunicats enviats als diaris com el *Guardia Nacional*. Foren bastants els lectors que mostraren llur desacord amb els plans de l'empresa del teatre. Les úniques figures amb les que semblen estar d'acord eren el baix Valli (la inclusió del qual no estava prevista per aquell any) i Teresa Brambilla.

Finalment la companyia italiana va ser formada pels següents artistes⁹:

Prima donna soprano assoluta: Giulia Micciarelli Sbrisca
Altra prima donna: Marietta Fernandez
Primo soprano e primo musico: Teresa Brambilla
Seconde donne: Rosa Vilella/ Rosa Gonzalez
Primo tenore assoluto: Bartolomee De Gattis
Altro primo tenore: Giuseppe Gomez
Secondi tenori: Michael Ibañez/ Vincenzo Pons
Primo basso cantante assoluto: Gaetano Antoldi
Primo buffo cómico assoluto: Alberto Torri
Altro primo buffo: Giuseppe Barrau

⁹Extret del *Diario de de Barcelona* del 14/IV/1838, pp. 829-31.

Coro di soprani: Rosa Vilella, Rosa Gonzalez, Dolores Corecher, Antonietta Correcher, Luigia Valero, Margherita Massot, Celina Simoni, Dolores Guzman.

Coro di tenori: Vincenzo Pons, Paolo Casas, Giuseppe Fabra, Giuseppe Segura, Francesco Baró, Domenico Sanchez, Costantino Buzzi, Eusebio Carabajal.

Coro di bassi: Francesco di Paola Puig-Dollers, Giuseppe Rivatellada, Antonio Amigó, Giuseppe Roger, Giuseppe Obiols, Pietro Reguer.

Maestro al cembalo e direttore della musica: Matteo Ferrer

Primo violino e direttore dell'orchestra: Francesco Berini

Altro primo violino in sostituzione del sopradetto: Antonio Pasarell

Professore di arpa: Carlo Grassi

Suggeritori: Primo: Innocenzo Gandolfi

Secondo: Carlo Fossa

Terzo: Giovanni Galli

Com ja s'ha comentat abans, d'entre les preferències del públic la soprano Teresa Brambilla (1813-1895) -en la seva tercera temporada consecutiva al Teatre Principal- gaudia de la seva especial predilecció. Així es manifestà al *Guardia Nacional* en diferents comunicats publicats els mesos d'abril i maig de 1838, en els quals els lectors es queixen de la "frivolitat" de la soprano en no voler cantar el rol protagonista d'*Emma d'Antiochia* per traspassar-lo a Eloisa Gned. Sembla que segons el contracte estipulat, en el cas que en una mateixa òpera hi haguessin dos rols de soprano, la Brambilla cantaria el que l'empresa del teatre decidís. La cantant no devia voler fer un rol de "seconda donna". En tot cas, el fet que l'anècdota transcendís als diaris és una nova mostra de fins a quin punt tot el referent a l'òpera preocupava el barceloní afeccionat, que no perdia detall dels tripijocs ocasionats al voltant de les companyies i de la vida teatral de la ciutat.

Deixant de banda aquest fet, però, la Brambilla seguí sent una veritable estrella molt estimada del públic. Així ho manifestà l'autor d'un comunicat publicat el 3 d'abril de 1839 al *Guardia Nacional* arran de la marxa de la soprano de Barcelona per retomar a la seva Itàlia nadiua:

Ha salido para Italia la Sra. Teresina Brambilla *primer Soprano* que ha sido de nuestro teatro durante tres años consecutivos. Su agradable voz, bella escuela de canto, y laborioso carácter, han merecido el general aprecio de los barceloneses que recordarán indudablemente con placer las dos distintas ocasiones en que esta benemérita artista ha sostenido la compañía italiana: á saber, la una, mientras la indisposicion que privó á nuestro teatro de la Sra. Brambilla Verger; y la otra durante la época de la Sra. Elvira. Infatigable la Sra. Teresina Brambilla tanto en estas circunstancias como en las demas, para complacer al público, en todas ha visto satisfactoriamente premiados sus afanes; y la buena memoria que deja entre nosotros de su talento, es una nueva página con la cual puede adornar su artística carrera. En ella le auguramos los mayores progresos, si se atienden los medios con que cuenta y que progresivamente irá desarrollando tan recomendable cantatriz. Deseamos que los aplausos que ha oido resonar dentro nuestros muros tengan algun dia eco, tanto en las frias márgenes del Sena y del Támesis, como en las cristalinas y bellas lagunas del Adriático y en la cálida y pintoresca falda del elevado Vesuvio.= D.L.P.

La darrera temporada de Teresa Brambilla a Barcelona incloïa 10 títols,

dels quals cinc eren estrena a Barcelona. En total van haver-hi 101 funcions operístiques amb títols íntegres. Es va iniciar precisament amb la polèmica *Emma d'Antiochia*. L'òpera de Mercadante, que s'estrenava a Barcelona en aquella ocasió, va ser la més representada de la temporada: vint-i-sis funcions integrals -la primera de les quals va tenir lloc el 15 de maig de 1838- i dues de parcials. Segons el llibret editat el repartiment va ser format per¹⁰:

Corrado: Gaetano Antoldi
Ruggiero: Bartolomeo De Gattis
Emma: Giulia Micciarelli Sbriscia
Adelia: Teresa Brambilla
Aladino: Giuseppe Gomez
Odetta: Rosa Vilella

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

Com ja s'ha comentat, el desacord amb Teresa Brambilla va ser total, i les apreciacions de l'estrena de l'obra van quedar ofuscades per l'intent de deserció de la cantant italiana. Un comunicat publicat al *Guardia Nacional* el dia 28 dóna testimoni del que van suposar aquelles representacions. Sembla que, deixant de banda la primera representació, el teatre no s'omplí. L'únic realment aplaudit va ser el tenor De Gattis, malgrat tenir una veu no massa gran. Antoldi era baix i se li va fer cantar el rol de Corrado, per a baríton, amb la qual cosa se'l va veure patir en excés. Pel que fa a les veus femenines, són elogiades la Micciarelli i Teresa Brambilla, tot i fer-se palès com aquesta cantava amb un gran desinterès la seva part.

Les deu representacions d'*Anna Bolena*, que s'iniciaren el 9 de juny, suscitaron també força comentaris a la premsa. L'òpera de Donizetti s'havia estrenat a Barcelona el 2 de maig de 1835 i ara tornava a estar present al Teatre Principal. Malgrat no haver pogut localitzar el programa editat, se'n desprèn el següent repartiment d'acord amb els comunicats de premsa:

Anna Bolena: Giulia Micciarelli Sbriscia
Giovanna Seymour: Teresa Brambilla
Richard Percy: Bartolomeo De Gattis
Enrico VIII: Gaetano Antoldi
Sir Harvey: Josep Gómez

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

Pel que es desprèn dels comunicats, era aquella una de les obres predilectes del públic barceloní, considerada en aquell moment la millor del seu autor, malgrat trobar-la una mica llarga. En el comunicat publicat al *Guardia Nacional* el 13 de juny se'ns parla elogiosament de la interpretació de la Micciarelli, particularment de la seva cavatina al primer acte i en el rondó final

¹⁰MERCADANTE: *Emma d'Antiochia*. Barcellona: Imp. d'Ignazio Estivill, 1838.

de l'òpera. El públic respongué amb efusius aplaudiments. Igualment aplaudida va ser la tasca de Teresa Brambilla com a Seymour. Coincideix l'autor del comunicat a titllar de petita la veu de De Gattis, que malgrat tot tingué igualment força èxit, així com el baix Antoldi, que malgrat sobreactuar en algun moment interpretà brillantment el rol d'Enric VIII. Finalment es parla de la pobresa del vestuari i de detalls que cal tenir en compte, com el fet que personatges masculins es dirigessin a les dames amb el barret posat.

Un altre comunicat, publicat al mateix diari el dia 18, coincideix a parlar elogiosament dels cantants. De De Gattis s'afegeix com a novetat el fet que cantà la seva part afegint brillantment ornaments i notes en falset en les seves intervencions. Segons el cronista arrencà alguna llàgrima en la seva ària de la presó.

La Fattucchiera de Vicenç Cuyàs seria el següent títol representat. Era aquella una estrena absoluta, i malgrat que el nombre de representacions hauria pogut ser més nombrós (19 funcions), aquella va ser l'òpera "estrella" de la temporada. Cuyàs era un jove compositor de vint-i-dos anys que ja havia estrenat al Teatre Principal breus peces líriques i alguna pàgina simfònica. L'estrena de *La Fattucchiera* va ser un esdeveniment sense precedents, "preparat" pels amics del compositor que preveien un esclatant èxit. En ocasió de l'estrena van publicar el següent comunicat al *Guardia Nacional* el dia 12 de juliol de 1838:

En la prócsima semana tendremos el placer de ver ejecutada en el coliseo de esta capital una *ópera nueva*, una ópera cuya música es debida al distinguido talento de un jóven catalan *don Vicente Cuyás*; y sinceros entusiastas de cuanto resulta en honor de nuestro pais, nos prometemos que la primera representacion de dicha pieza será un dia de gloria para su autor, y de satisfaccion para todo el público barcelonés. Careciendo de suficientes conocimientos para emitir un voto artístico sobre los primeros ensayos de Cuyás, que hemos tenido el gusto de aplaudir varias veces tanto en el teatro como en otras reuniones públicas y particulares; nos es sumamente sensible no poder señalar las innumerables bellezas que hemos notado constantemente en su música; pero sí puede hacer su elogio el decir que ha sabido siempre conmover á nuestra alma, hasta imprimir en nuestro corazon el efecto de todas las ideas que concibió su mente creadora, confesarémos sinceramente y destituidos de toda clase de adulacion, que sus composiciones nos han entusiasmado.

Cuando hemos tomado la pluma para hacer esta franca manifestacion de nuestros sentimientos, creemos de justicia que el público no tomará á mal que indiquemos los principales motivos que segun nuestra escasa comprension nos inducen á vaticinar que la ópera nueva de que hablamos, tendrá un écsito tan brillante cual nunca lo haya tenido composicion alguna en el Teatro de Barcelona. Creeríamos hacer un inmerecido agravio á nuestros compatriotas, si les juzgásemos olvidados del noble orgullo que debe animarles, por tener una patria, cuyo suelo esclarecido ha dado siempre á la España tantos talentos privilegiados, tantas notabilidades artísticas; por consiguiente la delicadeza y carácter tímido del señor Cuyás no debe preocuparse, acerca el modo con que el público acogerá su primer ensayo, en la difícil quanto brillante carrera que ha emprendido. Acerca el buen desempeño con que se pondrá en escena su nueva composicion, no dudamos que será esmerado tanto por parte de los actores, como de los señores que componen la orquesta. Relativamente á los primeros, confiamos en que su delicadeza y deseos que les animan de corresponder á las bondades de un auditorio que les colma cada dia de merecidos aplausos, les patentizará que es corresponder á los favores que el público les dispensa, contribuir con sus talentos al mayor lustre y lucimiento de una

funcion en cuyo buen éxito tanto se interesa el honor Barcelonés. Los Señores que forman la orquesta son todos Catalanes, dudar de sus simpatias para con el jóven artista, que fia á sus muchos conocimientos la mayor parte de su lucimiento, seria agraviar su distinguida reputacion, mayormente cuando se nos ha asegurado que el Sr. empresario, lleno de un patriótico celo, no perdona tampoco sacrificio alguno, para conseguirlo. Prometemos pues ya desde ahora á nuestro amigo, cuyo nombre tan en breve repetirá la Europa musical, un dia de triunfo, una coron de artista que el mundo respetará. Por lo mismo le aconsejamos nuevamente que despojándose de su natural timidez, confie en el buen éxito de la obra que ha creado.= Hace dos dias ha tenido la desgracia de perder á su viejo Padre. Bajò al sepulcro con el desconsuelo de no poder contemplar, qué éxito tendrian los largos desvelos de su idolatrado hijo, y sus últimas palabras manifestaron su sentimiento, y la esperanza que le animaba de que merecerian un aplauso sus compatriotas. Las palabras de un moribundo son sagradas, y la prediccion del buen anciano será cumplida. ¡Ojalá que las lágrimas de alegría que derrame Cuyàs al ver premiados sus afanes, puedan borrar por un momento las profundas impresiones de su dolor.!!= *Vários amigos.* (pp. 3-4)

Segons el programa editat en aquella ocasió, el repartiment va ser format per¹¹:

Ulrico: Gaetano Antoldi
Ismalia: Giulia Micciarelli Sbriscia
Oscar: Bartolomeo De Gattis
Azila: Marietta Femandez
Blondello: Giuseppe Barrau

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

L'èxit, esclatant, va ser contestat pels crítics, que van reconèixer en l'obra de Cuyàs una mostra de bellinisme del més pur, amb uns trets personalíssims i d'una reeixida modernitat. Pau Piferrer i Fàbregas, per exemple, va destinar al *Guardia Nacional* tres extensos articles els dies 26, 27 i 28 de juliol, reproduïts a l'apèndix, ens els quals analitza a fons la partitura i la interpretació, que segons les cròniques de l'època va estar igualment a l'alçada de les circumstàncies. El mateix Joan Maragall publicà el 8 de març de 1899 un article al *Diario de Barcelona* amb motiu del 60è aniversari de la mort del compositor¹². Així mateix, cal dir que els concerts de Clavé encara recordaven el malaurat compositor cap al 1860¹³. I fins i tot abans, el 21 d'octubre de 1848, s'interpretà al Gran Teatre del Liceu un dels cors del segon acte de l'òpera.

També al *Guardia Nacional* i el mateix 26 de juliol, es publicà la següent

¹¹ CUYÀS: *La fattuchiera*. Barcellona: Imp. d'Ignazio Estivill, 1838.

¹² MARAGALL, Joan: "Vicente Cuyàs y 'La Fattuchiera'" a *Obras completas* (II). Barcelona: Selecta, 1981. Pp. 98-100.

¹³ Per a l'apunt biogràfic, el funeral i la transcendència de Cuyàs vegeu RADIGALES, Jaume: "Vicenç Cuyàs. Un compositor operístic català" a: *Serra d'Or*. N° 447, març 1997, pp. 55-57 [215-217].

crítica d'un anònim afeccionat:

Aun cuando la ópera del jóven Cuyás hubiese tenido mucho menos mérito del que efectivamente tiene, habria sido aplaudida, porque el mayor número de los espectadores estaba prevenido á favor de ella, por las noticias que habian corrido del mérito de una composicion escrita en pocos meses por un jóven, que cuatro años atrás no conocia una nota de música. Nada hay pues que estrañar si el triunfo fue tan completo y brillante, supuesto que el señor Cuyás superó tan altamente las esperanzas de sus amigos, y dejó tan burladas las de sus enemigos, dado caso que los tuviese. Y lo mas maravilloso es que nuestro compatriota ha entrado boyante y glorioso al puerto deseado con un buque en el cual otros dos muy espertos pilotos habian naufragado. Queremos decir que es asunto del *libreto* le ha prestado tan pocas situaciones capaces de conmovier por sí solas al espectador, que por este mismo defecto Mercadante y Carnicer tuvieron la desgracia, segun se nos ha asegurado, de no sacar mas que silvidos, en lo que el jóven Cuyás ha recogido tan constantes como merecidos aplausos, habiendo llegado á tal punto el entusiasmo del público, que por dos veces se le hizo salir á las tablas cosa enteramente nueva en este teatro para los autores, y solo muy pocas veces practicada con la Sra. Diez. Por mas que digan los románticos exaltados, jamás producirán grande efecto en la escena los delirios de una imaginacion que solo concibe inverosimilitudes y contrasentidos, y no son otra cosa los lances que forman el asunto de la *Fattucchiera*. Se quiere desterrar de nuestras composiciones poéticas á la mitologia, que tantos encantos ha producido hasta ahora, y se abrazan á ciegas y sin verosimilitud todas las monstruosidades de aquella creencia. Esto es el mayor de los desatinos, es una especie de contagio que no prenderá mas que en los que deliran por parecer novadores; pero que el público mirará siempre con indiferencia y con desprecio, como no sea en los momentos fatales de una revolucion política y religiosa, en la que se trate de derribarlo todo para ensalzar cosas peores que las que se derriben, con tal que sean nuevas. Asi es que el fanatismo de esta manía pudo tanto en la revolucion francesa que al echarse al suelo las aras del Dios que hasta entonces se habia adorado, se estableció el culto de las meretrices. Pero no nos alejemos demasiado de la ópera, rogando al Sr. Cuyás que se ponga cuanto antes á escribir otra que le ofrezca situaciones posibles, pero que huya de casar á mugeres vivas con hombres muertos, y de abrir y cerrar el cielo solo por la voluntad de una querida; porque estas son cosas que no se fundan en ninguna creencia conocida, y

Quodamque ostendis mihi sic incredulis odi.

Lo que podemos asegurar es que el señor Cuyás ha empezado por donde muchos concluyen, es decir, por hacer una ópera buena. No dejará de haber lunares en la música, si se la examina de cerca, y con mas detencion que la que permite una primera representacion; pero ¿cuál es la produccion humana, por perfecta que sea, que no los tenga? Sobre todo el Sr. Cuyás puede jactarse de que no se le notó ningun plagio, ninguna reminiscencia. Sus motivos son bellos y llenos de inspiraciones; el canto muy agradable á pesar de lo que tiene de difícil, y la parte instrumental muy profunda y muy trabajada. A esto añade el Sr. Cuyás otro mérito, y es que ha escrito su ópera, *sin haber ido á Italia*, y sin haberse puesto bajo la tutela de ningun maestro italiano, lo que hubiera llevado consigo una gran desventaja; porque por mas que toda la ópera hubiese sido composicion propia y original, habria pasado por retocada, corregida, adicionada y qué se yo que mas por el maestro protector. El señor Cuyás ha obrado con independendencia, y el resultado ha dejado bien patente que la naturaleza le crió para escribir operas y adquirir con ellas un alto renombre.

Los que no ven las cosas mas que con los anteojos de la rutina, aconsejarán al Sr. Cuyás que vaya inmediatamente á Italia, y que allí se inicie en los misterios de Apolo. Nosotros lo pensábamos así antes de oír su ópera; pero despues de haberla oido, somos de parecer que le será mas útil trasladarse a Paris. El Sr. Cuyás necesita un suelo de libertad, un suelo en donde sea desconocido el *nepotismo*, y este suelo es el de la capital de Francia. En ella podrá consultar á los mas famosos compositores, y no solo oír la

excelente música italiana, sino también la moderna francesa. Al género de esta nos parece que quiere pertenecer la *Fattucchiera*; y al oírta, se nos figuraba que estábamos en el gran teatro de la Opera de Paris, oyendo la *Judia* ó los *Hugonotes*, ó *Roberto el diablo*, en donde hay tan bellas inspiraciones, y mucho mas entusiasmo y arrojo libre que en las que se escriben para cortes absolutistas como la de Austria. A mas de esto, en Paris podrá escribir el Sr. Cuyás sobre asuntos esencialmente liberales y patrióticos como el *Guillermo Tell*, etc., ora estén en italiano, ora en francés, y estos le conducirán en el dia con mas rapidez al templo de la Fama. No creemos equivocarnos al decirle que podría encontrar muchas dificultades para que su *Fattucchiera* llegue á representarse en Italia, por las rivalidades y partidos que tendría que vencer si lo intentase; al paso que si la hace traducir al francés, por algun sugeto inteligente, no habrá teatro en Francia en donde no recoja fama y buenos intereses.

No nos queda lugar para hablar de la ejecucion, en la cual todos los actores se esforzarán con empeño, habiendo desplegado sus inmensas facultades la Sra. Misciarelli (*sic*). De la Sra. Fernandez no se puede juzgar todavia: Baste decir que fué oída con gusto.= I.F. (pp. 2-3)

La fama de l'òpera traspassà les fronteres de Catalunya, fins al punt que el butlletí *El eco del actor* publicà en el seu número 34, datat el 21 d'abril de 1851, un buidat que la revista madrilenya *La Ópera* havia publicat d'autors de casa nostra. En referència a l'obra de Cuyàs va publicar:

La *Fattucchiera* es un poema do está grabado el fuego del corazon, el puro y bello colorido de la escuela italiana... Joya preciosa de la escena lírica, perdió su matiz en la primavera de su vida... sus sienas arrebataron un corona que la orlan en su sepulcro... pero en cambio una creadora fantasía nos ha legado una obra sublime. Qué no hubiera creado la que tan rica se mostró en su destello?... Sectario de Bellini y Donizetti, Cuyàs se estasiaba en el estudio de sus producciones... y, á semejanza de aquellos génios, creaba una idea, y la engalanaba con las puras y sentimentales melodías, descifradas por una bella instrumentacion. (p.265)

El traspàs de Vicenç Cuyàs, que succeí el 7 de juliol de 1839 -poc menys d'un any després de l'estrena de la seva òpera-, va provocar una allau d'articles necrològics i de poemes a la premsa. D'entre ells, un aparegut al *Diario de Barcelona* el 12 de juliol, no signat però atribuïble a Joan Cortada i Sala, es refereix a *La Fattuchiera*:

En ella se eleva el jóven compositor á una esfera muy superior á sus cortos años y reciente esperiencia; alli se esplaya, dando á la voz y al instrumento aquel sabor atrevido, variado y siempre nuevo, que el verdadero genio hace brotar en tan deleitosa facilidad. (p. 1004)

També Josep Coroleu¹⁴ es referí a aquella estrena:

En 17 de julio de 1838¹⁵ sucedió en Barcelona un verdadero acontecimiento artístico: el estreno de la ópera *La Fattuchiera*, de nuestro paisano el joven compositor don Vicente Cuyàs, genio asombrosamente precoz que parecía destinado a ser el Bellini español, a

¹⁴COROLEU, Josep: *Memòries d'un menestral de Barcelona (1792-1864)*. Barcelona: "La Vanguardia", 1888.

¹⁵En realitat va ser el 23 de juliol.

juzgar por la admirable espontaneidad y la profunda ternura de sus melodías. (p. 177)

Durant la darrera representació de l'òpera, el 7 de març de 1839, Cuyàs va morir. El fet de ser un músic jove, a qui se li havia mort recentment el pare, que moria físic als vint-i-dos anys, va fer d'ell una llegenda viva. Sobretot pel fet que, segons les cròniques de l'època, el seu darrer sospir fou exhalat quan en el teatre el personatge d'Ismaïlia exclamava el fragment de la seva ària "Guidami al Ciel con te". La mort de Cuyàs, en tot cas, causà una profunda commoció. El mateix Coroleu ho recordava:

I malgrado Cuyàs era un artista de veras. Por esto, cuando al terminar la ópera, en aquella triste noche, estalló como de costumbre una tempestad de aplausos y salió a las tablas el empresario a dar con acento conmovido la fatal noticia al público, este se retiró profundamente impresionado. Los hombres no sabíamos hablar de otra cosa; muchas señoras llevaban el pañuelo a los ojos. (p. 178)

La següent òpera de la temporada va ser *Chiara di Rosembergh* de Luigi Ricci. S'havia estrenat a Barcelona el 23 d'octubre de 1832 (el mateix any de la seva estrena a Itàlia) i la temporada que ens ocupa es va representar en set ocasions, la primera de les quals va ser l'11 d'agost de 1838.

Lucia di Lammermoor s'estrenava també a Barcelona. La primera funció de l'òpera de Donizetti tindria lloc el 22 de setembre de 1838 i es representaria en deu ocasions íntegra i en dues ocasions parcialment. Segons el llibret editat aquelles representacions comptaren amb el següent repartiment¹⁶:

Enrico Ashton: Gaetano Antoldi
Lucia: Giulia Micciarelli Sbriscia
Edgardo: Bartolomeo De Gattis
Arturo: Giuseppe Gomez
Raimondo: Giuseppe Barrau
Alisa: Rosa Vilella
Normanno: N.N.

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

La documentació de l'estrena, escassa, ens remet de nou al *Guardia Nacional*, on aparegueren dos comunicats els dies 5 i 6 d'octubre al voltant d'una *fermata* inclosa al rondó del tercer acte de l'òpera. Cal suposar que l'òpera de Donizetti va causar una forta impressió al públic barceloní, ja que la seva reposició ha estat constant des d'aleshores. Juntament amb *La sonnambula* ha estat sempre de les més representades. Per cert que al citat diari aparegué una curiosa nota el 30 d'octubre de 1838:

En un periódico de Milan se lee lo siguiente. (I)

Barcelona.= La Lucia.= 25 de setiembre de 1838.= Mi querido Pirata!= He aqui algunas

¹⁶DONIZETTI: *Lucia di Lammermoor*. Barcellona: Imp. d'Ignazio Estvill, 1838.

noticias. El sábado 22 del corriente se puso en escena la Lucia: grande expectativa, el Teatro inmensamente lleno. Se puede decir que desde el principio hasta el fin fué un solo aplauso. La cavatina del bajo Antoldi, muy bien cantada por aquella hermosa voz, fué recibida con aplausos generales: igualmente la de Micciarelli, el duo con el tenor De Gattis y el de Antoldi con la Micciarelli. En el largo del final segundo estalló una irrupcion indecible hasta bajar el Telon. En el tercer acto el duo de Tenor y bajo, egecutado á la perfeccion por ambos cantantes fué coronado con el éxito mas brillante. En el rondó de la Micciarelli (el mismo del espartito, segun fué escrito para la Tachinardi) parecia el Teatro un sepulcro, tal era el silencio que reinaba para no perder una nota de aquel canto. El adagio de este rondò puede llamarse una competencia de habilidad entre la voz humana y la flauta. La esplosion de una mina no produce tanto estruendo como el que se oyó en este Teatro al fin de esta competencia. Se pidiò unánimamente la repeticion; honor que aqui rara vez se tributa. La última escena de tenor adaptada á la preciosa voz y medios del Sr. De Gattis fué desempeñada á la perfeccion y especialmente el adagio podia llamarse una miniatura. En la segunda representacion de la Lucia hubo en el Teatro mas de dos mil personas. La Sra. Micciarelli ha llegado á un punto de gloria del que no puede pasarse mas adelante, y entretanto el Sr. Empresario Molins recoge dinero á puñados.= Su imparcial.= K.Y.

Norma, que s'havia estrenat a Barcelona el 4 de juny de 1835, va ser la següent òpera de la temporada al Teatre Principal. Es va representar íntegra en 16 ocasions, a més d'una funció parcial. La primera representació va tenir lloc el 6 d'octubre de 1838. Tot i no disposar de llibret, se'n dedueix el següent repartiment d'acord amb els comunicats apareguts a la premsa:

Norma: Giulia Micciarelli Sbriscia

Adalgisa: Teresa Brambilla

Pollione: Bartolomeo De Gattis

Oroveso: Gaetano Antoldi

Director d'orquestra: Matteo Ferrer

Director d'escena: Albreto Torri

Escenografia: Bonaventura Planella

Aquelles representacions suscitarren una allau de comentaris a la premsa, particularment al *Guardia Nacional*. El 10 d'octubre s'hi publicà un comunicat en què es comenten algunes particularitats de l'escenografia i la direcció escènica. El dia 12 es publicà un comentari sobre la versió musical, en el qual es parla de la brillant versió que dels seus personatges feren Micciarelli, Brambilla, Antoldi i De Gattis, tot i que segons se'ns diu van haver de "lluitar" per allunyar el record d'Amalia Brambilla i del tenor Verger, antics intèrprets de *Norma* al Principal.

El director d'escena, Alberto Torri, va tenir l'oportunitat de defensar-se en un escrit que es va publicar al citat diari el 13 d'octubre, en el qual justifica el seu treball a partir de les didascàlies del llibret original de l'òpera degut a Felice Romani.

Els elogis a la Micciarelli van ser contestats poc després per "Los druidas", anònims autors d'un comunicat que, publicat el 19 d'octubre al *Guardia Nacional*, es mostren devots de la Norma d'Amalia Brambilla, la tasca de la qual no va ser superada segons la seva opinió per Giulia Micciarelli. La

nota va ser contestada i el contraatac no es va fer esperar. Igualment, la nota de Torri va ser rebatuda novament. Tot plegat mostra una altra vegada fins a quin punt els avatars del teatre, i les companyies operístiques en particular, transcendien les fronteres del mateix teatre per traduir-se en mostres de total afecció, que es plasmaven públicament a la premsa diària barcelonina.

Dues representacions d'*I Crociati in Tolemaide* de Pacini van seguir les de *Norma*. Les funcions de l'òpera, que s'havia estrenat a Barcelona vuit anys abans, tingueren lloc els dies 27 d'octubre i 27 de novembre. Segurament era un títol no previst per l'empresa del teatre, i va haver-hi de recórrer a causa d'un imprevist que impedí l'escenificació puntual d'un altre títol.

La següent òpera de la temporada va ser *Roberto Devereux* de Donizetti. Es tractava novament de la seva estrena a Barcelona. Quatre funcions íntegres -la primera el 22 de novembre de 1838¹⁷- i una de parcial conformaren aquelles funcions, que segons el llibret editat comptà amb el següent repartiment¹⁸:

Elisabetta: Giulia Micciarelli Sbriscia
Nottingham: Gaetano Antoldi
Sara: Teresa Brambilla
Roberto Devereux: Bartolomeo De Gattis
Lord Cecil: Giuseppe Gomez
Gualtiero Raleigh: Giuseppe Barrau

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

La Sonnambula de Bellini, que s'havia estrenat dos anys abans, tornava a pujar a l'escenari del Teatre Principal, on es representà en tres ocasions, els dies 22 i 23 de desembre de 1838 i 25 de gener de 1839.

La darrera òpera de la temporada, que també suposava una estrena absoluta, era *Sermondo il generoso*, del compositor català Antoni Rovira. Les funcions van ser cantades entre d'altres per Giulia Micciarelli i Teresa Brambilla. En general l'òpera va agradar a la crítica, tot i que el públic no semblà gaire entusiasmat amb ella. Bona prova del que diem és que, tot i representar-se a final de temporada, només es va poder escoltar en quatre ocasions, els dies 6 (dia de l'estrena), 7, 10 de febrer i 3 de març. A l'apèndix poden trobar-se els comentaris que feren de l'obra Joan Cortada i Antoni Fargas i Soler. Així mateix he pogut accedir al seu llibret, que inclou el repartiment d'aquella estrena¹⁹:

¹⁷ I no, com diu Virella, el 29 de novembre. a VIRELLA CASSAÑES, Francisco: *La ópera en Barcelona*. Barcelona: Redondo y Xumetra, 1888.

¹⁸ DONIZETTI: *Roberto Devereux*. Barcellona: Imp. d'Ignazio Estivill, 1838.

¹⁹ ROVIRA: *Sermondo il Generoso*. Barcellona: Tip. di Gioacchino Verdaguer, 1839.

Sermondo: Bartolomeo de Gattis
Aldano: Gaetano Antoldi
Evellina: Teresina Brambilla
Edegardo: Giulia Micciarelli Sbriscia
Dauro: Giuseppe Gomez

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

Al ja citat *El eco del actor* la ressenya madrilenya sobre compositors catalans joves també es referia a Rovira i la seva obra amb les següents paraules:

Hay en sus composiciones [les de Rovira] algo que agrada, que produce efecto, la sencilla y pura armonia. (...) De creer es que el jóven maestro que tanto se distinguia al frente de aquella selecta orquesta, no desmaye, para que su *Sermondo* no sea la última creacion que arroje al fallo del público. Rovira cuenta con recursos para brillar en su honrosa carrera... Injusto seria el que no viviese para ella (p.266)

Temporada 1839-40

La companyia contractada va ser formada per²⁰:

Prima donna soprano assoluta: Giulia Micciarelli Sbriscia
Altra prima donna: Giuseppina Lega
Prima soprano e prima musica: Carolina Lusignani
Seconda donna: Rosa Vilella
Primo tenore assoluto: Sig. Achille Balestracci
Altro primo tenore: Giuseppe Gomez
Secondo tenore: Vincenzo Pons
Primo basso cantante assoluto: Gaetano Antoldi
Primo buffo comico: Domenico Spiaggi
Altro primo buffo: Stanislao Demí

Coro di soprani: Rosa Vilella, Dolores Correcher, Antonietta Correcher, Luigia Valero, Margherita Massot, Margherita Buzzi, Celina Simoni, Dolores Guzman

Coro di tenori: Vincenzo Pons, Paolo Casas, Giuseppe Fabra, Giuseppe Segura, Francesco Baró, Domenico Sanchez, Costantino Buzzi, Francesco Péra

Coro di bassi: Francesco di Paola Puig-Dollers, Giuseppe Rivatallada, Antonio Amigó, Giuseppe Roger, Pietro Reguer

Maestro al cembalo e direttore di musica: Sig. Matteo Ferrer
Primo violino e direttore dell'orchestra: Francesco Berini
Altro primo violino in sostituzione del sopradetto: Antonio Pasarell
Professore di Arpa: Carlo Grassi
Suggeritori: Primo sig. Innocenzo Gandolfo
Secondo sig. Carlo Fossa
Terzo sig. Giovanni Galli

²⁰Extret del *Diario de Barcelona*, 3/V/1839, pp. 1845-6.

Com era habitual el públic, escarmentat d'altres ocasions, rebia amb escepticisme uns cantants dels qui havia sentit anomenar algunes coses, tot i no fiar-se de la seva qualitat. Cal tenir en compte, a més, que la Brambilla, i amb ella la seva "saga", desapareixia de Barcelona després d'esplèndides funcions líriques, i que molts cantants canviaven tal i com es desprèn del llistat anterior. No obstant això, Giulia Micciarelli va ser també una cantant força apreciada, entre d'altres coses perquè va cantar sis funcions de *La Fattuchiera* de Cuyàs, títol que havia causat una gran impressió i que a més anava lligat amb la mort del jove compositor.

La temporada, que gaudiria d'11 títols al llarg de 109 representacions, s'inaugurava amb *Lucia di Lammermoor*. Va ser l'obra més representada de la temporada: vint-i-vuit funcions integrals i cinc de parcials. La primera va ser el 4 de maig. Part del repartiment que es desprèn dels comunicats de premsa va ser el següent:

Enrico Ashton: Gaetano Antoldi
Lucia: Giulia Micciarelli
Edgardo: Achille Balestracci

El dia 7 de maig aparegué un comunicat al *Guardia Nacional* en el qual es parla de la brillant interpretació que Giulia Micciarelli i Gaetano Antoldi van fer de llurs rols. El qui va tenir més èxit sembla que va ser Achille Balestracci, el primer tenor de la nova companyia que va impressionar vivament el públic del moment amb un elegant fraseig i una veu robusta i amb un gran volum. Les funcions, per tant, van ser altament exitoses.

S'estrenava a Barcelona *Agnese di Castro* de Persiani, que es va representar per primera vegada el 12 de juny de 1839. Vint-i-una funcions integrals i set de parcials de l'òpera van col·locar-la al segon lloc de les més representades, tot i que pel que es desprèn d'una breu nota apareguda el 25 de juny al *Guardia Nacional* l'obra en si no va convèncer, malgrat les brillants interpretacions de Balestracci i d'Antoldi. El tenor començava a despertar ja passions i odis, ja que ben aviat va caure una pluja de notes de partidaris i detractors del cantant a la premsa. D'aquesta òpera n'he localitzat el llibret a la Biblioteca de Catalunya, en el qual podem trobar el repartiment de l'estrena²¹:

Alfonso IV: Gaetano Antoldi
Don Pedro: Achille Balestracci
Bianca: Giuseppina Lega
Inés de Castro: Carolina Lusignani
Gonzales: Giuseppe Gomez
Elvira: Rosa Vilella
Rodrigo: Stanislao Demi

Director d'orquestra: Mateu Ferrer

²¹PERSIANI: *Ines de Castro*. Barcelona: Imp. d'Ignazio Estivill, 1839.

Escenografia: Bonaventura Planella

No tenim documentades les cinc representacions de *La Straniera* de Bellini, òpera que s'havia estrenat a Barcelona vuit anys abans i que ara es tornava a reposar a partir del 24 de juliol de 1839. És possible que fos també un d'aquells títols que anaven bé de reposar si l'empresa tenia algun problema financer o bé si alguns cantants es posaven malalts i no es podia dur a l'escena una nova obra.

La reposició del *Barbiere di Siviglia*, títol ja cèlebre a Barcelona des de la seva estrena el 16 de juliol de 1818, va conèixer nou funcions a partir de la primera, feta el 17 d'agost de 1839. D'acord amb els comunicats apareguts, el repartiment per a l'òpera de Rossini va ser el següent:

Figaro: Gaetano Antoldi
Rosina: Giulia Micciarelli Sbriscia
Comte Almaviva: Achille Balestracci
Don Bartolo: Filippo Galli
Don Basilio: Domenico Spiaggi
Berta: Giuseppina Lega

Director d'orquestra: Matteo Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

Un comunicat aparegut al *Guardia Nacional* el 25 d'agost parla de l'èxit absolut que assolí el baix Filippo Galli com a Bartolo. Galli era una veritable estrella, sempre aplaudit a Barcelona des de feia més de vint anys. Sembla que cantà una ària nova, segurament la del segon acte. És possible que la nova composició es degués a Ramon Carnicer. Un comunicat publicat al mateix diari el dia 4 de setembre parla novament de Galli referint-se elogiosament a la seva interpretació, malgrat tractar-se d'un cantant ja gran. Pel que fa a la Micciarelli, es comenta que els ornaments que afegí a les seves àries acabaren per fer-les gairebé irreconeixibles. Es parla de Balestracci com a tenor amb la veu inadequada per assumir el rol del Comte, de la poca gràcia d'Antoldi com a Figaro i de les excessives nasalitats de Spiaggi com a Basilio.

Reaparegueren els dies 4 i 5 de setembre de 1839 *Il Pirata* de Bellini, que s'havia estrenat nou anys abans, i *La Cenerentola* rossiniana, que estigué en escena en quatre funcions íntegres (la primera el 27 de setembre) i una de parcial.

Tot i que no era nova a Barcelona, *Gemma di Vergy* s'estrenava al Teatre Principal el 19 d'octubre de 1839. L'òpera de Donizetti s'havia estrenat al Liceu Filodramàtic de Montsió aquell mateix any, concretament el 8 de juliol. Al Principal se'n farien dotze representacions i una de parcial, d'acord amb el següent repartiment, extret del llibret publicat en aquella ocasió²²:

²²DONIZETTI: *Gemma di Vergy*. Barcellona: Imp. d'Ignazio Estivill, 1839.

Conte di Vergy: Gaetano Antoldi
Gemma: Giulia Micciarelli Sbriscia
Ida di Greville: Giuseppa Lega
Tamas: Achille Balestracci
Rolando: Giuseppe Gomez
Guido: Stanislao Demi

Director d'orquestra: Matteo Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

Una nova òpera de Mercadante seria estrenada al Teatre Principal, però no a Barcelona, en aquest cas *Il Giuramento*, que es representaria en dotze ocasions (més un acte solt), la primera de les quals el 5 de desembre de 1839. Poc menys d'un mes abans, el dia 7 de novembre, s'havia representat al Liceu Filodramàtic, nova mostra d'un signe de rivalitat entre un i altre teatre. D'acord amb el llibret editat en ocasió de les seves funcions al Principal, *Il giuramento* va ser interpretat d'acord amb el següent repartiment²³:

Manfredo: Gaetano Antoldi
Bianca: Carolina Lusignani
Elaisa: Giulia Micciarelli Sbriscia
Viscardo di Benevento: Achille Balestracci
Brunoro: Giuseppe Gomez
Isaura: Rosa Vilella

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

Aquella estrena suscità un gran interès. Joan Cortada i Sala havia escrit un article al *Diario de Barcelona* el dia 30 d'octubre. Però a l'hora de ser estrenada l'òpera al Principal ja s'havia pogut sentir al Liceu, de manera que la partitura ja era coneguda. En tot cas, el mateix Cortada publicà al mateix *Diario* una crítica de les representacions al Teatre Principal el dia 12 de desembre. L'article, inclòs a l'apèndix, parla d'alguns canvis que s'han fet de la partitura, com és el cas de la inclusió d'un orgue en un cor del segon acte de l'òpera. Deixant de banda les bones prestacions de Micciarelli i Lusignani, Cortada parla de la manca de vivacitat i del mediocre paper del cor, a més d'algunes irregularitats a nivell escènic. A tall de conclusió Cortada diu que les funcions al Liceu varen ser superiors a les del Principal.

Les representacions de *La Vedovella* d'Eduard Domínguez suposaven també la seva estrena a Barcelona. Es va representar en cinc ocasions, els dies 21, 22, 26 de gener, 9 i 29 de febrer de 1840²⁴.

Eduard Domínguez de Gironella havia nascut a Barcelona el 6 de febrer de 1814. El seu pare era diputat a Madrid en representació de Catalunya. Per

²³ MERCADANTE: *Il giuramento*. Barcellona: Imp. d'Ignazio Estivill, 1839.

²⁴ A la pàg. 128 de la seva obra *Virella* situa la data de l'estrena el dia 28. Es tracta d'un error, ja que a la pàg. 264 la situa correctament el dia 21. Cfr. VIRELLA: *Op. cit.*

això Eduard hi anà de petit. De retorn a Barcelona estudià amb Ramon Vilanova. La seva òpera *La vedovella* costà força de ser acceptada per l'empresa del Teatre Principal. Amb tot, i sembla que després del recolzament de la Micciarelli²⁵, finalment es pogué representar. D'acord amb el llibret editat, el repartiment va ser el següent²⁶:

Dejanira: Giulia Micciarelli
Lauretta: Giuseppina Lega
Alberto: Giuseppe Gomez
Orlando: Gaetano Antoldi
Ernesto: Achille Balestracci
D. Pistone di Fiascorotto: Domenico Spiaggi

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

El llibretista consta amb el sempre incòmode *N.N.* al llibret citat. Així mateix, és curiós observar que la portada d'aquesta edició presenta un dibuix d'un temple dins del qual hi ha, damunt d'una lira, el títol de l'òpera. I al fris d'aquest temple, amb un cos de lletra molt destacat i amb majúscula consta un altisonant *Ingenio Español*.

Les funcions de l'òpera de Domínguez van despertar un gran interès, ja que el teatre estava ple, atenent-nos a un comunicat publicat al *Guardia Nacional* el dia 27 de gener que he optat per incloure en la seva integritat:

La Vedovella (Primera representacion)

Lleno estaba el teatro. Todos aguardaban con ansiedad, siniestros rumores corrian, y acrecentaban el temor que siempre inspira el éxito de la primera ópera de un compositor. Pero cesa el murmullo; un profundo silencio reina por todas partes; empezó la sinfonia. A los primeros compases se nota ya una idea nueva y bien conducida; vien eun bello andante en el cual se despliega en medio de una rica instrumentacion un gracioso solo de flauta, y empezamos á miramos unos á otros. Una idea airosa, nueva y de estilo español, empieza el *allegro*, se desarrolla, se estiende, y por medio de bien entendidas modulaciones, nos conduce suavemente á un bellissimo crescendo tan nuevo y airoso, que por todas partes se oía decir *esto es bueno*. Concluyó por fin la hermosa sinfonia y una lluvia de aplausos vino á premiarla y á animar al compositor que estaba al *cémbalo*. Largo seria este artículo si tuviésemos que recorrer una por una las bellezas artísticas que notamos en la ópera del señor Dominguez; ni es posible formar una análisis de ella en una sola noche. Solo dirémos que todas las piezas de que se compone son escelentes, y así lo manifestó el público con los repetidos aplausos con que las coronó todas. No podemos sin embargo pasar por alto el quarteto final del primer acto. Este quarteto es una pieza magistral que honra sobremanera al Sr. Dominguez. Filosofía en los tiempos, novedad y genio en las ideas, profundidad y maestría en la combinacion de las voces, y manejo de la parte instrumental; he aquí los dotes principales que recomiendan este brillante quarteto, el cual bastaria por si solo para granjear al jóven compositor el renombre de artista. El efecto que esta pieza causó en el público fue extraordinario. Con una voz unánime, y con un entusiasmo general clamaba aquel para que se presentára el autor en

²⁵SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Barcelona: Isidro Torres, ed., 1890. (2 vols.) Vol. I., pp. 227-234.

²⁶DOMÍNGUEZ: *La Vedovella*. Barcellona: Imp. d'Ignazio Estivill, 1840.

la escena, pero se pasaba el tiempo, el autor no parecia, y los gritos y el alboroto iban creciendo, hasta que la autoridad hizo calmar un poco el tumulto, prometiendo que el autor saldria sin tardanza. Mientras esto sucedia, parece que el Sr. Dominguez estaba haciendo esfuerzos para resistirse á las instancias y amonestaciones que le hacia el Sr. alcalde, Domenech, el empresario, y todo la compañia para que se dejase ver, hasta que cediendo á pesar suyo al querer de tantos, fue colocado en medio de la compañia, y de este modo se present  al público que le aguardaba ansioso y que le recibí con estrepitosos aplausos. En muchos palcos se vió á las señoras saludar al autor con los pañuelos; y hubiera crecido mas el entusiasmo, si la escesiva modestia   timidez del Sr. Dominguez no le hubiese obligado á dejar tan pronto á sus compañeros y meterse entre bastidores.

El resto de la ópera fue igualmente aplaudido,   igualmente digno de serlo. En cuanto á la ejecucion solo dirémos que todos los actores se esmeraron en sus respectivos papeles; y particularmente la Sra. Micciarelli se escedi  á si misma y se atrajo muchos aplausos por la gracia con que desempe  la parte de Dejanira que el autor le habia confiado, y por lo interesante que estaba con el bellísimo traje que sacó. Graciosa est  cuando le dice á Orlando en el duo del primer acto.

*...Quella bocca
Che in vero   la gran bocca
E m'inuamora (sic)   tocca.*

Bella y coqueta en el *quintettino* del segundo acto cuando dice á su hermano Alberto.

*Come in mirarti   caro
Mi balza il cor nel petto
Ah che tu sei l'oggertto
Che sempre io voglio amar.*

En fin, toda la  pera tuvo el éxito mas completo; y bien al reves de lo que pronosticaban los  mulos del Sr. Dominguez, que conocemos ahora los tiene en bastante número, como los tiene todo hombre de mérito. Segun nos han asegurado, la administracion del Hospital á cuyo beneficio se ejecut  esta  pera, qued  tan satisfecha de su éxito que pasó en cuerpo á dar las gracias al jóven artista, al cual poco rato despues se le vió abrazado del Sr. Alcalde 1  Constitucional D. Jacinto Felix Domenech, el cual le daba la enhorabuena, y le exortaba á que continuase trabajando, y que nos diera pronto otra  pera aumentando asi la gloria de su nombre y haciendo honor á su pais.

S ; glorioso es para el Sr. D. Eduardo Dominguez el haber llegado á la altura en que su  pera le coloca, en un pais en que no hay donde instruirse, y en que el haber compuesto una  pera buena, supone mucho jenio, mucha instruccion y un talento extraordinario; calidades que adoman á este jóven segun aseguran las personas que le tratan con intimidad. L nzese pues en la carrera filarmónica, aband nese á sus inspiraciones, no se duerma sobre los laureles que ha recojido, y no dudamos pronosticarle un porvenir de gloria y fortuna que hará envidiable su nombre y su bienestar. (p.3)

I encara, tornant al ja citat article "La  pera" reprodu t a *El eco del actor*, trobem una breu referència a l'obra de Domínguez:

La *Vedovella* está escrita con ese efecto tan anhelado, piedra filosofal oculta á muchos maestros. Desde que se escucha su *sinfonía*, en cuyos primeros compases [sic] resalta ya la originalidad del pensamiento, hasta la última pieza, se percibe que el que las ha producido tiene talento, sabe. N tase un *cuarteto* que cierra el acto primero, trazado con filosofía, presentado con conocimiento, con inspiracion. (p.266)

Reaparegué *Norma* amb cinc funcions integrals i quatre de parcials. Les funcions foren els dies 15, 17, 25, 29 i 31 de març de 1840.

Com a mostra de la devoció que despertaven els cantants, he cregut oportú incloure un dels articles dedicats a Giulia Micciarelli, aparegut al *Guardia Nacional* el 19 de febrer de 1840, amb motiu d'una funció a benefici de la soprano, que per darrera vegada actuava en una temporada a Barcelona i que el mateix dia de la publicació de l'article possibilitava la primera de les sis funcions de *La fattucchiera* de Cuyàs:

A la señora Julia Micciarelli Sbriccia (sic), prima donna absoluta de esta ciudad, en el día de su beneficio.

Julia; dos años ó muy cerca han transcurrido, desde que tu mérito admiro, tu sublime canto y tus maneras, que de este público han formado la delicia; mas ya que se halla próxima tu ausencia, y á perderte va la hispana escena, de un español, benigna admite la sincera espresion de sus respetos.

Tu saber é inimitable acento, han dado repetidas horas de soláz, placer y entusiasmo, al pueblo barcelonés que te admira; tú has hecho olvidar en ciertos dias la pena y sinsabores que afligen, y viniendo á oir tu voz divina has calmado el corazon que se agita. En tí Bellini, Donizetti y Mercadante de su música celeste han encontrado la fiel espresion, con tus acentos y raudal de precioso y bello canto. Tú has conseguido los aplausos que al mérito justamente se prodigan, ora festiva te hayas presentado, ora del dolor con la divisa.

¿Quién no palidece de dolor contigo, si el terrible acento vibras, ó no llora en tu presencia, si el dolor te agovia y te oprime? ¿quién no compadece de *Lucia* el fatal y horrible engaño, y á quien tu atroz pena no conmueve, la situacion de *Lucia* presentando? El inmenso amor y tristes zelos de *Gemma di Vergy* tú sintiendo, has hecho dudar en aquel acto, si es ilusion ó realidad tanto quebranto. De *Eloisa* el destino cruel y funesto, su amor y su suerte tremenda, alcanzas á espresar con tal acento, que es fuerza acompañarte en el llanto. Si una madre infeliz ver se anhela, y sentir con ella la perfidia horrenda, *Norma*, por si en la escena la ofrece, creyéndose la amante verdadera. En *Deyanira* por fin has presentado las gracias del bello secso reunidas, y con tal maestria ejecutaste el capricho de imitar á una coqueta, que si mas durara el drama, consiguieras volver locos á Ernesto, á Piston y á Orlando.

Sigue pues, ilustre Julia, tu destino, y á la digna corona que ya ciñes, añade el inmarcesible lauro que en esta capital has conseguido. Sea que entre nosotros permanezcas, ó á pais lejano te dirijas, no dudes que un plácido recuerdo de justa admiracion llevas contigo. Plegue al cielo, que el porvenir feliz y propicio se te muestre y te sonria; y que do quiera la planta muevas, por siempre te acompañe inmensa dicha.-
A.P. (p.3)

Temporada 1840-41

La nova companyia estava formada per²⁷:

Director de escena- Juan Layner

Primeras damas triples- Teresa Tavola, Laura Assandri

Segundas idem- Josefina Leya, Maria Zambelli

Primer tenor- Antonio Piacenti

Otro primer tenor- Anibal Brambilla

Segundo tenor- José Gómez

Primer bajo cantante- Pedro Balzar

Otro primer bajo cantante- Francisco Regini

Segundo id. id.- Estanislao Demi

Primer bufo cómico- Juan Layner

²⁷ Extret del *Diario de Barcelona*, 12/IV/1840, pp. 1524-6.

Coro de hombres- José Rivatallada, Antonio Amigo, José Roger, Pedro Raquer, Francisco Pons, Feliciano Pons, Vicente Pons, José Llimona, Pablo Casas, José Segura, José Fabra, Francisco Baró, Domingo Sánchez, Francisco Pera, Constantino Butzi.

Coro de mugeres- Rosa Vilella y Rosa Gonzalez²⁸, Luisa Valero, Antonia Corretger, Dolores Corretger, Teresa Vall, Francisca Rebera, Celina Simoni, Margarita Massot, Dolores Guzman, Margarita Butzi.

Maestro al cembalo- Mateo Ferrer

Director de la orquesta- Miguel Rachelle

Apuntadores- Inocencio Gandolfo, Cárlos Fossa, Juan Galli

Les crítiques de Joan Cortada i Sala al *Diario de Barcelona* foren contestades en diverses ocasions al *Guardia Nacional*. Els lectors d'aquesta publicació estaven gairebé sempre en desacord amb les opinions de Cortada, la qual cosa provoca en aquest moment una curiosa correspondència entre un i altre diari. Es difícil a hores d'ara dir qui tenia raó. La veritat és que els coneixements de Cortada semblen estar en moltes ocasions per damunt dels de lectors anònims del *Guardia Nacional*. No obstant, és interessant remarcar que la temporada que ara ens ocupa va suposar un canvi destacable pel que fa a noms que canviaven després de diversos anys d'immobilisme. Un altre membre de la família de Paolo Brambilla, en aquest cas Aníbal -germà d'Amalia-, formava part de la nova companyia. Cal dir, a més, que aquella temporada el Teatre Principal obria les seves portes amb empresari nou, Francesc Sala, i amb l'interior de la sala absolutament reformat.

Aquella temporada inclouria nou títols operístics al llarg de les 105 funcions líriques. Cinc d'aquestes òperes es representaven per primera vegada a Barcelona.

Elena da Feltre va ser la primera òpera de la temporada, que es representaria setze vegades íntegra i deu en versió parcial. L'estrena, de l'obra de Mercadante, que suposava també la primera audició de l'òpera a Barcelona, va tenir lloc el 9 de maig de 1840. Segons el programa editat en aquella ocasió el repartiment va ser el següent²⁹:

Boemondo: Giuseppe Gomez

Imberga: Giuseppina Lega

Sigifredo: Francesco Regini

Elena: Laura Assandri

Guido: Pietro Balzar

Ubaldo: Antonio Piacenti

Gualtiero: Stanislao Demi

Director d'orquestra: Mateu Ferrer

Escenografia: Bonaventura Planella (?)

²⁸ Con obligacion de cantar partiquinos .

²⁹ MERCADANTE: *Elena Da Feltre*. Barcelona: Tip. Brusi, 1840.

En general, i segons la crítica que Joan Cortada publicà al *Diario de Barcelona* el dia 11 de maig (vegeu apèndix), l'execució va ser notable, així com les noves decoracions i el vestuari. No obstant, alguns lectors del *Guardia Nacional* es queixaren de les actuacions de Piacenti, nostàlgics com es mostren d'Achille Balestracci, el primer tenor de l'anterior temporada.

Lucrezia Borgia de Donizetti s'estrenava també a Barcelona. Vint-i-una van ser les funcions de l'òpera, a partir del dia 9 de juny³⁰ de 1840. Va ser el títol més representat de la temporada, que segons el llibret editat va tenir el següent repartiment³¹:

D. Alfonso: Pietro Balzar
Lucrezia Borgia: Teresa Távola
Gennaro: Annibale Brambilla
Maffio Orsini: Angiolina Grandolfi
Jeppo Liverotto: Vincenzo Pons
Apostolo Gazella: Stanislao Demi
Ascanio Petrucci: Pietro Zambelli
Olofemo Vitellozzo: Giuseppe Llimona
Gubetta: Francesco Regini
Rustighello: Giuseppe Gomez

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Luigi Luciano Penne

Inclusa a l'apèndix, la crítica de Joan Cortada al *Diario de Barcelona* el dia 11 de juny destacava la presentació escènica de l'obra i el treball de l'orquestra. Els cantants van estar a l'alçada de les circumstàncies, tot i que es va xiular Teresa Tavola. Sembla que el públic es dividia aleshores entre Assandristes i Tavolistes, és a dir, entre els admiradors de les dues *prime donne* de la temporada: Laura Assandri i la ja citada Teresa Tavola. Aquí trobem una nova mostra de la devoció que suscitaven els cantants, que en aquest cas originà una pugna entre els partidaris d'un i altre intèrpret. Aquest és l'antecedent de posteriors rivalitats més cèlebres, com les establertes entre massinistes i gayarristes o entre fletistes y lazaristes.

La prigione di Edimburgo de Federico Ricci es va estrenar al Teatre Principal, i també a la Ciutat Comtal, el 24 de juliol de 1840. Dotze van ser les funcions programades, a més de nou representacions d'actes solts. Malgrat no haver trobat cap document a la premsa que testimoniés aquesta estrena, el programa-llibret en aquella ocasió permet establir-ne el repartiment³²:

Duca d'Argile: Stanislao Demi
Giorgio: Antonio Piacenti
Fanny: Maria Zambelli

³⁰l no del dia 10, com cita Virella a *op. cit.*

³¹DONIZETTI: *Lucrezia Borgia*. Barcelona: Tip. Brusi., 1840.

³²RICCI: *La prigione di Edimburgo*. Barcelona: Tip. Brusi, 1840.

Ida: Laura Assandri
Tom: Francesco Regini
Giovanna: Teresa Tavola
Patrizio: Giuseppe Gomez

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

Cal suposar que si la rivalitat entre Assandristes i Tavolistes va ser real, uns i altres devien protagonitzar una enfervorida defensa de llurs sopranos amb xiulets i crits d'aprovació, ja que l'òpera de Ricci incloïa les dues artistes en el seu repartiment.

Ja coneguda pel públic de Barcelona des de la seva estrena el 1821, l'*Otello* de Rossini tornava a pujar al Teatre Principal a partir del 15 de setembre de 1840. Setze funcions senceres i cinc de parcials constituïren el total de representacions del títol rossinià. De la crítica de Cortada, inclosa a l'apèndix, se'n desprèn el següent repartiment:

Otello: Lorenzo Bonfigli
Iago: Pedro Balzar
Roderigo: José Gómez
Desdemona: Laura Assandri

Cortada destaca de la interpretació l'*Otello* de Bonfigli, digne successor d'altres Otel·los a Barcelona com Bonoldi i Verger. L'Assandri va ser una bona Desdemona malgrat perdre's en algun moment amb els solistes de l'orquestra.

Imelda di Lambertazzi de Donizetti s'estrenava a Barcelona el 29 d'octubre. Durant aquella temporada es va representar catorze vegades a més de cinc funcions que inclogueren actes solts de l'obra. D'acord amb el llibret del moment aquest va ser el repartiment³³:

Orlando Lambertazzi: Annibale Brambilla
Imelda: Teresa Tavola
Lamberto: Lorenzo Bonfigli
Bonifaccio Gieremei: Pietro Balzar
Ubaldo: Stanislao Demi

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

Joan Cortada parlà el 31 d'octubre de l'òpera al *Diario de Barcelona* (vegeu apèndix). Segons el crític, aquell no era dels millors títols de Donizetti. Sembla que el públic es va mostrar excessivament exigent amb els cantants, però Cortada destaca els rols de Teresa Tavola i de Lorenzo Bonfigli. Com a element negatiu, Cortada destaca el vestuari utilitzat en aquelles representacions. D'aquella estrena hi ha una anècdota recollida per Josep

³³ DONIZETTI: *Imelda di Lambertazzi*. Barcelona: Tip. Brusi, 1840.

Maria Riutort³⁴. Sembla que el compositor Ramon Carnicer s'havia desplaçat des de Madrid expressament a Barcelona per veure i escoltar l'òpera de Donizetti. No li va plaure gens i segons el cronista es veu que el compositor va exclamar: "No m'agrada. És una *Imelda*". Pel que es veu, aquell judici tan rude va córrer de viva veu entre els afeccionats barcelonins.

Esmeralda, òpera d'Alberto Mazzucato, era la següent òpera de la temporada. Era també estrena absolut a Barcelona. La primera representació va tenir lloc el 14 de novembre i es va programar només vuit vegades. El repartiment, segons el llibret editat, estava format per³⁵:

Esmeralda: Laura Assandri
Febo di Chateaupers: Pietro Balzar
Claudio Frollo: Lorenzo Bonfigli
Gondelaurier: Giuseppe Llimona
Fiordalisa: Giuseppa Lega
Clopino Trouillefou: Stanislao Demi

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Bonaventura Planella

El 16 de novembre Joan Cortada va publicar al *Diario de Barcelona* la seva crítica, inclosa a l'apèndix. El crític no destaca particularment la música de l'òpera, poc homogènia segons el seu criteri. Malgrat tot, comenta alguns números concrets de l'obra. Com ja venia sent habitual, es van deixar sentir xiulets al teatre, però malgrat tot es van llançar dues corones de flors a l'escenari per a Laura Assandri.

Il Conte d'Essex de Mercadante s'havia estrenat el 18 de desembre de 1838 al Liceu de Montsió. L'estrena al Teatre Principal va tenir lloc el 27 de gener de 1841 i l'òpera es va poder representar quatre vegades. Els intèrprets, segons la crítica de Joan Cortada inclosa a l'apèndix, van ser Laura Assandri, Lorenzo Bonfigli i José Gómez, entre d'altres. Sembla no acabaren d'estar a l'alçada de les circumstàncies, i per això el públic va respondre negativament.

Tres funcions d'*Il barbiere di Siviglia* els dies 13, 14 i 22 de febrer van succeir les de l'òpera de Donizetti. No obstant, el següent títol exitós fou *La muta dei portici* d'Auber, que va aconseguir onze representacions. L'òpera, que s'estrenava a Barcelona, va tenir la primera funció el dia 17 de març de 1841 i segons un breu comunicat publicat al *Nacional* el 21 d'aquell mes, el públic va aplaudir fervorosament la interpretació de Tavola, a qui se li va llançar una corona de flors, Bonfigli; així mateix obtingueren força èxit Balzar, i Gómez, a

³⁴RIUTORT, José M^a: *Anecdotario barcelonés ochocentista y las agudezas de Pitarra-Llanas Aulés y Peyus*. Barcelona: Millà, 1946, p.11.

³⁵MAZZUCATO: *Esmeralda*. Barcelona: Tip. Brusi, 1840.

més de les decoracions de Penne³⁶.

D'entre les funcions parcials de la temporada que ara acabava, cal destacar l'acte tercer de *Torquato Tasso* de Donizetti i el tercer de *Giulietta e Romeo* de Nicola Vaccai.

Temporada 1841-42

La companyia prevista era formada pels següents artistes³⁷:

Director de escena- Pedro Novelli

Matilde Pallazzesi, Rosalia Gariboldi, primeras bufas absolutas

Maria Zambelli, segunda idem.

Rosa Vilella, Rosa Gonzalez, terceras idem

Lorenzo Bonfigli, primer tenor absoluto con contrata hasta 30 de junio próximo

Catone Lonati, primer tenor absoluto

José Gomez, otro primer tenor

Ignacio Marini, primer bajo cantante absoluto

Angel Alba, primer bajo

Pedro Novelli, id. y bufo cómico

Francisco Pons, segundo bajo

Coro de hombres- José Ribatallada, Antonio Amigó, José Roger, Pedro Raguer, Francisco Pons, Feliciano Pons, Vicente Pons, José Llimona, Pablo Casas, José Fabra, Francisco Baró, Domingo Sanchez, Francisco Pera, Constantino Butzzi, N.N.

Coro de mugeres- Rosa Vilella, Rosa Gonzalez, Luisa Valero, Margarita Butzzi, Dolores Guzman, Teresa Vall, Francisca Ribera, Celina Simoni, Antonia Corretjer, Dolores Corretjer, Margarita Massot.

Maestro director de música- Mateo Ferrer

Apuntadores- Ignacio Gandolfi, Carlos Fossa, Juan Galli

Pintores- Louis Lucien Penne, Josep Planella

Maquinista- Juan Galli

Director del vestuario- Josep Casasempere

Com hem vist, s'inclouïen els treballs escenogràfics del pintor francès Louis Lucien Penne i els del català Josep Planella, que havia estat pintor al Liceu Filodramàtic de Montsió i que ara passava a ser-ho al Teatre Principal. Planella substituïa el seu pare Bonaventura -ja ancià i que moriria el 1844- i era un bon hereu de la tradició escenogràfica secular de la seva família. Nascut a Barcelona el 1804, va ser l'autor d'un important tractat sobre perspectiva aplicada al teatre³⁸.

³⁶Virella parla elogiosament de Bonfigli, Marini -un dels baixos contractats per a la temporada següent- i de les escenografies de Penne. Cfr. VIRELLA: *Op. cit.*, p. 132.

³⁷Extret del *Diario de Barcelona*, 4/IV/1841, pp. 1480-3.

³⁸PLANELLA y COROMINA, José: *Arte de la perspectiva y aplicacion de ella al palco escénico*. Barcelona: Imp. de Joaquín Verdaguer, 1840.

Aquella temporada inclouria onze títols operístics, quatre dels quals s'estrenaven a Barcelona. Un total de 109 funcions líriques van constituir la globalitat operística en aquella ocasió.

Estranyament, la temporada s'iniciava amb *Norma*, de la qual només se'n van oferir cinc funcions, els dies 11, 12, 13, 18 i 25 d'abril. Segons la crítica que va publicar Joan Cortada al *Diario de Barcelona* el dia 13 (vegeu apèndix), el repartiment el van formar:

Norma: Matilde Pallazzesi
Adalgisa: Rosalia Gariboldi
Pollione: Lorenzo Bonfigli
Oroveso: Pietro Novelli

La Pallazzesi no va fer oblidar com a Norma les interpretacions que de la druídessa havia fet Teresa Brambilla. Sembla que la resta del repartiment no va acabar d'estar a l'alçada de les circumstàncies. Segurament el fet d'estrenar temporada amb un títol tan conegut com el de l'òpera de Bellini i no fer-ho amb un de nou vol dir que l'empresari no havia pogut acollir encara tots els cantants previstos, o bé que l'alarmant manca d'assajos per a la nova òpera impedia la seva representació. Potser per això, igualment, no va haver-hi òpera al Teatre Principal.

La Vestale era la nova òpera de Mercadante que arribava a Barcelona. S'estrenaria al Teatre Principal el dia 8 de maig de 1841. Dissertarien les funcions de l'obra, d'acord amb el següent repartiment, extret del llibret editat en aquella ocasió³⁹:

Lucinio Murena: Giuseppe Gomez
Lucio Silano: Francesco Pons
Metello Pio: Pietro Novelli
La gran vestale: Marietta de Roja Zambelli
Emiglia: Matilde Pallazzesi Javinelli
Giunia: Rosalia Gariboldi
Decio: Catone Lonati
Publio: Angelo Alba

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Deixant de banda l'interès que suscitava una partitura com aquella, el públic omplí el teatre per sentir els intèrprets de la nova companyia, particularment el primer tenor, Catone Lonati. Sembla que, segons l'article de Joan Cortada al *Diario de Barcelona* el dia 10 de maig inclòs a l'apèndix, el citat cantant va ser rebut amb aplaudiments, així com el baix Angelo Alba. Com era habitual en les òperes estrenades a començaments de temporada, els decorats i el vestuari van ser rics i amb molta propietat.

³⁹MERCADANTE: *La Vestale*. Barcelona: Tip. Brusl, 1841.

S'estrenava també a Barcelona *Il templario* de Nicolai, que es va representar setze vegades a partir del dia 8 de juliol, d'acord amb el següent repartiment⁴⁰:

Cedrico: Pietro Novelli
Vilfredo: Catone Lonati
Rovena: Rosalia Gariboldi
Luca: Giuseppe Gomez
Briano: Angelo Alba
Isacco: Francesco Pons
Rebecca: Matilde Pallazzesi Savinelli

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Les representacions, sense tenir un èxit esclatant, van ser contestades amb generosos aplaudiments pel públic, d'acord amb una molt digna interpretació de solistes, cor, orquestra i les boniques decoracions, sempre d'acord amb Joan Cortada, la crítica del qual, i publicada al *Diario de Barcelona* el dia 10 de juny, s'inclou a l'apèndix.

Reapareixia *La muta dei portici* d'Auber, en aquesta ocasió amb setze funcions (cinc més que la temporada anterior) i tres actes solts en tres acadèmies. La primera representació, el 7 de juliol, va ser criticada per Joan Cortada des del *Diario de Barcelona* el dia 9 (vegeu apèndix). Angelo Alba, Rosalia Gariboldi i Catone Lonati van ser alguns dels seus intèrprets.

Marino Faliero s'havia estrenat al Liceu Filodramàtic el 8 d'agost de 1839. L'òpera de Donizetti arribava al Teatre Principal el 7 d'agost de 1841. Seria l'òpera més representada de la temporada (22 funcions integrals i 6 de parcials) d'acord amb el següent repartiment, extret del llibret aleshores editat⁴¹:

Marino Faliero: Ignazio Marini
Israele Bertucci: Angelo Alba
Fernando: Catone Lonati
Steno: Feliciano Pons
Leoni: Giuseppe Gomez
Elena: Matilde Palazzesi
Irene: Marietta Zambelli
Vincenzo: Vincenzo Pons

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

L'èxit va ser clamorós per la tasca dels intèrprets i les decoracions de Planella, segons la crítica de Cortada, inclosa a l'apèndix, publicada al *Diario de Barcelona* el 9 d'agost.

⁴⁰NICOLAI: *Il templario*. Barcelona: Tip. Brusi, 1841.

⁴¹DONIZETTI: *Marino Faliero*. Barcelona: Tip. Brusi, 1841.

Coneguda a Barcelona des de 1815, *L'italiana in Algeri* es reposava al Teatre Principal a partir del dia 4 de setembre. L'obra de Rossini es representaria nou vegades aquella temporada. L'única referència a la premsa aparegué el 17 d'aquell mes al *Nacional* amb una breu nota signada per "El Justo":

Sr. Editor: Despues del *Marino Faliero* se reprodujo la *Italiana en Argel* con la Sra. Gariboldi, y los Sres. Lonati, Marini y Felipe Galli.
La ejecucion en su totalidad dejó algo que desear, sin embargo hubo aplausos, para los primeros actores que fueron llamados á la escena y a la verdad lo merecian.
La Gariboldi sigue siempre apreciada por los Barceloneses, y aunque la parte de la bella le es algo baja, fué aplaudida y con particularidad en su Rondó, que canta muy bien.
El célebre Galli es siempre el actor incomparable, apreciado cual merece por sus talentos nada comunes. (...) (p.2)

Malgrat l'escassetat de notícies, però, es va editar el llibret, que inclou el repartiment d'aquelles funcions rossinianes⁴²:

Mustafà: Ignazio Marini
Elvira: Marietta Zambelli
Zulma: Rosa Vilel[ia]
Haly: Feliciano Pons
Lindoro: Catone Lonati
Isabella: Rosalia Gariboldi
Taddeo: Filippo Galli

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: N.N.

El següent títol representat va ser *Cleonice*, del català Baltasar Saldoni. Segons el llibret editat el repartiment va ser format per⁴³:

Cleonice: Matilde Palazzesi
Alceste: Catone Lonati
Fenicio: Feliciano Pons
Olinto: Ignazio Marini
Barsene: Marietta Zambelli
Mitranes: Giuseppe Gomez

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Curiosament, no he trobat cap notícia a la premsa referida a aquesta estrena. L'òpera de Saldoni no devia tenir gaire èxit, ja que només es va representar dues vegades, els dies 29 i 30 de setembre de 1841. El mateix Virella es lamenta de l'absència de notícies sobre aquella estrena als diaris i diu que, si bé l'obra no havia tingut èxit a Madrid per la mala execució dels cantants, a Barcelona no hi havia motius per atribuir el fracàs a la companyia

⁴²ROSSINI: *L'italiana in Algeri*. Barcelona: Tip. del Brusi, 1841.

⁴³SALDONI: *Cleonice*. Barcelona: Tip. Brusi, 1841.

italiana del moment. El que entre línies podem llegir, el "debiéndose sin duda á otros motivos el fiasco de *Cleonice*", com diu Virella, és el fet que la partitura no devia estar a l'alçada de la resta d'òperes representades en aquell moment⁴⁴.

Pel que fa al mateix Saldoni, les màximes aportacions del qual es poden emmarcar en el camp de la historiografia musical del seu temps, cal dir que Josep Subirá comet un error a la seva obra sobre l'òpera a Barcelona⁴⁵. En efecte, el musicòleg valencià, inclou una làmina sense numerar de l'estrena de l'òpera *Ipermestra* de Saldoni. Segons Subirá pertany a l'estrena de l'òpera al "Teatro de la Santa Cruz" de Barcelona, quan en el cartell es veu ben clar que pertany al "Teatro de la Cruz" i al 1838, és a dir, al citat teatre madrileny⁴⁶.

Lucrezia Borgia, que s'havia estrenat la temporada passada, es tornava a representar ara. Les dotze funcions, a partir del 6 de novembre, queden documentades gràcies a la crítica que Pau Piferrer i Fàbregas va fer al *Diario de Barcelona* el dia 10 (vegeu apèndix). En ella l'autor parla de la bona execució dels cantants, però critica negativament les decoracions. Giuseppina Brambilla, tot i no constar en el quadre d'intèrprets de la companyia, va participar en aquelles funcions.

Tres representacions del *Barbiere di Siviglia* tingueren lloc els dies 12 i 23 de gener i 8 de febrer.

L'esdeveniment de la temporada, però, fou l'estrena de la primera òpera de Verdi a Barcelona. En efecte, *Oberto* va pujar a l'escenari del Teatre Principal el dia 1 de febrer de 1842 i va repetir-se els dies 2, 6 i 7. Segons el programa-llibret editat el repartiment va ser el següent⁴⁷:

Cuniza: Rosalia Gariboldi
Riccardo: Giuseppe Gomez
Oberto: Ignazio Marini
Leonora: Matilde Palazzesi
Imelda: Marietta Zambelli

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Luigi Luciano Penne

Segurament l'estrena de l'òpera estava prevista per a l'any 1841, perquè

⁴⁴Cfr. VIRELLA: *Op. cit.*, p. 129.

⁴⁵SUBIRÁ, José: *Op. cit.* La làmina citada apareix al final de les del primer grup del primer volum.

⁴⁶Com fàcilment pot constatar-se a CARMENA Y MILLÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Imp. de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, p.86.

⁴⁷VERDI: *Oberto, Conte di S. Bonifacio*. Barcelona, 1842.

la Biblioteca de Catalunya conserva l'edició del llibret d'aquell any, amb un repartiment idèntic al de l'estrena però amb una sola variant: Catone Lonati com a Riccardo⁴⁸.

Pau Piferrer va publicar la seva crítica al *Diario de Barcelona* el dia 3 de febrer (vegeu apèndix). En ella deixa veure el seu desengany per la partitura, que no va agradar, la qual cosa explica el poc nombre de representacions del primer títol verdià que arribava al nostre país. Com veurem més endavant, les coses canviarien arran de l'estrena, dos anys més tard, de *Nabucco*. En efecte, el mateix Virella jutja exagerat el sever criteri de Piferrer a l'hora de titllar Verdi com el darrer compositor de la llista de músics del moment⁴⁹. Cal dir, però, que Virella Cassañes parla amb la perspectiva històrica i estètica d'un home que, al final de segle i de la seva vida, ha escoltat gran part del repertori verdià -pràcticament tot- i que segurament, després de les estrenes de *La traviata*, *Rigoletto* o *Un ballo in maschera*, ja no té present una obra de joventut com *Oberto*. Per tant, el judici de Piferrer no sembla, a hores d'ara, del tot desencertat.

Com a final de temporada *Chiara di Rosemberg* va reaparèixer després, aconseguint tres funcions els dies 14, 15 i 19 de març, a càrrec d'Ignazio Marini i Rosalia Gariboldi, entre d'altres. Incloc la crítica de Pau Piferrer a l'apèndix.

Temporada 1842-43

La companyia contractada era formada per⁵⁰:

Director de escena. D. Pedro Novelli

Primeras bufas absolutas- D^a N.N., Rosalía Gariboldi

Primera bufa- Josefa Brambilla

Segunda idem- María Zambelli

Terceras idem- Rosa Vilella, Josefa Ferrer

Primer tenor absoluto- D. N.N.

Otro primer tenor- José Gomez

Segundo idem- Fernando Fernandez

Primer bajo cantante absoluto- Ignacio Marini

Otro primer bajo cantante- Angel Alba

Idem y bufo caricato- Pedro Novelli

Segundo bajo- Feliciano Pons

Coro de mugeres- Rosa Vilella, Margarita Butzi, Dolores Guzman, Teresa Vall, Francisca Ribera, Celina Simon, Antonia Corretjer, Dolores Corretjer, Luisa Valero, Josefa Ferrer, Ana Ferrer, Josefa Corretjer.

⁴⁸VERDI: *Op. cit.* Barcelona: Tip. d'A. Brusi, 1841.

⁴⁹VIRELLA: *Op. cit.* pp. 129-130.

⁵⁰Extret del *Diario de Barcelona*, 20/III/1842, pp. 1084-7.

Coro de hombres- José Rivatallada, Antonio Amigó, José Roger, Pedro Raguer, Francisco Pons, Feliciano Pons, Vicente Pons, José Llimona, Pablo Casas, José Fabra, Francisco Basó, Domingo Sanchez, Francisco Pera, Constantino Butzi

Maestro director de música- Mateo Ferrer

Director de orquesta- Miguel Rachele

Apuntadores- Ignacio Gandolfi, Carlos Fossa, Juan Galy

Pintor- José Planella y Coromina

Maquinista- Juan Galy

Director del vestuario- José Casasampere

La primera soprano que el diari esmenta amb N.N. havia de ser Matilde Palazzesi, però amb motiu del seu embaràs va haver de rescindir el seu contracte⁵¹ i fou substituïda per la soprano Carolina Vittadini. Igualment, el primer tenor previst, Catone Lonati, que havia de ser a Barcelona, no havia pogut rescindir un anterior contracte que tenia signat a Itàlia a causa d'una malaltia, per la qual cosa va ser substituït per Giovanni Battista Verger, espòs d'Amalia Brambilla. Giuseppina Brambilla, en canvi, era germana petita (1819-1903) de Marietta i Teresa. L'estada de Verger al Principal, però, no seria seguida, ja que actuà també com a primer tenor al teatre Nou la temporada 1845-46, abans d'incorporar-se un any després al Principal com a primer tenor i empresari i passar, la temporada 1847-48, al Gran Teatre del Liceu.

La temporada 1842-43 va tenir 132 funcions d'òpera en les quals es van posar en escena deu títols, tres dels quals s'estrenaven a Barcelona.

Els tres primers títols, dels quals no hi ha ressenyes a la premsa, foren òperes ja conegudes a Barcelona: *Chiara di Rosembergh* (sis funcions a partir del dia 1 d'abril), *Lucrezia Borgia* (setze funcions integrals i sis de parcials a partir del 3 d'abril) i *Zampa*. Aquesta darrera havia estat estrenada el 8 d'octubre al Liceu Filodramàtic. Al Teatre Principal l'òpera d'Hérold, que va ser la més representada en el teatre de Montsió, va ser-ho també la temporada 1842-43 de l'antic Teatre de la Santa Creu: 24 funcions a partir de la primera data, el 3 de juny.

Carolina Vittadini i Giovanni Battista Verger pogueren finalment estrenar-se com a primera soprano i primer tenor respectivament en les quatre funcions de *Gemma di Vergy* de Donizetti, els dies 28, 29 i 31 de maig i 5 de juny. La crítica realitzada per Pau Piferrer al *Diario de Barcelona* el dia 30 de maig i reproduïda a l'apèndix, deixa entreveure que les esperances del públic van resultar defraudades, ja que els dos intèrprets no estaven en condicions.

El següent títol programat va ser *Belisario*, que des de 1837 no pujava a l'escenari del Teatre Principal. Les tretze funcions de l'òpera donizettiana s'iniciaren el dia 21 de juliol, i Pau Piferrer enyorava en la seva crítica del *Diario de Barcelona* apareguda el 24 de juliol les primeres interpretacions d'aquell títol a Barcelona. En aquella ocasió (vegeu apèndix), l'òpera va ser

⁵¹D'acord amb una nota publicada al *DdB* el mateix dia.

cantada per Giuseppina Brambilla (la més ben parada del repartiment), Rosalina Gariboldi, Giovanni Battista Verger i Angel Alba. És forçós anotar que Piferrer, en aquestes crítiques, insisteix en comentar que Verger és un cantant brillant però que ja no pot, per edat, mantenir la joventut i la veu fresca d'anys anteriors. Pel que es veu Verger va tornar al teatre on abans havia gaudit de grans èxits per acabar, pràcticament, amb la seva carrera de tenor. Bona prova d'això és que quatre temporades més tard acabaria com a director d'escena i empresari del Teatre Principal.

Il nuovo Mosè de Rossini s'estrenava a Barcelona amb ocasió de les dinou funcions del Teatre Principal, la primera de les quals seria el dia 11 d'agost. Aquest va ser el repartiment, d'acord amb el llibret editat en aquella ocasió⁵²:

Mosè: Ignazio Marini
Elisero: Giuseppe Gomez
Faraone: Angelo Alba
Amenofi: Giovanni Battista Verger
Aufide: Feliciano Pons
Orsiride: Pietro Novelli
Maria: Maria Zambelli
Anaide: Carolina Vittadini
Sinaide: Giuseppina Brambilla

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Una extensa crítica amb l'anàlisi de la partitura a càrrec de Pau Piferrer va ser publicada al *Diario de Barcelona* el 14 d'agost i ara inclosa a l'apèndix d'aquesta tesi. Sembla que l'obra va agradar molt més que la seva anterior versió, *Mosè in Egitto*. Pel que fa a la versió va ser Ignazio Marini el qui va captar la màxima atenció de públic i crítica. Es van fer a més unes decoracions bastant lamentables que Piferrer comenta amb detall.

L'òpera de Bellini *I Puritani*, que s'havia estrenat el 14 de desembre de 1836, va reaparèixer el 10 de setembre a l'escenari del Teatre Principal. No tenim documentades les 18 funcions que es van realitzar de l'obra.

Tampoc l'òpera de Pacini *Saffo*, que s'estrenava a Barcelona, no va tenir el ressò que podia preveure's, tot i que van ser vint-i-una les vegades en què es va posar en escena, a partir del dia 12 de novembre. A més es van presentar actes solts en dues ocasions. El públic, per tant, la devia acollir prou favorablement i reaparèixeria dues temporades més tard. Disposem, això sí, del llibret editat en aquell moment, que permet veure'n el repartiment⁵³:

⁵²ROSSINI: *Il nuovo Mosè*. Barcelona: Tip. del Constitucional, 1842.

⁵³PACINI: *Saffo*. Barcelona: Tip. del Constitucional, 1842.

Alcandro: Ignazio Marini
Climene: Rosalia Gariboldi
Saffo: Giuseppina Brambilla
Faone: Giuseppe Gomez
Dirce: N.N.
Ippia: Fernando Fernandez
Lisimaco: Feliciano Pons

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

La Vestale de Mercadante va reaparèixer aquella temporada sense que tampoc no hi haguessin comentaris a la premsa. Les nou funcions de l'obra s'iniciaren el 4 de gener de 1843.

El darrer títol de la temporada va ser *Maria Stuarda*, que s'estrenava a Barcelona en aquella ocasió el 25 de febrer, d'acord amb el següent repartiment⁵⁴:

Elisabetta: Giuseppina Brambilla
Maria Stuarda: Rosalia Gariboldi
Roberto: Giovanni Battista Verger
Giorgio Talbot: Angelo Alba
Guglielmo Cecil: Pietro Novelli
Anna Kennedy: Marietta Zambelli

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

L'òpera de Donizetti no va acabar de quallar en l'ànim del públic (només obtingué dues úniques representacions els dies 25 i 26 i en els següents nou anys -com a mínim- no es tornaria a representar a Barcelona), si tenim en compte l'anàlisi musical de la partitura que va fer-ne Pau Piferrer des del *Diario de Barcelona* i que reproduïx a l'apèndix. Malgrat tot el mateix crític parla positivament de la tasca de Rosalia Gariboldi i de Giuseppina Brambilla.

En aquella temporada s'aprofità el temps de Quaresma i Setmana Santa per cantar, al mateix Teatre Principal, l'*Stabat Mater* de Rossini. La versió cantada a Barcelona contenia fragments de les de Madrid (1833) i París (1842). Piferrer va parlar de l'obra el dia 1 d'abril, argüint que un teatre no era el lloc idoni per interpretar-la. Es van ampliar l'orquestra i el cor i la interpretació va ser molt correcta. Els solistes van ser Rosalia Gariboldi, Giuseppina Brambilla, Giovanni Battista Verger i Ignazio Marini. Aquest darrer va ser l'únic dels qui van sobresortir.

⁵⁴DONIZETTI: *Maria Stuarda*. Barcelona: Tip. del Constitucional, 1843.

Temporada 1843-44

Els artistes contractats per a la nova companyia foren⁵⁵:

Directores de escena- Mateo Alberti, Pedro Novelli

Primeros tenores- Juan Bautista Verger, José Gomez

Segundos- Fernando Martorell, Fernando Rauret

Otros segundos- Vicente Pons, José Llimona

Primeros bajos- Ignacio Marini, Juan Giordani, Mateo Alberti, Pedro Novelli

Segundos- Feliciano Pons i Martí

Otro segundo- Francisco Pons

Coro de hombres.- Bajos- José Ribatallada, Antonio Amigó, Francisco Pons, José Roger, Pedro Reguer, Joaquin Nicolau

Tenores- Vicente Pons, José Llimona, José Baró, Domingo Sanchez, Pablo Casas, Francisco Pera, Constantino Butzi, Jaime Bigué

Prima donna assoluta á primo músico absoluto- Emilia Goggi

Prima donna- Josefina Brambilla

Comprimaria è musichetto- Verónica Gazziello

Altra prima- Marieta Zambelli

Segunda- Juana Bautista Fossa

Otras segundas- Rosa Vilella, Teresa Matamala

Coro de mugeres- Rosa Vilella, Antonia Corretjer, Dolores Corretjer, Margarita Butzi, Teresa Valls, Josefa Varon, Luisa Valero, Teresa Matamala, Celina Simoni, Dolores Guzman, Josefa Corretjer, Dolores Carrilo, Ana Ferrer, Josefina Franco

Maestro director de música- Mateo Ferrer

Director de orquesta- Miguel Angel Rachelle

Director de banda- Rafael Carreras

Apuntadores- Inocencio Gandolfo, Carlos Fossa, Juan Galy

Pintor- José Planella y Coromina

Director de maquinaria- Juan Galy

Director de vestuario- José Casasampere

En aquella ocasió, el mateix *Diario de Barcelona* havia afegit un mes abans⁵⁶ un comentari sobre alguns dels cantants, en el qual deia que Emilia Goggi era una jove de 19 anys i que el baix Giordani havia tingut força èxit als escenaris italians. Així mateix, s'informa que es té previst representar òperes com *La gazza ladra*, *La maresciala d'Ancre*, *Corrado di Altamura*, *Nabucco*, *Giulio d'Este*, *La muta di Portici* o *Roberto il diavolo*. De fet, d'aquests set títols només els tres primers s'acabarien representant, la qual cosa demostra que les programacions del teatre es feien en moltes ocasions d'una manera improvisada i d'acord amb la disposició dels cantants, que podien canviar una obra si la salut no els responia o, encara més greu, d'acord amb l'empresa,

⁵⁵Extret del *Diario de Barcelona*, 10/IV/1843, pp. 1361-2.

⁵⁶*Diario de Barcelona*, 22/III/1843, pp. 1110-2.

que potser no podia fer front a les despeses econòmiques que alguns títols requerien.

Ara bé, en aquella ocasió la causa dels canvis podia haver estat els bombardeigs que assetjaren Barcelona des de setembre fins a novembre de 1843, a càrrec del general Espartero⁵⁷. Durant aquest temps els teatres de Barcelona es tancaren, de manera que en el moment de reobrir les seves portes és molt possible que la pèrdua econòmica fos considerable. Això explica el fet que aquella temporada fos coberta únicament amb 87 funcions operístiques, representant-se tan sols nou títols, cinc dels quals, no obstant, eren estrena absoluta a Barcelona.

Un altre fet destacat d'aquesta temporada va ser l'augment considerable dels preus d'un 25% més que els anys anteriors.

Si *Gemma di Vergy* havia aconseguit tan sols quatre funcions la temporada anterior, en aquesta serien tretze les representacions de l'òpera donizettiana, a partir del dia 16 d'abril, essent aquest el títol que obria la temporada.

La següent òpera seria *La gazza ladra*, coneguda a Barcelona des de la seva estrena, el 1819. En aquesta ocasió l'òpera rossiniana va gaudir de vuit representacions i de l'escenificació, en una acadèmia, del seu acte segon. La primera funció va tenir lloc el 3 de maig d'acord amb el següent repartiment⁵⁸:

Fabrizio Vingradito: Pietro Novelli
Lucia: Marietta Zambelli
Giannetto: Giuseppe Gomez
Ninetta: Giuseppina Brambilla
Ferrando Villabella: Ignazio Marini
Gottardo: Giovanni Giordani
Pippo: Giovanna Battista Fossa
Isacco: Fernando Rauret
Antonio: Fernando Martorell
Giorgio: Pons

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Corrado di Altamura de Federico Ricci seria la primera estrena absoluta de la temporada. Es va representar dinou vegades a partir del dia 20 de maig amb el següent repartiment⁵⁹:

⁵⁷ *Revolución de Barcelona proclamando la Junta Central. Diario de los acontecimientos de que ha sido teatro esta Ciudad, durante los meses de Setiembre, Octubre y Noviembre de 1843, redactada por un testigo de vista.* Imp. de Manuel Saurí, Barcelona 1844

⁵⁸ ROSSINI: *La gazza ladra*. Barcelona: Tip. del Constitucional, 1843.

⁵⁹ RICCI: *Corrado di Altamura*. Barcelona: Tip. del Constitucional, 1843.

Corrado: Matteo Alberti
Delizia: Emilia Goggi
Roggero: Giovanni Battista Verger
Guiscardo Bonello: Giuseppe Gomez
Giffredo: Feliciano Pons
Marchese Albarosa: Fernando Martorell
Margarita: Marietta Zambelli
Isabella: Giovanna Battista Fossa

Director d'orquestra: Matteo Ferrer
Escenografia: Josep Planella

La crítica que Pau Piferrer publicà al *Diario de Barcelona*, inclosa a l'apèndix, parla negativament de la partitura, titllada de poc imaginativa en comparació amb les obres de Donizetti. El públic aplaudí la tasca dels cantants, particularment la de la *prima donna* de la temporada, Emilia Goggi, que tot i no tenir una veu homogènia sembla que cantava amb una certa expressivitat. La presentació escènica sembla que va ser fluixa, malgrat els aplaudiments dels espectadors.

Lucrezia Borgia reaparegué després, obtenint vuit representacions íntegres i quatre de parcials a partir del 28 de maig.

Il proscritto d'Atemburgo s'estrenava també a Barcelona. L'òpera de Carlo Grassi pujà a l'escenari del Teatre Principal el 12 de juliol i obtingué set funcions, sense que en sortissin ressenyes a la premsa. No obstant disposem del llibret editat, que testifica el primer repartiment⁶⁰:

Raimondo: Ignazio Marini
Gualtiero: Giovanni Battista Verger
Etelinda: Giuseppa Brambilla
Geroldo: N. Rauret
Ermanno: Matteo Alberti
Odeta: Marietta Zambelli

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Carlo Grassi havia nascut a Barcelona el 23 d'abril de 1818. Fill d'italians, Giovanni Grassi i Lucia Tecchi, marxà a Itàlia de ben menut arran dels esdeveniments polítics que alteraven l'ordre i la seguretat a Espanya. De retorn a Barcelona, estudià direcció orquestral amb el seu pare. Ocupà els llocs d'oboïsta a la Capella Reial i fou professor al Conservatori del Liceu. Ja als 13 anys havia ocupat els llocs de violinista i arpista al Teatre de la Santa Creu, llocs que es convertiren en plaça fixa el 1836, quan a causa de la malaltia del seu pare el seu sou era l'únic que podia mantenir la seva família. Deixant de banda els arranjaments de músiques militars, l'òpera representada va ser la seva única composició destacada segons les notícies que en dona Baltasar

⁶⁰ GRASSI: *Il proscritto d'Atemburgo*. Barcelona: Tip. del Constitucional, 1843.

Saldoni⁶¹, que titlla d'"exitosa" l'acceptació de l'obra de Grassi. Cal pensar que Saldoni, sensible a l'obra d'un compatriota, defensa el seu èxit, que ha de ser relatiu atès el poc nombre de funcions de l'obra -sis, a més d'alguns fragments en acadèmies- i la ignorància palesa a la premsa local.

La seva òpera, a més, havia estat presentada a l'Administració de l'Hospital dos anys abans. En efecte, existeix un document manuscrit, escrit i signat pel mateix Grassi amb data a Barcelona el 20 de març de 1842, on suplica, no sense un cert to humiliant:

A los señores Administradores del Hospital General de St^a Cruz. Llena de los piadosos sentimientos, que inspira la doliente humanidad, me atrevo á ofrecer á vv.ss. el Drama Lírico en tres actos titulado *il Proscritto Dattemburgo* (sic), que acabo de poner en Musica, para beneficio del establecimiento que está á cargo de vv.ss.

Nada diré del Mérito que pueda tener esta obra, debiendola juzgar un publico tan ilustrado; y solo hare presente que la poesia es de la joven D^a Angela Grassi⁶², nombre conocido ya de los Barceloneses. Dignanse vv.ss. recibir mi ofrecimiento, como una debil muestra de los vivos sentimientos que animan mi corazon, y que daran cumplidos los votos de este su servidor.

S.M.B.

Carlos Grassi⁶³

Durant la mateixa època es presentà igualment Josep Piqué amb la seva *Ernesto, Duca di Scilla*, que no pujaria a l'escenari fins la temporada 1844-45 i de la qual parlaré més endavant. En tot cas, la recepció de les obres de Grassi i Piqué va ser confirmada a través d'un document datat el 13 de juny de 1842, que els administradors envien a l'empresari Sala per tal que consideri les dues proposicions per a la propera temporada⁶⁴.

També suposava la seva estrena a Barcelona *La marescialla d'Ancre* d'Alessandro Nini, que obtingué deu funcions a partir del 5 d'agost, a més de dues representacions d'actes solts. D'acord amb el programa editat en aquella ocasió, el repartiment va estar format pels següents cantants⁶⁵:

La Galigai (Marescialla): Emilia Goggi
Concino Concini: Giovanni Battista Verger
Michel Borgia: Matteo Alberti
Isabella Monti: Veronica Gaziello Brambilla
Il Conte de Luynes: Feliciano Pons
Armando l'Alchimista: Ferdinando Rauret

⁶¹ Saldoni, Baltasar: *Op. cit.*, vol. I, pp. 302-305.

⁶² Suposadament esposa o germana del compositor.

⁶³ [AHSC] Carpeta 2.2.1.

⁶⁴ [AHSC] Carpeta 2.2.1.

⁶⁵ NINI: *La marescialla d'Ancre*. Barcelona: Tip. delgnacio Oliveres, 1843.

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Pau Piferrer publicà al *Diario de Barcelona* la seva crítica (vegeu apèndix), on deixa entreveure que l'òpera de Nini no va agradar gaire malgrat tractar-se d'una partitura propera, en gust i orquestració, a les obres de Mercadante. Sembla que l'avorriment va ser la tònica general d'aquelles funcions, que gaudiren no obstant d'una bona interpretació per part dels cantants, sobretot de la Goggi.

La següent estrena era la d'una òpera de Copola basada en el mateix argument d'una òpera també musicada per Paisiello al segle XVIII: *Nina, pazza per amore*. No he trobat referències a la premsa d'aquesta estrena i tampoc no he pogut localitzar-ne el llibret. Malgrat tot cal dir que possiblement l'èxit fou considerable, ja que es va representar tretze vegades a partir del 31 d'agost. Després dels bombardeigs va tornar a posar-se en escena el 16 de desembre, i romangué en cartell els mesos de gener, febrer i març de 1844.

Potser per "curar-se en salut", *Norma* es va tornar a posar en escena, tal vegada per assegurar la continuïtat de la companyia i de la temporada. De fet es va representar parcialment en tres ocasions (dues l'acte segon i una el tercer) i integralment dues vegades.

I due Figaro de Speranza era el darrer títol de la temporada. L'òpera també s'estrenava a Barcelona i la primera funció va tenir lloc el 15 de febrer, mantenint-se amb set funcions, d'acord amb el següent repartiment⁶⁶:

Conte d'Almaviva: Matteo Alberti
Contessa: Maria Zambelli
Inés: Giuseppa Brambilla
Cherubino: Giovanni Battista Verger
Figaro: Pietro Novelli
Susanna: Emilia Goggi
Torribio: Feliciano Pons
Pilagio: Ferdinando Martorell

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Pau Piferrer parla en la seva crítica del *Diario de Barcelona*, inclosa a l'apèndix, de la dificultat d'escriure òperes bufes en moments en què el gènere ja estava en clara decadència. Per això l'obra de Speranza va ser rebuda amb fredor i escepticisme pel públic de Barcelona. Sembla que a més l'execució dels cantants va ser fluixa, malgrat les intervencions de la Goggi i de Giuseppina Brambilla.

⁶⁶SPERANZA: *I due Figaro*. Barcellona: Tip. di Agostino Gaspar e Roca, 1844.

Temporada 1844-45

Els artistes contractats per l'empresa del teatre s'agruparen al voltant de la següent companyia italiana⁶⁷:

Directores de escena: Mateo Alberti, Pietro Novelli
Prima donna assoluta: Benedetta Coleoni Corti
Prima donna assoluta e primo musico assoluto: Emilia Goggi
Prima donna comprimaria e musichetto: Veronica Gaziello
Altra prima: Marietta Zambelli
Seconda donna: Giovanna Fossa
Terza id: Rosa Vilella
Primo tenore assoluto: Giovanni Battista Verger
Primo idem: Sr. N.N.
Altro primo: Ferdinando Martorell
Primo basso cantante assoluto: Antonio Superchi
Primo basso: Mateo Alberti
Primo basso serio e caricato: Pietro Novelli
Altro primo: Giovanni Astort
Secondo: Francesco Pons

Maestro al cembalo e direttore di musica: Mateo Ferrer
Primo violino e direttore di orchestra: Micaele Rachel
Altro primo in sostituzione del sopradetto: Antonio Passarell
Primo suggeritore: Innocenzio Gandolfo
Secondo idem: Carolo Fossa
Terzo id. e direttore di macchinaria: Giovanni Galli
Pittore: Giuseppe Planella
Capo sarto: Francesco Casadempere

Coro de mugeres: Rosa Vilella, Antonia Corretjer, Dolores C., Josefa, C., Margarita Butzi, Teresa Valls, Francisca Ribera, Josefa Baron, Luisa Valero, Celina Simoni, Dolores Guzman, Ana Ferrer, Josefa Aleu, Celestina Astort.

Coro de hombres: Bajos- Francisco Pons, José Rivatallada, Antonio Amigó, Pedro Reguer, José Roger, Joaquin Nicolau
Tenores Vicente Pons, Juan Pablo Casas, José Fabra, José Llimona, Ignacio Cabot, Francisco Baró, Domingo Sanchez, Jaime Bigué, Constantino Butzi, Francisco Pera

Encara que no hi estigués inclosa, Giuseppina Brambilla estava contractada fins el 30 de juny de 1844.

Aquella temporada estaria marcada per primera vegada per la seriosa rivalitat d'un altre teatre a Barcelona, en aquell cas el Teatre Nou, que el 1844 començava a representar òperes, estrenant fins i tot títols mai no sentits a Barcelona poc abans o poc després de fer-ho el Teatre Principal.

El nombre de títols representats, però, seria considerable: catorze títols, sis dels quals eren estrenes a Barcelona- repartits al llarg de 133 funcions líriques.

⁶⁷ Extret del *Diario de Barcelona*, 31/VIII/1844, pp. 1362-3.

La temporada s'iniciava amb títols ja coneguts d'anteriors temporades. Era el cas, per exemple, d'*I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, estrenada a Barcelona el 1832 i que ara romandria a l'escenari del Teatre Principal al llarg d'onze funcions a partir del 13 d'abril. Es va reposar dues vegades *I due Figaro* els dies 27 de maig i 23 de juny i *Norma* va tornar a estar present, en catorze funcions a partir del 24 d'abril. També es va reposar *Corrado di Altamura* amb deu funcions integrals i dues de parcials a partir del dia 27 d'abril.

L'èxit absolut de la temporada va ser sens dubte *Nabucco*. L'òpera de Verdi es va escenificar trenta-vuit vegades, assolint un triomf clamorós. La seva estrena, el 2 de maig de 1844, comptà amb el següent repartiment⁶⁸:

Nabucodonosor: Antonio Superchi
Ismaele: Ferdinando Martorell
Zaccaria: Pietro Novelli
Abigaille: Emilia Goggi
Fenena: Marietta Zambelli
Il gran sacerdote: Giuseppe Llimona
Abdallo: Giovanni Astort
Anna: Giovanna Battista Fossa

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Si Verdi havia començat amb mal peu a Barcelona -recordem el poc cas que es va fer a *Oberto* tres temporades abans-, ara vencia tota reticència. Així ho va reconèixer Pau Piferrer al *Diario de Barcelona*, en un extens article reproduït a l'apèndix. Piferrer va notar l'influx del *Mosè* de Rossini en el *Nabucco* verdià. En destaca alguns fragments (curiosament passa per alt el celebèrrim "Và pensiero") i parla de la interpretació, que titlla de regular. Orquestra i cor van fer un bon paper i el més negatiu sembla que va ser l'inadequat vestuari utilitzat. En tot cas, el "cas Verdi" arrelava amb aquesta òpera a Barcelona, tal i com havia fet a Itàlia, encara que per raons patriòtiques, dos anys abans.

Reaparegué l'*Otello* de Rossini en només dues ocasions, els dies 18 i 19 de maig, i que segons la crítica de Piferrer inclosa a l'apèndix comptà amb Colleone Conti, Giovanni Battista Verger i Antonio Superchi, entre d'altres. Piferrer parla de la decadència del Teatre Principal a partir d'aquestes representacions, que causaren la riota dels espectadors davant la mediocre interpretació dels cantants i sobretot de l'orquestra.

Il Conte Murray, reggente di Scozia de Mercadante s'estrenava també a Barcelona. La primera funció va tenir lloc el 27 de juny de 1844 i es va representar onze vegades aquella temporada, a més de dues funcions parcials.

⁶⁸VERDI: *Nabucodonosor*. Barcellona: Tip. di Agostino Gaspar, 1844.

D'acord amb el llibret editat, aquest va ser el repartiment de l'estrena⁶⁹:

Conte Murray: Giovanni Battista Verger
Duca Hamilton: Antonio Superchi
Amelia: Benedetta Colleoni Conti
Lord Howe: Giovanni Astort
Kiltardy: Fernando Martorell
Oscar: Giovanna Battista Fossa
Meg: Marietta Zambelli
Scoto: Giuseppe Limona

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Pau Piferrer no va trobar en aquesta obra el millor Mercadante, si bé en ressalta alguns fragments. La interpretació sembla que va ser en general bona, defugint el crític el clar pessimisme expressat en la crítica d'*Otello*, referida a la decadència del teatre.

Linda di Chamounix va ser el següent títol programat. L'òpera de Donizetti, que també s'estrenava a la Ciutat Comtal, va gaudir de deu representacions i dues de parcials a partir del 21 de juliol. Se'n va editar el llibret, que presenta el següent repartiment⁷⁰:

Marchese di Boisfleury: Matteo Alberti
Visconte di Sirval: Giovanni Battista Verger
Il Prefetto: Pietro Novelli
Antonio: Antonio Superchi
Pierotto: Giovanna Battista Fossa
L'intendente: Fernando Martorell
Maddalena: Rosa Vilella
Linda: Benedetta Colleoni Curti

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Tot i no haver-ne trobat referències a la premsa, cal pensar que l'èxit, pel sol fet de tractar-se d'un títol donizettià, devia ser considerable, si bé no esclatant.

Reaparegueren després tres títols prou coneguts del públic barceloní: *Beatrice di Tenda*, *Il barbiere di Siviglia* i *La Vestale*. L'òpera de Bellini va obtenir vuit funcions a partir del 31 de juliol. El títol rossinià es representà en quatre ocasions íntegrament i una sola vegada el seu segon acte. Finalment, *La Vestale* de Mercadante es representà quatre vegades, els dies 1, 10, 12 i 22 de gener de 1845.

⁶⁹MERCADANTE: *Il Conte Murray*. Barcellona: Tip. di Agostino Gaspar, 1844.

⁷⁰DONIZETTI: *Linda di Chamounix*. Barcellona: Tip. di Agostino Gaspar, 1844.

La següent estrena era important pel fet de tractar-se de l'òpera d'un compositor català: *Ernesto, Duca di Scilla* (de vegades esmentat erròniament a la premsa com a *Ernesto, Duca di Sicilia*) de Josep Piqué, cunyat del desaparegut Vicenç Cuyàs. Com abans he comentat, Piqué havia ofert la seva òpera a l'Administració de l'Hospital el 1842, concretament el 6 de maig, com es desprèn del document manuscrit que indubtablement devia acompanyar la partitura:

M.Y.

Entregado desde niño al estudio de la composición musica(l), habiendo hallado plausible acogida á varios ensayos que he ofrecido á mis compatriotas, emprendí escribir una ópera entera deseoso de tributar todas mis fuerzas al arte de mi país.

Finalizada la composición á costa de muchos [il.legible] y apta á ponerse en escena, recordé la protección que V.I. ha dado siempre á los nacientes ingenios y pensé que ofreciendosela para la noche del beneficio del piadoso establecimiento que V.S. dignamente administra, haría una obra de caridad al mismo tiempo que me procuraría yo un Mecenaz de todos respetado y querido.

Me complazco pues en la idea de que V.S. no desdeñará el ofrecimiento que para la noche del beneficio del Santo Hospital le hago de mi drama lírico; el cual aun cuando no pudiere excitar el interés público por otros títulos que el de la curiosidad, por la simpatía de paisanage y por estar escrito para los actuales artistas no puede menos de ofrecer ventajas al establecimiento, interesado también (si no me engaña el deseo) en el lustre de los jóvenes que dedican sus tareas á los adelantos de su patria.

Dios que á V.S. m. á. Barcelona 6 de Mayo de 1842.

José Piqué.⁷¹

Aquest recurs és indicatiu de fins a quin punt l'empresa del teatre podia imposar el seu criteri a la companyia de cant, tot i que cal pensar que a canvi els músics italians devien gaudir de determinats favors a l'hora, per exemple, de programar d'altres títols que els convenien en funcions de benefici i al llarg de la temporada.

L'òpera de Piqué s'estrenà finalment el 14 de novembre i es representà un total de sis vegades. D'acord amb el llibret editat el repartiment estigué format per⁷²:

Ernesto: Antonio Superchi
Ermanno: Ferdinando Martorell
Erminia: Emilia Goggi
Adolfo: Giovanni Battista Verger
Ruggiero: Giuseppe Llimona
Gennaro: Pietro Novelli
Berto: Giovanni Astort
Sofia: Marietta Zambelli

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

La crítica de Pau Piferrer del *Diario de Barcelona*, reproduïda a

⁷¹[AHSC] Carpeta 2.2.1.

⁷²PIQUÉ: *Ernesto, Duca di Scilla*. Barcellona: Tip. d'Agustino Gaspar e Roca, 1844.

l'apèndix, parla d'una obra feta amb esforç, sobretot pel fet de tractar-se d'una composició realitzada durant el temps en què el compositor complia el seu servei militar. Segons Piferrer l'obra destil·la la personalitat, tot i que encara hi és massa notòria la influència dels mestres lírics d'arreu (suposadament els italians, tan coneguts a Barcelona). Lamentablement l'execució dels intèrprets no va acabar d'estar a l'alçada de les circumstàncies, ja fos per manca de temps d'estudi de la partitura -circumstància poc probable, atenent-nos al fet que Piqué havia presentat l'obra dos anys abans- o, més probablement, per poc interès per part dels artistes italians. Però el públic, pel fet de tractar-se de l'obra d'un compatriota, la saludà amb aplaudiments i exaltades ovacions.

La temporada acabava amb l'estrena de dues òperes: *Don Pelayo* de José Gerli i *Chi dura vince* de Luigi Ricci. La primera tingué quatre representacions els dies 9, 15 i 22 de febrer i 2 de març de 1845, sense haver-ne trobat referències a la premsa, però sí el llibret, que inclou el següent repartiment⁷³:

Don Pelayo: Antonio Superchi
Ormesinda: Benedetta Colleoni Corti
Munusa: Giovanni Battista Verger
Fermondo: Antonio Morelli
Alfida: Giovanna Fossa

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

L'òpera de Ricci, malgrat ignorar-ne reaccions i crítica, comptà amb l'edició del llibret que com a mínim permet veure'n el repartiment⁷⁴:

La Baronessa: Marietta Zambelli
Gennaro Malerba: Pietro Novelli
Giovanni: Antonio Superchi
Conte Emilio Sanviti: Giuseppe Olivieri
Contessa Elisa di Beaucour: Emilia Goggi
Biagio: Antonio Demorelli⁷⁵

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Cal pensar que l'estrena de l'òpera fou un fracàs, ja que només es representà una vegada, el 8 de març de 1845.

⁷³GERLI: *Don Pelayo*. Barcellona: Tip. di Agostino Gaspar, 1845.

⁷⁴RICCI: *Chi dura vince*. Barcellona: Tip. di Agostino Gaspar, 1845.

⁷⁵Segurament Antonio Morelli, que s'incorporaria al Teatre Principal la temporada següent i que ja havia intervingut, la temporada que ara ens ocupa, en *Chi dura vince*.

Temporada 1845-46

En aquella ocasió la companyia italiana va estar formada per⁷⁶:

Director de escena: Pedro Novelli

Primer tenor: Juan Bautista Milessi, N.N.

Otro primero: Fernando Martorell

Segundo idem: José Llimona

Primeros bajos: Antonio Superchi, Francisco de Asis Oller

Idem y caricato: Pedro Novelli

Otro primero: Antonio Morelli

Segundo: Francisco Pons

Prima donna: Emilia Goggi, Carlota Gianese Cattinari

Contralto y comprimario: Angela Aguiló-Gerli

Otra primera: Marieta Zambelli

Segunda: Juana Fossa

Maestro al cembalo: Mateo Ferrer

Maestro director de orquesta: José Gerli

Coro de hombres

Bajos: José Ribatallada, Antonio Amigó, Francisco Pons, José Roger, Pedro Reguer, Joaquin Nicolau

Tenores: Vicente Pons, José Llimona, Ignacio Cabot, Pablo Casas, José Fabra, Francisco Baró, Domingo Sanchez, Constantino Butzi, Jaime Bigué

Coro de mugeres

Rosa Vilella, Antonia Corretjer, Dolores Corretjer, Margarita Butzi, Teresa Valls, Luisa Valero, Celina Simoni, Dolores Guzman, Ana Ferrer, Josefa Corretjer, Josefa Aleu.

Apuntadores: Inocencio Gandolfo, Carlos Fossa

Pintor y maquinista: José Planella y Corominas

Director de vestuario: José Casasempere

Aquesta seria la temporada més brillant a nivell operístic de les estudiades en aquest període: 154 representacions que inclogueren dotze títols, la meitat dels quals eren estrena absoluta a Barcelona. Com veurem, seria aquella una temporada eminentment verdiana, ja que van ser quatre les òperes del compositor del Roncole representades al Teatre Principal. Recordem, també, que a mitjans de setembre de 1845, Giovanni Battista Verger va assumir el càrrec d'empresari del teatre.

Es va iniciar la temporada amb *Nabucco*, que va estar en cartell durant catorze exitoses representacions. Així mateix reaparegué *La Nina pazza per amore*, que va obtenir quatre funcions.

La primera òpera nova al Teatre Principal era de Verdi, en aquest cas *Ernani*, que pujà a l'escenari del teatre de la Rambla el 19 d'abril de 1845,

⁷⁶Extret del *Diario de Barcelona*, 14/III/1845, pp. 1004-7.

justament tres dies després d'haver-se estrenat a Barcelona, precisament a l'escenari del Teatre Nou. Les rivalitats eren ja un fet, fins al punt que el mateix dia 16 es publicà al *Fomento* un article anònim al·ludint a les enemistats entre *Cruzados* i *Capuchinos*. En tot cas, i centrant-nos en el Principal, val a dir que les funcions foren les més exitoses de la temporada, ja que es va representar el títol trenta vegades. No he localitzat el llibret editat, i pel que fa a la premsa val la pena transcriure la breu nota publicada al *Diario de Barcelona* el dia 21 d'abril per adonar-nos de l'èxit de les representacions:

Anteayer se estrenó el *Hernani* en el teatro de Santa Cruz y fue oida con igual entusiasmo que en el teatro Nuevo. *debutó* el tenor *Millessi* y fue muy bien acogido por el público. El señor *Superchi* recibió muchos y repetidos aplausos. (p. 1523).

Reaparegué després la *Saffo* de Pacini els dies 17, 18, 25, 27 i 28 de maig. Antoni Fargas i Soler en publicà la crítica al *Diario de Barcelona* (vegeu apèndix). Les funcions no van ser molt afortunades a causa del poc encert dels cantants que hi prengueren part.

Es preparava l'estrena d'*I Lombardi* i va ser aquest cop el Teatre Principal el qui es va avançar al Nou. En efecte, l'antic Teatre de la Santa Creu posà en escena l'òpera de Verdi el 7 de juny, i els "Catputxins", que en aquelles dates acollien els concerts de Franz Liszt⁷⁷, ho feren el dia 16. El repartiment al teatre de la Rambla, d'acord amb el llibret editat, fou el següent⁷⁸:

Arvíno: Fernando Martorell
Pagano: Antonio Superchi
Viclinda: Marietta Zambelli
Giselda: Carlota Cattinari
Pirro: Antonio Morelli
Priore: Giuseppe Llimona
Acciano: Pons
Oronte: Batta. Milesi
Sofia: Giovanna Battista Fossa
Eremita: Superchi

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Abans de l'estrena, el 22 d'abril, havia sortit al *Diario de Barcelona* una nota al·ludint la ja citada rivalitat entre ambdós teatres:

El teatro de Santa Cruz y el Nuevo estan disponiendo para poner en escena la magnífica ópera *I Lombardi* del maestro Verdi. Despues de haberse dado en ambos teatros el *Hernani*, sentimos que se entable ahora una nueva competencia que ademas de no ser muy favorable á los intereses de las empresas, y de que siempre escitan comparaciones

⁷⁷RADIGALES, Jaume: "Els concerts de Franz Liszt a Barcelona: una posada al dia", a *Serra d'Or* nº 424, abril 1995, pp. 24-25.

⁷⁸VERDI: *I Lombardi alla prima crociata*. Barcelona: Tip. de Agustín Gaspar, 1845.

enojadas acerca el mérito de los actores que componen las dos compañías de canto, es á lo sumo perjudicial y molesta para el público en general, que en igual espacio de tiempo podría disfrutar de doble número de óperas si las referidas no daban en echar mano de un mismo repertorio. (p. 1845)

L'òpera verdiana, que Fargas Soler no trobava tan interessant com *Nabucco* en la seva crítica inclosa a l'apèndix, estigué en cartell vint-i-vuit vegades aquella temporada. La interpretació va ser, segons la crítica, francament bona. Tornant a Fargas, val a dir que el seu conservadurisme el duria ben aviat a criticar durament Verdi, tot argüint el caràcter imitatiu de les primeres obres del compositor italià en relació a Rossini i Donizetti i que arribava a Barcelona i que hi arrelava amb força en aquest període que estudiem.

I due Foscari es va estrenar a Barcelona també gràcies a la iniciativa del Teatre Principal, que posà en escena setze vegades l'òpera verdiana a partir del 8 de juliol de 1845. Segons el llibret editat el repartiment el formaren els següents artistes⁷⁹:

Francesco Foscari: [Antonio] Superchi
Jacopo Foscari: Giovanni Battista Milesi
Lucrezia Contarini: Carlotta Cattinari
Jacopo Loredano: [Antonio] Morelli
Barbarigo: Fernando Martorell
Fante: [Josep] Limona
Servo: Francisco Pons

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

En la seva crítica al *Diario de Barcelona*, inclosa fragmentàriament a l'apèndix, Fargas Soler reconeix Verdi com un autor de talent, ja consagrat i amb personalitat pròpia. Després de descriure la partitura de l'òpera, parla de la brillant interpretació dels cantants, així com del cor i de l'orquestra. A nivell escènic, sembla que la representació fou també esplèndida.

Reaparegueren després *L'elisir d'amore* (nou representacions a partir del 22 de juliol) i *Chi dura vince*. Aquesta darrera, que només havia gaudit d'una única representació la temporada anterior, es programà ara en cinc ocasions. Fargas Soler justifica el poc èxit de l'òpera pel fet que la partitura és una mala imitació dels grans operistes còmics i que l'execució va ser bastant mediocre.

La dama del castello era la següent òpera que s'estrenava a Barcelona. L'autor tornava a ser català, Eduard Domínguez, i això ja va causar les primeres simpaties d'un públic sempre amatent a allò que sortia "de casa". L'estrena va ser el dia 7 de setembre i es va representar set vegades. D'acord

⁷⁹VERDI: *I due Foscari*. Barcelona: Tlp. de Agustín Gaspar, 1845.

amb el llibret editat aquest va ser el repartiment⁸⁰:

Ugo di Lacy: Francesco Oller
Damiano: Giovanni Battista Milesi
Evelina Berengaria: Carlotta Cattinari
Armando: Fernando Martorell
Adele: [Joana B.] Fossa
Venoino: [Antonio] Morelli

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Segons Saldoni⁸¹, *La dama del castello* va ser composta a Madrid i sembla ser que després de l'èxit obtingut a Barcelona va estar a punt de ser estrenada a la Scala, on en aquells moments actuava el tenor barceloní Adolf Gironella, que parlà elogiosament de l'obra de Domínguez. Sembla, però, que finalment no es va arribar a cap acord amb l'aleshores empresari del teatre de la Llombardia, Merelli, que exigia unes condicions econòmiques gens favorables pel compositor barceloní.

A la seva crítica inclosa a l'apèndix, Fargas Soler parla de Domínguez com d'un compositor a l'alçada dels millors autors lírics del país. L'obra sembla que era prou original i personal, amb una exquisida orquestració. Els cantants van estar a l'alçada de les circumstàncies i la vetllada fou un èxit, malgrat la pobresa de la presentació escènica. No obstant aquesta acceptació, amb els anys Domínguez abandonaria la música i es dedicaria a la mineria (sembla que els seus coneixements químics i geològics eren envejables), desanimat pel poc futur que veia per a un músic en un país com Espanya i potser també, val a dir-ho, pel fracàs del seu projecte milanès.

De nou m'és forçós referir-me al número d'*El eco del actor* que inclou la referència de *La Ópera* madrilenya referida a aquella obra:

La donna [sic] del castello, en el qual presentó otro carácter, siendo recibido con frenético entusiasmo, en el curso de sus nueve primeras representaciones. Pensamientos agradables, bellos y sentimentales... cantos de espiritualidad, de energía, adoptados á la expresion filosófica... melodías interesantes y sencillas... instrumentacion caprichosa y florida, son las cualidades que destacan en esa bien acabada obra del ingenio. Así fué, que el público volvió á acoger con el mismo entusiasmo su segunda produccion (p.266)

S'estrenava també la *Medea* de Pacini, amb 18 representacions a partir del 15 d'octubre i amb el següent repartiment⁸²:

Medea: Emilia Goggi
Creonte: Antonio Superchi

⁸⁰ DOMÍNGUEZ: *La dama del castello ovvero I Fidanzati*. Barcelona: Tip. de Agustín Gaspar, 1845.

⁸¹ SALDONI, Baltasar: *Op. cit.* Vol.I, pp. 227-234.

⁸² PACINI: *Medea*. Barcelona: Tip. de Agustín Gaspar, 1845.

Giasone: Giovanni Battista Milesi
Cassandra: Marietta Zambelli
Calcante: Antonio Morelli
Licisca: Juana Fossa

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Giuseppe Planella

En la seva crítica al *Diario de Barcelona* (vegeu apèndix), Antoni Fargas i Soler analitza la partitura, segons ell superior a *Maria Tudor*, però inferior qualitativament a *Saffo*. Sembla que la línia de cant d'aquesta òpera era poc inspirada i per això Fargas la critica. No obstant, el crític planteja el dubte sobre l'eficàcia de llibrets inspirats encara en arguments de la mitologia grecoromana. Fargas creu en la modernitat i demana que els temes operístics vagin d'acord amb les modes del moment, farcit de romanticisme medievalitzant.

La següent òpera de la temporada va ser *La muta di Portici* d'Auber, representada nou vegades a partir de l'11 de desembre. La impressió, segons Fargas, va ser poc satisfactòria per la pobresa interpretativa dels seus cantants.

Le due illustri rivali era la darrera obra de la temporada, que també s'estrenava a Barcelona amb nou funcions a partir del 22 de gener de 1846. L'òpera de Mercadante comptà amb el següent repartiment⁸³:

Bianca: Emilia Goggi
Elvira: Carlota Cattinari
Gusmano: Pietro Novelli
Alvaro: Fernando Martorell
Armando: Giovanni Battista Milesi
Inigo: Antonio Morelli
Enellina: Juana Fossa

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

En la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona* el 25 de gener, Fargas parla d'una òpera que pertany ja a la segona època de Mercadante, i que per tant no té la brillantor dels títols anteriors del compositor. Emilia Goggi cantà amb expressivitat i apassionament, però la més ovacionada fou Carlota Cattinari. Es lloen finalment les decoracions i el vestuari presentats.

Temporada 1846-47

Seria protagonitzada pels següents membres de la companyia italiana⁸⁴:

⁸³ MERCADANTE: *Le due illustri rivali*. Barcelona: Tip. de Agustín Gaspar, 1846.

⁸⁴ Extret del *Diario de Barcelona*, 5/IV/1846, pp. 1488-9.

Prime donna- Sra. Marietta Arrigotti, Carlota Cattinari
Primer tenor- Juan Bautista Milesi
Primer tenor en algunas óperas y director de escena- Juan Bautista Verger⁸⁵
Primer bajo baritono- Sebastian Ronconi
Primer bajo profundo- Antonio Selva
Otro primer bajo- Antonio Morelli
Comprimaria- Rachele Agostini
Tenor comprimario- Fernando Martorell
Segunda donna y musichetto- Juana Bautista Fossa
Segundo bajo- Francisco Pons
Segundo tenor- José Llimona
Tercera donna- Rosa Vilella

Maestro al cembalo- Mateo Ferrer
Director de la orquesta- Michelle Rachel
Suplente al director de la orquesta y director de bailes- Antonio Pasarell

Pintor y director de la maquinaria- José Planella
Apuntadores- Inocencio Gandolfo, Carlos Fóssa
Maestro sastre- José Casasempere
Maquinista- N.N.

Coristas hombres

Bajos- José Ribatallada, Antonio Amigó, Francisco Pons, José Roger, Pedro Reguer, Joaquin Nicolau

Tenores- Vicente Pons, José Llimona, Ignacio Cabot, Pablo Casas, José Fabra, Francisco Baró, Domingo Sanchez, Constantino Butzi, Angel Peramau, Francisco Marpera, Jaime Bigué

Coristas mugeres

Rosa Vilella, Antonia Corretjer, Dolores Corretjer, Teresa Valls, Margarita Butzi, Luisa Valero, Rosa Gonzalez, Dolores Guzman, Celina Simoni, Ana Ferrer, Josefa Aleu.

Per algun títol específic es comptà també durant aquella temporada amb la mezzo-soprano Giuseppina Finoli, així com amb la soprano Rossetti i amb el tenor Moriani, com veurem més endavant.

Aquella seria una temporada marcada per la rivalitat amb el Liceu, que començava a tenir enllestit el seu nou edifici a la Rambla i que seria inaugurat el 4 d'abril de 1847. No obstant això, el Teatre Principal comptà amb el màxim nombre de títols del període que estudiem: 15 òperes al llarg de 123 funcions. Només tres, però, eren estrena absoluta a Barcelona. Com veurem, es tracta d'una temporada en la qual es denota un cert cansament per part de l'empresa. Ja hem vist en el capítol anterior els avatars de Verger amb el públic i l'Administració de l'Hospital. Tot això es veuria reflectit, també, en la trajectòria artística de la temporada que ara començava.

Verdi continuava imposant-se com a autor predilecte, ja que la inauguració de la temporada es va fer amb *I Lombardi*, que va aconseguir representar-se onze vegades, a més de dues funcions parcials amb actes

⁸⁵El fet que Verger fos primer tenor "en algunas óperas" es deu al fet que en aquella temporada exercia també tasques d'empresari del teatre.

solts.

La primera estrena, però, va ser *Maria di Rohan*, que s'escoltava per primera vegada a Barcelona. Es va estrenar el 2 d'agost de 1846 i s'escenificà integralment divuit vegades i dues parcialment d'acord amb el següent repartiment⁸⁶:

Riccardo: Giovanni Battista Milesi
Enrico: Sebastian Ronconi
Maria: Carlotta Cattinari
Armando: Ferran Martorell
Il Visconte: Francesc Pons
De Fiesque: Antonio Morelli
Aubry: Josep Llimona

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

En la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona* el 5 de maig per Fargas Soler, el crític titlla l'òpera de brillant, malgrat la seva aparent simplicitat. Ronconi va ser un duc de veu expressiva i de bon gust tot i ser de poc volum i poc vibrada. La més destacada fou la Maria de Carlota Cattinari, que tornava a ser l'estrella de la temporada⁸⁷. Els decorats i el vestuari eren nous i bonics, i com a nota negativa Fargas parla dels pentinats que lluien els cantants. Malgrat tot, i per causes que ens són desconegudes, sembla que les funcions de l'òpera de Donizetti es van haver de suprimir a causa dels incidents que es van provocar al teatre quan es van llançar dos gats des dels pisos superiors⁸⁸.

Seguiren després unes quantes funcions de títols ja coneguts com *La Sonnambula* (dues representacions els dies 23 i 26 de maig), *Norma* (cinc funcions els dies 24, 25 i 26 de juny i 23 i 24 de febrer de 1847) *Lucia di Lammermoor* (tres funcions els dies 6, 8 i 11 de juny) i *Lucrezia Borgia* (dues funcions els dies 15 i 22 de juliol). No van ser funcions molt brillants, particularment les de *Norma* i *Lucia* -aquesta darrera amb protestes del públic, que va acabar per interrompre l'execució de l'òpera-, d'acord amb les notes publicades al *Diario de Barcelona*:

⁸⁶DONIZETTI: *Maria di Rohan*. Barcelona: Tip. de Agustín Gaspar, 1846.

⁸⁷Virella destaca no obstant la presència de Sebastiano Ronconi en aquella temporada a VIRELLA: *Op. cit.*, p. 132.

⁸⁸Una pràctica, la de llençar animals a platea, que segons m'explica Jaume Tribó va tenir lloc també al Liceu, quan es va produir el llençament d'un gos. La peculiar "pràctica" pot respondre a raons de protesta o bé al fet que el poc control a l'entrada del teatre podia ocasionar que algú pogués endur-se animals de companyia de casa i que, voluntàriament o no, podien caure des de dalt, amb el lògic escàndol consegüent. Seria molt mal pensat sospitar que el llençament d'animals es pogués deure a algun liceista venjatiu.

El sábado para el *debutto* de la señora Arrigotti se puso en escena la *Lucia*. Esta encantadora composición de Donizetti, que tantas veces se ha oído con entusiasmo, ha sido estrepitosamente silbada. Si se exceptúa la parte que cantó el señor Milesi, quien logró aplausos en el final del segundo acto y en el aria del último, y alguno que otro coro que también fue aplaudido, el total de la ejecución fue recibida con el mayor disgusto. El descontento del público, justamente resentido contra una empresa que á pesar de haber aumentado los precios de abonos y entradas, ha faltado á sus compromisos presentando una compañía lírica tan inferior en mérito cual nunca la hubiésemos tenido en Barcelona, iba tal vez á demostrarse de una manera bastante estrepitosa. El Sr. Gefe superior político acallando algunas voces que se oían tanto en la cazuela como en los palcos y lunetas, dirigió la palabra á los concurrentes desde el palco de la presidencia. Dicha autoridad superior sin negar al público el derecho de manifestar su juicio de aprobación ó de censura, manifestó que no toleraría que se hiciesen demostraciones ofensibles al decoro é ilustración de Barcelona; que se habían dictado las órdenes oportunas á fin de que la empresa cumpliera con las obligaciones que tiene contraídas procediéndose al ajuste de algunos cantantes, y que por lo tanto esperaba que la cordura del auditorio le evitara el compromiso de tener que recurrir á alguna medida desagradable. Los deseos de Su Sría. fueron justamente respetados, y ni una sola voz volvió á oírse. El público siguió silbando la ejecución de la *Lucia*, con las pocas excepciones que hemos notado al principio. Con dicha ópera son cuatro las que se han puesto en escena en la presente temporada, y de estas las tres han tenido que retirarse por orden superior.⁸⁹

Sensible nos es cada vez que se pone de nueva en escena alguna ópera ya oída en el teatro de *Santa Cruz*, tener que increpar la mala ejecución; que más quisiéramos encomiar el acierto de la empresa y el buen desempeño de los artistas, que dirigir amargas verdades á estos y á aquella. Mas ya que á fuer de escritores imparciales, debemos ser ecos de la opinión de la mayoría del público filarmónico, forzoso nos es, transmitir nuestro parecer, que también es el del mayor número, acerca la ejecución de la *Norma*, puesta en escena en la noche de anteayer en el espresado coliseo. Nos pesa tener que decir que los tres artistas encargados de las partes principales, lejos de haber estado feliz ninguno de ellos, todos descertaron más ó menos algunas veces en el desempeño de las respectivas; ora unas permitiéndose *fioriture* variantes y voladas que por contrasentidos desvirtuaron la pureza, sublimidad y exactitud de los pensamientos de Bellini, ora el otro arrastrando el andamento de los cantábiles y aun todos alterando notablemente el movimiento de algunos tiempos, perjudicando el efecto metódico y menguando el verdadero contraste. Con respecto al conjunto, faltó generalmente el buen ajuste y precisión, particularmente en las piezas concertantes; ni fue la banda militar en la que se echó de ver más unidad; pues que resolló algo enarmónico alguno de los instrumentos que la componen. Así es, que el total desempeño de la *Norma* produjo mal efecto, á pesar de que cada uno de los artistas que la desempeñan salieron airoso en uno que otro trozo de su parte, aunque en pocos.⁹⁰

Pel que fa a *La Sonnambula* ens queda el llibret editat, que inclou el repartiment⁹¹:

Conte Rodolfo: Antonio Selva
Teresa: Rosa Gonzalez
Amina: Giuseppina Finoli
Elvino: Giovanni Battista Milesi

⁸⁹ *Diario de Barcelona*, 8/VI/1846, p. 2411.

⁹⁰ *Diario de Barcelona*, 26/VI/1846, pp. 2679-80.

⁹¹ BELLINI: *La Sonnambula*. Barcelona: Tip. de Agustín Gaspar, 1846.

Lisa: Giovanna Battista Fossa
Alessio: Antonio Morelli
Notari: N.N.

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Per salvar la temporada es van contractar el tenor Moriani, ja anunciat al *Diario de Barcelona* i la vinguda del qual he comentat en el capítol anterior, i la soprano Rossetti, que cantaren la *Lucia* aconseguint l'èxit que mereixia l'òpera. El públic va respondre satisfactòriament, tal i com es desprèn de la crítica escrita per Fargas Soler al *Diario de Barcelona* el dia 11 de juliol. Així mateix, trobem una nota positiva apareguda el dia 12 a *El Barcino musical*:

Con la *Lucia di Lammermoor*, hermosísima ópera de Donizetti hizo su segunda salida Moriani, *il tenore de la bella morte* [sic]. Cantó con maestría, con arte, con inspiracion. Entusiasmado el público le llamó á la escena concluida la ópera. La señora Rossetti le acompañó dignamente y compartió sus aplausos. A mitad de ópera se puso *ronco el Sr. Ronconi* y tuvo que suprimirse una de las mejores piezas de la ópera, el *duetto* con que principia el acto tercero⁹².

El mateix Moriani fou Gennaro en les dues representacions de *Lucrezia Borgia* els dies 15 i 22 de juliol que sequiren. L'èxit fou també notori, d'acord amb la crítica de Fargas i amb la nota del *Barcino musical* del dia 26:

El mas completo triunfo ha obtenido el Sr. Moriani en la *Lucrecia Borjia* [sic]. Varias veces ha sido interrumpido por los entusiastas aplausos de la multitud y dos veces ha sido llamado á la escena. Es el dia en que mas grande, mas sublime, mas colosal hemos visto al *tenore della bella morte*⁹³.

S'estrenava després *Maria Padilla* de Donizetti el dia 15 d'agost, aconseguint-se setze representacions d'acord amb el següent repartiment⁹⁴:

D. Pedro: Sebastian Ronconi
Duca Ramiro d'Albuquerque: Antonio Morelli
Ruiz di Padilla: Giovanni Battista Verger
D. Alfonso di Pardo: Francesco Pons
Bianca di Francia: N.N.
Maria Padilla: Carlotta Cattinari
Ines padilla: Rachelle Agostini
Francisca: Giovanna Battista Fossa
D. Luigi: Fernando Martorell

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

⁹² *El Barcino musical*, 12/VII/1846, nº 4, p.16.

⁹³ *El Barcino musical*, 26/VII/1846, nº 6, p.24.

⁹⁴ DONIZETTI: *Maria Padilla*. Barcelona: Tlp. de Agustín Gaspar, 1846.

La crítica de Fargas Soler al *Diario de Barcelona* el dia 18 d'agost constata que l'òpera no aportava res de nou a la manera de fer de Donizetti. El crític destacava també els fragments "espanyolitzants" poc reeixits de la partitura. Pel que fa a la interpretació sembla que les millors foren Carlotta Cattinari i Rachele Agostini, que "rivalitzaren" en el seu duet del tercer acte. S'estrenaren tres correctes decoracions i l'orquestra estigué en bastant desacord amb els cantants.

Molt més breu, i molt més dura, fou la crítica apareguda a *El Barcino musical* el 30 d'agost, que atacà particularment el llibret de l'obra donizettiana i la seva posada en escena al teatre barceloní:

La última ópera nueva que nos ha dado el teatro Sta. Cruz ha sido la *María Padilla*. Nunca habiamos visto tantas barbaridades históricas salidas de la pluma de un poeta, si es que tal sea el autor del *libretto*. Sin duda al escribir esta ópera quiso poner en práctica aquella espresion tan celebrada de Víctor Hugo -que no porque la haya dicho Víctor Hugo deja de ser una atrocidad,- aquella espresion tan celebrada, repetimos, de que: *la historia es un clavo del cual cuelgo yo mi cuadro*.

En efecto, si eso tuvo en cuenta el poeta, logró su intento, intento que fué secundado en el teatro Barcelonés por el director de escena, porque en nuestra vida hemos visto tal galimatias ni tantos anacronismos como se cometieron en la direccion de la *María Padilla* en cuanto á trajes y decoraciones⁹⁵.

Reapareixia *Caritea* de Mercadante el 16 de setembre, programant-se disset vegades al llarg d'aquella temporada. Foren molt aplaudides la Vietti i la Cattinari, i la representació va ser fluixa visualment. Del llibret editat se n'extreu el següent repartiment⁹⁶:

Caritea: Carlotta Cattinari
D. Alfonso: Gio[vanni] Batt[ist]a Milesi
D. Diego: Carolina Vietti
D. Fernando: Antonio Selva
D. Rodrigo: Fernando Martorell
Corrado: Giuseppe Limona

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Reaparegué després *Ermani* al llarg de set funcions a partir del dia 7 de novembre. La crítica de Fargas Soler deixa entreveure que l'execució fou irregular malgrat el debut del baix Giuseppe Mancusi.

Tampoc no va ser molt brillant l'estrena a Barcelona de *La favorita*, que pujà a l'escenari del Teatre Principal el 18 d'octubre de 1846 i que hi romangué al llarg de nou funcions. Part de la raó del fracàs va ser el fet que se li abaixés el to a la Vietti. La resta del repartiment no va estar, tampoc, a l'alçada de les

⁹⁵ *El Barcino musical*, 30/VIII/1846, nº11, p.44.

⁹⁶ MERCADANTE: *Caritea, Regina di Spagna*. Barcelona: Tip. di Agostino Gaspar e Roca, 1845.

circumstàncies, sempre segons l'opinió de Fargas Soler. Segons el llibret editat els intèrprets foren⁹⁷:

Leonora: Carolina Vietti
Fernando: Giovanni Battista Milesi
Alfonso XI: Giuseppe Mancusi
Baldassare: Antonio Selva
D. Gaspare: Fernando Martorell
Inés: Joana Baptista Fossa
Adela: N.N.

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

El semi-fracàs d'aquella estrena no devia pas ser causada per manca d'assaigs, si tenim en compte una nota apareguda el 28 de juny de 1846 a *El Barcino musical*:

Hace ya un siglo que se asegura que está ensayándose en el teatro Sta. Cruz la favorita⁹⁸.

A l'únic exemplar que he pogut consultar, microfilm, de *La lira española* en la seva edició del 25 d'octubre, es pot trobar una crítica de l'òpera signada per *De I. T.* En ella el crític exposa una de les raons per les quals l'obra meresqué el poc èxit de què gaudí: un argument ambientat en una Espanya mal historiada i poc coneguda pel llibretista, i que dóna, a més, la imatge d'una nació ennegrida per truculentes i perverses llegendes. Cal tenir en compte, a més, que el director literari de la revista que comentem era Víctor Balaguer, i un cert purisme es deixa veure en les pàgines -escasses- a les quals he pogut tenir accés. Diu la crònica en qüestió:

(...) Grima da el ver que con tanta ligereza, con tan estúpida ignorancia y mala fe recurren los extranjeros á nuestra historia para sacar de ella nombres respetables con que cubrir sus criminales héroes, tipos quizas no dificiles de hallar en su país. (...) (p.6)

Pel que fa a la partitura l'autor comenta:

(...) [*La favorita*] es una de las mejores producciones de Donizetti. En ella se propuso su autor imitar el tipo francés, por manera que observamos en todas sus piezas un sabor no comun á las demas obras del célebre maestro, y, á pesar de ensayarse en un nuevo estilo vemos desplegadas sus grandiosas facultades. Las melodias son en general muy lindas y agradables; la instrumentacion es rica, armoniosa y de mucho efecto; pocas, quizás ninguna ópera de este autor hemos oido mejor instrumentada que *la Favorita*, pues reúne á sus hermosos coros tan lindos cantábiles como el de la introduccion de la ópera y el de la del acto cuarto; estos hermosos trozos prueban evidentemente los vastos conocimientos de Donizetti como compositor.

Algunos plagios y tambien reminiscencias de otras de las óperas del mismo autor se hacen notar en la que nos ocupa; en particular el coro de mujeres del primer acto

⁹⁷ DONIZETTI: *La Favorita*. Barcelona: Tip. de Agustín Gaspar, 1846.

⁹⁸ *El Barcino musical*, 28/VI/1846, nº2, p.12.

recordamos haberlo oído en *Pia di Ptolomei*. Defecto es este -si tal puede llamarse- que mas de una vez hemos observado en tan eminente artista; pero esto debe necesariamente encontrarse en las obras de los que como Donizetti han escrito mucho. Apesar [sic] de todo, no podemos menos de conceder que *la Favorita bastaria* por si sola á inmortalizar á Donizetti, caso que muchos otros títulos no hubiesen hecho la gloria póstuma del sublime genio de la música (...) (p.7)

Finalment hi ha una ressenya de l'execució per part dels cantants. Se'n desprèn una actuació digna, tot i que els artistes contractats no tenien les veus més adients per afrontar els rols de la partitura. A més hi va haver escapçament en les notes de lluïment de la Vietti, que era contralt, amb la qual cosa s'intentà donar "gat per llebre" al públic, i d'aquí el poc èxit d'aquelles representacions. L'autor de la crònica acaba el seu escrit dient que possiblement el públic no estava avesat a una òpera com aquella, que titlla d'*italiana-francesa*. No crec que aquella fos la causa objectiva de la fredor amb què fou rebuda l'obra de Donizetti, si tenim en compte que òperes "afrancesades" de Donizetti com *La fille du régiment* al Teatre Nou, o la mateixa *Zampa* d'Hérold, al Liceu de Montsió, havien estat rebudes amb expectació i èxit de públic. També ho seria, dos anys després, *Dom Sébastien* o *Les martyrs* el 1849, ambdues de Donizetti.

I Capuleti e I Montecchi es va representar onze vegades a partir del dia 12 de novembre. Fargas Soler no aprova, en la seva crítica inclosa a l'apèndix, els canvis fets a la partitura, que es veié alterada amb la inclusió d'àries de Vaccai al tercer acte. L'execució, sense ser brillant, tampoc no va ser desastrosa. De la crítica es desprèn el següent repartiment:

Giulietta: Rachele Agostini
Romeo: Carolina Vietti
Tebaldo: Giovanni Battista Verger
Capello: Antonio Selva

Novament un Verdi feia la seva aparició al Teatre Principal, en aquell cas *I due Foscari*, amb cinc funcions a partir del 27 de novembre. El dia 29 aparegué al *Diario de Barcelona* una breu nota al respecte:

Si el público de Barcelona, no hubiese tenido repetidas ocasiones para convencerse de que el bajo cantante señor Ronconi es un artista de un mérito poco comun, el talento y la maestría que desplegó en la ejecucion de *I due Foscari* en la noche de anteayer, hubiese sido suficiente motivo para granjearle el mas relevante concepto, y el aprecio y la admiracion general. El noble y varonil semblante del anciano dux de Venecia, el magestuoso continente de su apostura, la fiel espresion con que su fisonomía y una bien entendida accion, espresaban los diversos sentimientos que combatian su alma; revelan en el señor Ronconi un conocimiento esquisito de la escena. Su canto siempre dulce y siempre espresivo, se adapta maravillosamente á las interesantes situaciones que espresa la música, y si bien su voz no tiene toda la estension que fuera de desear, es dulce, simpática y agrada casi siempre. En todos los pasages de la referida ópera, cantó su parte como nunca se habia oido en Barcelona, y estuvo sublime y verdaderamente inspirado en el terceto y en el bellissimo final. Fue varias veces estrepitosamente aplaudido y vió caer á sus plantas dos coronas y un ramo de flores, obsequio que esta vez no fue exagerado, si bien se conocia que la amistad lo tenia ya dispuesto con officiosa prevencion. La señora Catinari y el señor Milesi cantaron con el acierto que siempre sus

partes respectivas, y fueron aplaudidos. (p. 5163-4)

El següent títol representat, que reapareixia a Barcelona, va ser *I Crociati a Tolemaide*, de Pacini. Es va posar en escena tres dies, el 23 de desembre de 1846, el 30 i el 31 de gener de 1847. Extrec del *Diario de Barcelona* del 25 de desembre el següent fragment referit a aquelles representacions:

Por fin púsose de nuevo en escena en el teatro de Sta. Cruz en la noche de anteayer *I Crociati a Tolemaide* (...) La señora Vietti cantó su cavatina con aquella precision, seguridad y buen gusto que la distingue y con bastante energía en el final. Mostróse asimismo apasionada en el duo del segundo acto con la señora Cattinari, la que se esmeró en él, compitiendo ambas en sutilezas de ejecucion. Estuvo algo flojo el señor Verger en la parte de *Lusignano*, aunque lució en el duo de la introduccion y en la cabaleta del aria del segundo acto; y no fue mas feliz el señor Selva en el papel de *Guglielmo*. Pareciónos que algunos tiempos se llevaron harto lentos; como los dos primeros del duo de la introduccion y el terceto al que faltó bastante ajuste y precision; de cuyas faltas adolecieron á veces tambien los coros (...) (p. 5579)

Es va editar el llibret, la qual cosa fa pensar que es devia pretendre realitzar més funcions de l'òpera, que no deuria tenir l'èxit esperat⁹⁹:

Guido di Lusignano: Giovanni Battista Vergé [sic]

Matilde: Carlotta Cattinari

Malek-Adel: Carolina Vietti

Argene: Joana B. Fossa

Guglielmo: Antonio Selva

Kaled: Josep Llimona

Ugone: Francesc Pons

Director d'orquestra: Mateu Ferrer

Escenografia: Josep Planella

Il Giuramento de Mercadante es va tornar a representar, en aquest cas en sis funcions, de les quals el *Diario de Barcelona* va publicar el 23 de gener de 1847 una nota signada per F. i atribuïble a Antoni Fargas Soler:

(...) Un poco baja es para la voz del señor Ronconi la parte de *Manfredo* y algo fuerte á veces; asi es, que en el aria del segundo acto no pudo lucir á pesar de lo bien que cantó el andante. Tambien es harto bajas algunas veces á la señora Vietti la parte de *Bianca* para que pueda brillar su voz robusta y simpática. Hízose aplaudir, no obstante, en la cavatina que cantó con aquella precision, delicadeza y seguridad que le son propias. Ella y la Sra. Catinari (*Elaisa*) estuvieron espresivas en el duetino del segundo acto. Esta cantó tambien con sentimiento el del tercero junto con el señor Milesi (*Viscardo*), quien no salió mal del aria del segundo acto. La ejecucion en general dejó bastante que desear y adoleció de haber sido poco ensayadas las piezas de conjunto. (...) F. (pp. 387-8)

La darrera òpera estrenada va ser *Roberto il diavolo* de Meyerbeer, que s'havia posat en escena per primera vegada a Barcelona al Teatre Nou el 6 de setembre de 1845. Al Teatre Principal, i com a final de temporada, s'hi estrenà

⁹⁹PACINI: *I Crociati a Tolemaide*. Barcelona: Tip. di Agostino Gaspar e Roca, 1846.

el 2 de març de 1847, assolint un total de vuit representacions. En la seva crítica al *Diario de Barcelona* el 4 de març, Fargas Soler parla d'un flux repartiment amb Verger, Selva, Cattinari, Martorell, Agostini i Morelli. El crític parla d'unes funcions fluixes, lluny de les exitoses representacions que havien tingut lloc un any i mig abans al teatre dels Caputxins.

A les acadèmies d'aquella temporada es van interpretar, entre d'altres, actes solts de *Torquato Tasso*, *I Puritani*, *Linda di Chamounix* i un cor de *La Fattucchiera* de Cuyàs.

La gestió de Verger com a empresari, ja comentada en l'anterior capítol, va descuidar aspectes essencials de les posades en escena dels títols representats. Per això va ser amonestat pels responsables polítics de la ciutat. Així ho documenta Josep Artís en una fitxa del seu arxiu, que no he pogut localitzar en documents de l'època (el cronista posa la data de 21 de juny de 1846 al document), però que sens dubte es tracta d'una fidel transcripció:

El señor Alcalde Constitucional, de acuerdo con el señor Gefe político, ha dirigido a las empresas de ambos teatros varias prevenciones relativas al buen orden de las funciones y al mejor servicio del público.

Con arreglo a dichas prevenciones las empresas deberán cuidar especialmente de que las funciones tanto de comedia, como de ópera, sean decoradas y servidas con la debida propiedad, cuidando de que no falten los músicos señalados por contrata.-

(Las prevenciones comprenden, además, la duracion del espectáculo e intermedios, la reventa de localidades y el acceso de intrusos al escenario)¹⁰⁰

Quan el text es refereix a "ambos teatros" vol dir el Teatre Nou i el Principal. El primer havia deixat de fer òpera la temporada anterior (amb *La figlia del reggimento*, l'1 d'abril del mateix 1846), però seguia representant obres de teatre. Si tenim en compte que Verger era l'empresari d'ambdós teatres, entendrem que la qualitat de les representacions del Nou devia ser força deplorable.

¹⁰⁰[IMH] Arxiu Josep ARTÍS, caixa 36.

IV- LA GESTACIÓ I CONSOLIDACIÓ DEL TEATRE DE MONTSIÓ: DEL CONVENT DE DOMINIQUE AL LICEU FILODRAMÀTIC. EL CONSERVATORI I L'ORQUESTRA

El convent de Nostra Senyora de Montsió

A partir de l'exclaustració i la crema de convents (1835), la ciutat de Barcelona disposà de gran quantitat de solars i d'espais enderrocats on anteriorment s'alçaven edificis religiosos amb més o menys puixança. No tots, però, varen ser objecte d'incendis i esfondraments, però sí d'abandons i saqueigs. El cas del convent de dominiques de Nostra Senyora de Montsió¹ seria un d'aquests darrers.

Els orígens del monestir que seria seu del Liceu Filodramàtic es remunten al segle XV, concretament a l'any 1351, d'acord amb el manuscrit de Serra Postius²:

El de Nuestra señora de Montesion, de la Orden de Santo Domingo. Tuvo principio extramuros de la ciudad à la parte donde oy estan las Atarazanas, cerca del Mar, y con titulo de San Pedro Martyr, año 1351. Entraron en la Ciudad cerca del año 1370, y fundaron donde oy estan las Monjas de Gerusalen. Y ultimamente passaron año 1423 àl Monasterio de Santa Eulalia del Campo, que era de Canonigos Reglares de San Agustín, que ellas intitularon de Montesion. Gozan dos Espinas de la Corona de Christo, y otras muchas Reliquias. Dentro la clausura, en devota Capilla veneran una Imagen de Nuestra Señora, que estava en la popa de la Galera Capitana de Don Juan de Austria en la Batalla del mar de Lepanto cuyo Principe la ofreció à dicho Monasterio.

Malgrat la breu descripció de Serra és difícil parlar de la forma i dimensions de l'església, atenent-nos als pocs dibuixos i gravats i a les escasses referències bibliogràfiques. No obstant es pot parlar d'un temple de dimensions considerables, tenint en compte que ocupava el seu lloc a la plaça de Santa Anna, desapareguda amb l'enderrocament del monestir amb motiu de l'edificació de la Companyia de Gas i Electricitat, actual Catalana de Gas. Segons Duran i Sampere³ la forma del temple era ogival, així com el claustre, que encara avui pot visitar-se a Esplugues de Llobregat, al mateix convent de Montsió que va anar-hi a raure després de la Guerra Civil (1936-1939). La situació de les religioses de Montsió va canviar a partir de 1835, quan abandonaren el convent per traslladar-se a una casa veïna. Pi i Arimon⁴ parla

¹Per a més comoditat citaré a partir d'ara la comunitat de religioses com a convent de Montsió.

²SERRA Y POSTIUS, Pedro: *Indice de las Iglesias, conventos y capillas Publicas de dentro y fuera de Barna ilustrado con sus fundaciones sagrados cuerpos Santos reliquias y prodigiosas Imagenes de Christo, de la Virgen y de los Santos*, Barcelona, 1724. Manuscrit [IMH] Pp. 21-22.

³DURAN i SAMPERE, Agustí: *Barcelona i la seva història* (3 vols.) Barcelona: Curial, 1972. Vol I, p. 472.

⁴PI i ARIMON, Andrés Avelino: *Barcelona antigua y moderna ó descripción de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*. Barcelona: Imp. de Tomás Gorchs, 1854. 2 vols.

de 1846 com a data de retorn de les monges al seu convent⁵, tot i que furtivament les religioses ocuparen el cor de l'església per celebrar-hi culte. La minsa bibliografia sobre el convent de Montsió té com a referència l'estudi d'Antoni Paulí⁶, per bé que les religioses d'Esplugues conserven amb zel i orgull un interessant manuscrit que, semblantment escrit a començaments de segle per la cal·ligrafia, l'estil i el tipus de lletra, descriu interessants detalls de la vida del convent en el moment de l'expulsió de les monges i, encara més, de la "relació" entre la comunitat de religioses i els liceistes durant les funcions religioses i les teatrals⁷. Pel que fa a l'expulsió, l'anònima mà autora del manuscrit explica:

El dia 25 de Juliol del any 1835, entrada de fosch, posaren foch al convent dels Frares. Lo dia següent 26 moltas comunitats de monjas sortiren dels seus convents. Nosaltres de poch en poch sortirem totas lo mateix dia, é hi tomarem lo dia 29 casi totas. Passats dos dias, á saber, lo dia 31 de Juliol lo Sr. Vicari General enviá una ordre á tots los Convents de Monjas (excepto lo de Misericordia, Enseñansa, Beatas de Sta Catarina y de S. Agustí) que aquell dia antes de ser nit, sortissen de nostres Convents. Axis se afectuá ab gran sentimiento de totas las Comunitats. Lo andemà donarem providencia pera fer aparedar las duas finestras que de dins del Convent donan claror al Chor, y el portal principal d'entrar; y algunas finestras y porteria. Lo any 1836 los Nacionales desaparedaren la porteria y se feren duenyos del Convent. Per modo de recreació comensaren á representar, y luego se formá un famos teatro, que per ferlo nos destruien el Convent. No recordem de fixo quan comensà, pero es sert que l'any 1837 ja se feya publicament. Los hi vingué molt be pera ferlo la sala que está antes de entrar al Chor. (pp. 69-70)

No és exacte l'afirmació que per construir el teatre es destruís el convent, ja que les religioses pogueren introduir-se al cor, tal i com abans he apuntat. Certament, però, gran part de les dependències de l'edifici foren reconvertides pels propòsits dels Srs. *Liceistas* (sic) tal i com són anomenats al manuscrit en qüestió els socis i assidus al nou teatre.

Tot i que l'objecte d'aquest estudi no és pas el d'historiar la comunitat de dominiques, apuntaré de passada que a partir de 1845 -i no de 1846 tal i com afirmava Pi i Arimon- les monges pogueren tornar al convent gràcies als decrets de 18 i 24 d'abril del mateix any que permetien als religiosos i religioses exclaustrats tornar a les antigues propietats si aquestes no estaven enderrocades. El manuscrit es refereix al retorn amb les següents paraules:

Estos decretos nos alegraven moltissim; pero no's veyá camí, ni teniam esperansa de treure'l Liceo. Los Senyors asociats eran los que en aquella epoca figuravan mes en la Ciutat y's resistian fortament. Per lo tant moltas personas sabias y virtuosas opinavan que no lograriam el Convent sinó acceptán un tros que'ls liceistas en virtud dels reals decretos nos oferian. Però aixó nos repugnava extremadament. Per mes que'ns miravam lo plan

⁵PI I ARIMON: *op. cit.* pp. 519-20.

⁶PAULÍ, Antonio: *El Real Monasterio de Nuestra Señora de Monte-Sión de Barcelona*. Barcelona, 1952.

⁷*Páginas históricas del Real Monasterio de Montesión*. Manuscrit sense data.

que élls nos enviaren no'ns fou possible trovar modo de poder estar separadas de élls, y no obstant los eclesiastichs virtuosos y sabis nos aconsellavan que acceptessem, perque deyan, si habitan un tros, no será tant difícil que á copia de temps alcalsen lo demes.

Estan en estos debats, Deu Senyor se digná consolarnos y damos una alegria tan grant, que'm faltan expressions pera declararlo, puig impensadament nos participaren la nova de que'l Sr. Capitá General havia comunicat una ordre terminánt als Senyors del Liceo pera que en lo terme fixo de vuyt dias tinguessen lo Convent desocupat.

No se si es veritat lo que's deya, so es, quels Srs. Liceistas s'havian contrapuntat ab el Capitá General. Com ha passat tant temps, no tinch sino memoria confusa de las veus que corrian. Lo cert es que tot lo mont va quedá pasmat de tant inesperada ordre, y molts no creyan se verificás, majorment observant que'ls Srs. Liceistas se mantenian quiets; de manera que lo dia 8 de Setembre, festa del Naixement de Maria Santissima, se representá, no obstant que l'endema dia 9 se cumplia'l plasso. Pero acabada la desdichada funció, tot ho destrossaren, y continuaren lo dia 9 á desocupar; y tot y que plovia fortament durant tot el dia, los fou precis tomar la pluja, y aquell mateix dia lo Sr. Intendent nos entrega les claus. (pp. 73-74)

Tornaré a referir-me més endavant a les esmentades relacions entre liceistes i religioses. Aquestes, a partir de 1888 ocuparen un terreny a la Rambla de Catalunya (actualment Sant Ramon de Penyafort). Amb l'esclat de la Guerra Civil el convent fou saquejat i el cementiri profanat. Les monges que sobrevisqueren als atacs dels milicians es refugiaren a Sant Vicenç dels Horts a partir de 1937. D'allà passaren a Badalona, posteriorment a Sant Gervasi i finalment, el 1939, s'instal.laren a Esplugues, on encara avui viu una reduïda comunitat. Val a dir que en els successius trasllats a la Rambla de Catalunya i a Esplugues es transportà pedra per pedra el claustre original de l'església de Montsió, que pot visitar-se, parcialment intacte, a la vila del Baix Llobregat.

L'establiment a Montsió de la Societat Dramàtica d'Afeccionats

En l'anterior apartat he esmentat en dues ocasions la iniciativa de l'establiment del Liceu Filodramàtic de Montsió. Caldria, abans de tirar endavant, incidir en un fet confús que les fonts citen diferentment. Es tracta del batalló de milicians que apadrinà el Liceu. L'empresari Molins, a la carta ja consignada del dia 23 de juny anomena el 8è, i fonts posteriors parlen del 14è. D'aquestes, la més propera a la inauguració del teatre és la *Memoria Histórica* publicada l'any 1839⁸. En ella s' esmenta al principi el 14è batalló⁹ i més tard, la inclusió del primer reglament parla dels beneficis de les funcions, que han d'anar a raure al fons del 8è batalló¹⁰. Com es pot veure la qüestió és fosca. Tot fa pensar que possiblement fou la 8ena *companyia* del 14è *batalló* la qui dugué a terme la iniciativa. Una altra font fiable que anomena el 14è batalló és

⁸ *Memoria histórica del Liceo Filarmónico Dramático barcelonés, desde su instalación hasta 31 de enero de 1839 por algunos socios.* Barcelona: Imp. de José Tauló, 1839.

⁹ *Memoria... op. cit. p. 6: y el Batallon entónces 14 de la Milicia Nacional...* †

¹⁰ *Memoria... op. cit. p. 28: ...si resulta sobrante, se destinará al equipo y lucimiento del Batallon 8º de Línea de la M.N.*

el llibret de Genaro García¹¹, breu però interessant pel fet de comptar amb la transcripció íntegra de l'acta fundacional, l'original de la qual, que García ubica al llibre d'actes de la Societat del Liceu dipositat a l'arxiu del Conservatori del Liceu, no he pogut localitzar.

Dit això és bo recordar que els inicis del Liceu Filharmònic Dramàtic han estat prou explicats en les diferents, bé que no exhaustives, històries del futur Gran Teatre del Liceu¹². Per aquest motiu no cal que m'extengui aquí fent una narració d'allò que ja s'ha explicat a bastament. No obstant crec oportú recordar les fites més assenyalades i treure'n conclusions orientades a fer entendre els objectius primigenis de la nova institució.

Com se sap, amb l'adveniment del lliberalisme sorgeixen les milícies nacionals, faccions militaritzades que vetllen per l'impediment del ressorgiment absolutista. De l'escisió entre moderats i progressistes els fundadors del Liceu (membres del 14è batalló) pertanyien al primer grup. El seu comandant, Manuel Gibert, acollí a casa seva una primera reunió celebrada el 21 de febrer de 1837¹³. S'hi decidí recaptar fons per tal de mantenir uniformes i material divers per als membres de les companyies que formaven el batalló. Per dur-ho a terme es pensà en celebrar balls a la Llotja, però dies després, el 8 de març, el caporal Pere Vives proposà l'organització de funcions teatrals a càrrec d'una companyia d'afecionats. Es va aprovar la proposta i per dur-ho a terme s'habilità el primer pis del quarter, establert a Montsió. Al mateix temps el tinent Josep Ignasi Grau va creure oportuna la fundació d'una Societat Dramàtica per formar pedagògicament els afecionats en l'art del cant i la declamació. D'acord amb aquesta proposta es féu un breu i primigeni ideari que, a tall d'esbós, proclamava:

El principal objeto de esta sociedad es el de que los jóvenes aficionados se ejerciten en el arte declamatorio, dedicándose en aquellas diversiones propias de una sociedad ilustrada¹⁴.

Aquesta societat estava dividida en tres categories o juntes: la directora, la dels alumnes i la que mantenia econòmicament la institució. Per fer-ho calia

¹¹GARCÍA, Genaro: *Liceo Barcelonés de S.M. la Reina D^a Isabel II. Historia de esta Institución y de su desarrollo hasta el año 1896 por ____*. Barcelona: Antonio López ed., Librería Española, 1897.

Gallí també parla del 14è batalló a GALÍ, Alexandre: *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya: 1900-1936*. Vol.8: "Música, teatre i cinema". Barcelona: Fundació A. Gallí, 1986.

¹²Vegi's per exemple ARTÍS, José: *Primer centenario de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo 1847-1947*. Barcelona: Quintilla y Cardona, 1950. O bé, més recent, ALIER, Roger; MATA, Francesc X.: *El Gran Teatro del Liceo (Historia artística)*. Barcelona: Edicions F.X.Mata, 1991

¹³I no el 24, com cita ARTÍS. He preferit, en aquest cas, refiar-me de l'acta transcrita per GARCÍA a *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁴*Memoria histórica... op. cit.* p.27.

que cada soci abonés la quantitat de 40 rs. vn. A canvi, es podia gaudir de 24 "funcions", o sigui balls. Ben aviat el capità Josep Planella, pintor, adquirí amb diners propis les decoracions i utensilis d'un petit teatre que havia quedat en venda, molt possiblement un dels oberts i tancats ràpidament per *intercessió* del Teatre Principal¹⁵.

No preveient, però, la positiva i massiva resposta que la iniciativa va tenir, la *comisión central de Batallon 8º de la M.N. de esta ciudad*¹⁶ decidí crear un primer reglament, aprovat el 26 de juliol de 1837, en el qual es proposava l'emissió de 50 accions de 25 duros cadascuna, la subscripció a les quals permetia avantatges als socis a l'hora d'abonar l'import i gaudir també de les localitats del teatre.

Finalment, el 21 d'agost de 1837 es realitzava la primera funció teatral pública, a càrrec de la companyia de Josep Casas, que el mateix dia fou anunciada al *Diario de Barcelona*:

La junta directora de la sociedad dramática de aficionados avisa á los señores sócios, que hoy se hará en el teatro del ex-convento de Montesion la funcion siguiente: *El marido de mi muger* [sic], comedia en tres actos, baile, y una divertida pieza en un acto.

De la Societat Dramàtica al Liceu Filodramàtic

Després de tres mesos de funcions teatrals i balls, el 25 d'octubre es dissolgué el batalló a causa d'una Reial Ordre que suprimia les milícies nacionals. La Societat Dramàtica i el seu president, Manuel Gibert, no es rendiren i, cal suposar que gràcies als socis inscrits, referen el primer reglament, que el 10 de novembre era novament signat. S'hi ratificava la voluntat pedagògica de la institució, que passava a anomenar-se LICEO FILODRAMÁTICO DE MONTESIÓ¹⁷. Quatre dies més tard, el 14 de novembre, es va erigir la primera Junta de Govern que presidia Manuel Gibert. Josep Prats ocupava el lloc de vice-president i les vocalies eren assumides per Josep Ignasi Grau i Bernat Nunó (secretaris), Jaume Valentí (tresorer) i Josep Fors (comptable).

En aquest reglament, que s'amplià el 25 de febrer de 1838¹⁸, són

¹⁵ La denominació de *Principal* del Teatre de la Santa Creu no té un inici clar, sobretot tenint en compte que apareix informalment, i com a adjectiu -per tal de demostrar la seva primacia respecte del Liceu- en algun article a la premsa i esporàdicament a les cartelleres. Semblantment és citat a *Memoria histórica...* p. 7.

¹⁶ *Memoria histórica...* op. cit., p.29.

¹⁷ *Reglamento para el Liceo Filodramático de Montesión*. Barcelona: J. Estivill, 1837. Com a *Liceo filarmónico-dramático barcelonés* és citat per primera vegada al *Diario de Barcelona* el 6 de març de 1838.

¹⁸ *Memoria histórica...* op. cit. pp. 33-47.

assentades les bases per a l'ensenyament de les arts escèniques a través de les càtedres de cant, declamació, piano i llengua italiana, tot i que aquesta darrera no va tenir director responsable en aquell primer moment. Els encarregats de les tres primeres càtedres varen ser respectivament Marià Obiols, Pere González Mate (o Mata) i Eduard Domínguez. La inauguració de les ensenyances va tenir lloc al Saló de Cent de l'Ajuntament, el 27 d'abril de 1838.

Pel que fa a les funcions teatrals, aquestes es van suprimir el 15 d'octubre de 1837 i el 23 de desembre el teatre era reobert amb renovada i decisiva empenta. No obstant, durant el temps en què romangué tancat el teatre, els signes d'aprovació eren ben visibles en els ànims dels barcelonins. Així, *El Guardia Nacional* publicà una entusiasta i anònima nota el 19 d'octubre d'aquell mateix any:

LICEO

Filo-Dramático de Montesion

Digno es de todo elogio de los señores socios del Liceo Filo-dramático de Montesion, que segun nos han asegurado, no es otro que promover la afición de la juventud á los difíciles artes de la declamacion y del canto, proporcionándoles un capaz y hermoso local en que poder ejercitar sus nacientes talentos y corregir por medio de hábiles directores los defectos que acompañan hasta á los mas acreditados artistas.

Parece que la sociedad bien persuadida de los cuantiosos gastos que serian consecuentes á la instalacion de un gran conservatorio, que si bien en tiempos de bonanza podria sufragar la Nacional Junta de Comercio de esta ciudad, como protectora de varias ciencias y artes; ha tratado de hacerlo en pequeño sin olvidar que en días tranquilos y de paz, y con la necesaria proteccion de las autoridades, puede llegar á ser un liceo de declamacion y canto que al propio tiempo que haga honor á Barcelona sea la admiracion de todo el resto de España.

Causa làstima al pensar que solamente tenemos en nuestro suelo el conservatorio de Maria Cristina, cuando si se establecieran otros en varios puntos del reino, no hay duda viéramos salir á la escena mayor número de consumados actores. ¡Cuántos jóvenes de reducidas posibilidades se dedicarían á la declamacion y al canto, sin necesidad de salir de su casa y ocasionar como ahora cuantiosos gastos á sus familias para ir á aprender y á perfeccionar sus naturales disposiciones lejos de su provincia!

Cataluña es fecunda en ingenios para la declamacion y el canto. Díganlo los célebres artistas Prieto y Viñolas que han ocupado un distinguido lugar en el teatro español. Díganlo los acreditados maestros de música Camicer, Vilanova, Ferrer y otros varios profesores dignos hijos del suelo que los vió nacer. Dígalo últimamente el nunca bien alabado D. Mariano Obiols que despues de haber aprendido los primeros elementos de la composicion con el señor Vilanova, y despues de haber pasado á Italia á ponerse bajo la direccion del gran maestro de la escuela napolitana, Mercadante, acaba de *hacerse honor á sí mismo y á su patria* (segun dice un periódico milanés) comoniendo la ópera *Odio á amore*, que por el espacio consecutivo de 20 días se representó en el Real é Imperial teatro de la Scala de dicha ciudad, recibiendo en cada representacion innumerables aplausos el jóven compositor catalan.

Es visto, pues, que no solamente en la orillas del Po es donde nacen los talentos músicos. En nuestra patria nacen, lo mismo que los artistas dramáticos. Cultívense y déseles la proteccion que reclaman y de una vez saldremos del *feudalismo* en que actualmente vivimos, teniendo que prodigar á los extranjeros el oro que deberia ser la recompensa de los desvelados estudios de artistas nacionales.

Celebramos con toda sinceridad el objeto que se ha propuesto la sociedad del liceo filo-dramático de Montesion, y deseamos que los mas felices resultados vengan á coronar tan laudable empresa. (p.3)

El Liceu aviat tingué com a socis personatges influents de la societat barcelonina. El fet de comptar a més amb la possibilitat d'oferir gratuïtament ensenyances als alumnes provinents de famílies amb dificultats econòmiques i les novetats escèniques que prometia oferir, al marge de les massa vetustes programacions del Teatre Principal, afavoriren enormement la jove institució, que el 25 de juny de 1838 -i no pas el 29 com citen algunes fonts¹⁹- va ser autoritzat a dur el nom de la monarca per Reial Ordre i així va constar a les actes de l'ajuntament:

[Se ha leído] Otro [informe] del Sor. Gefe Superior Político transcribiendo una Rl. Orden comunicada por el Ministerio de la Gobernacion en veinte y cinco de Junio ultimo concediendo S.M. su aprobacion al Liceo Filodramático establecido en esta Capital por una asociacion de aficionados, permitiéndole al propio tiempo que leve el nombre de s.M. la Reyna D^a Isabel 2^a²⁰.

Més tard, el 24 de juliol del mateix any, es va permetre al Liceu gaudir, per Reial Decret, de l'usufructe del local de Montsió per a exercir-hi les càtedres. Així doncs fou amb el LICEO FILARMÓNICO DRAMÁTICO DE S.M. ISABEL II que Barcelona gaudí del seu primer conservatori.

Sorgeixen els primers problemes

Ben aviat els problemes econòmics assetjaren la Societat del Liceu, que s'abocà al sosteniment de les companyies de cant i al manteniment de les càtedres però descuidant la infraestructura escènica i les companyies teatrals, els components de les quals cobraven tard i malament. L'ambient s'enraria i diversos socis prengueren la iniciativa de fer reformes assumint la direcció i presidència del teatre. Molts d'ells foren reduïts a la categoria de mers accionistes, perquè es negaren a cedir un emprèstic de dotze duros que la junta directora els havia demanat. Evidentment, els recels aviat es van fer sentir, com ho testifiquen els anònims comunicats publicats al *Guardia Nacional* els dies 12 i 15 d'abril de 1838:

Sr. Editor: apuesto la mensualidad de sócio del *Liceo filodramático de Montesion* á que la *peregrina* idea (por no llamarla con otro nombre mas propio) de insertar en los periódicos la lista de los que no quieran admitir el título de sócio que *sin méritos ni servicios* se les pone en la mano, no es del Sr. Presidente de la Junta ni de ninguno de sus vocales, pues son bien conocidas su educacion y finura. Estos antecedentes hacen esperar que antes de remitir títulos de sócio del *Liceo* á ninguna persona, explorarán sus deseos, no solo en cuanto á si se quiere disfrutar de tan *distinguido honor*, sino si se halla en disposicion y *quiere* contribuir á pagar el *tantum* anual, mensual ó semanal que va anexo á aquel honor. Asi lo espera.= *El de ayer*. (p.2)

Sr. Editor: He leído el artículo acerca del teatro de Montesion (no Liceo); y á fé mia que no entiendo que se adquiera *tanto honor* como supone el señor *Socio filantrópico* autor del comunicado, siendo sócio de aquél teatro; porque si dicho señor se toma el trabajo

¹⁹GARCÍA: *op. cit.*, p. 14.

²⁰Acords: 1838 (II): 11/VII, f. 396.

de buscar en el Diccionario de la Academia Española. lo que significa la palabra Liceo, conocerá que lo que hasta ahora se ha querido llamar *Liceo filo-dramático* no es mas que un teatro particular, porque en el primero, los que aspiran á ser actores deben pagar como en una escuela, y en el *Teatro de Montesion* segun me han informado, pagan á los que en él representan. Quédese con su *filantropia* y su *honor* dicho señor sócio, pues los que reusan serlo, se quedarán con mas dinero en el bolsillo. Queda de Vd. su atento servidor=
R.P. (p.2)

Molts socis abandonaren la Societat i s'aconseguí finalment el préstec amb els qui es quedaren. Aquest, però, resultà insuficient. Se'n demanà un altre de deu duros mensuals. Fou aleshores quan el president de la càtedra de declamació es declarà incapaç a l'hora de tirar endavant amb els projectes escènics i sol.licità cedir el teatre a una empresa nova per mantenir-lo. Buscant una alternativa i agrupats en comissió, Gibert i Prats amb tres socis més formaren una junta per estudiar una solució al problema.

Mentrestant, i per separat, dos socis s'erigiren com a voluntaris per salvar financerament el Liceu de la ruïna a què es veia abocat: Pau Vilarmau a finals de 1838 i Cristóbal Noves el 12 de gener de 1839 presentaren reglaments alternatius en els quals assumien la responsabilitat del teatre, així com les despeses, tot reclamant al mateix temps els beneficis que se'n derivessin²¹. Les propostes de Vilarmau foren desestimades, així com les de Noves, amb l'excusa que no afavorien el soci. En sessió celebrada el 17 de gener de 1839, dia de pluja amb la consegüent escassa assistència de socis (vint-i-dos dels quaranta-tres que integraven la Societat) es va votar en contra de les propostes de Noves per tretze vots negatius enfront dels nou partidaris. Nou dies després, el 26 de gener, es varen desestimar de nou tals proposicions, ja que la comissió començava a preveure reformes, entre elles les obres que es farien al teatre reconstruint-lo. Val a dir que la resta d'informacions sobre la vida del Liceu Filodramàtic les devem bàsicament a les notícies i comunicats apareguts a la premsa, ja que la *Memoria històrica...* clou la seva crònica a finals de gener de 1839. No obstant algunes pàgines del citat treball de Genaro García ens ajuden a veure que per a les temporades de 1839 i 1840 es van destinar unes quantitats monetàries per tal de realitzar les diferents funcions:

Companyia dramàtica.....	1200	[duros]
" de cant.....	2400	"
Orquestra.....	1500	"
Vestuari.....	1200	"
Il.luminació.....	800	"
Guardarroba i empleats...	900	"
<hr/>		
TOTAL.....	8000	DUROS ²²

²¹ *Memoria històrica...* op. cit., pp. 54-76.

²² Extret de GARCÍA, G.: op. cit., p. 14.

Tot i les previsions, el Liceu seguia sent deficitari, i en sessió celebrada el 23 de març de 1840, el soci Joaquim de Gispert proposà una nova manera de sostenir les càtedres, això és mitjançant l'obertura de subscripcions de sis duros mensuals, amb la qual cosa les entrades monetàries quedaven assegurades i a més el cost era fàcilment mantenible pels socis. La proposició va ser immediatament aprovada, curant especialment Gispert el manteniment de la càtedra de cant. És important destacar aquí el nom d'aquest soci, posterior artífex del trasllat del Liceu al convent de Trinitaris, seu del futur Gran Teatre del Liceu.

Reformes al Liceu

En inaugurar-se la temporada de Pasqua de 1839, el Liceu presentava un nou aspecte després de les obres que s'hi van fer. Cal suposar que la Junta directiva, i sobretot els socis, devien fer un esforç considerable i així ho va valorar el públic. Tot i que no podem saber com era ni el primitiu teatre ni el segon reformat, no devem ser lluny de la realitat pensant que no podia ser gaire gran si tenim en compte que ocupava només una part del convent de Montsió i que les obres no van durar molt de temps: el teatre es tancà durant la Quaresma -la darrera funció va tenir lloc el dia 16 de març- i es va obrir de nou el dia 10 d'abril. Amb tot, però, les obres no devien estar acabades d'acord amb el que es va anunciar al *Diario de Barcelona* el mateix dia 10:

Apertura del nuevo teatro en la noche del 10 de abril de 1839 [...] Sin embargo de no estar todavía hermoseado el nuevo teatro de este establecimiento segun tiene resuelto la sociedad del mismo, se ha decidido á dar principio á las representaciones al objeto de satisfacer los deseos del público Barcelonés.

Sembla que abans d'inaugurar-se oficialment la temporada algun soci privilegiat va poder veure la sala i així ho va fer saber, el 8 d'abril, a través de les pàgines del *Guardia Nacional*:

Hemos tenido el gusto de admirar la magnificencia y capacidad del reformado salon teatral del Liceo filodramático de Isabel II en el ex convento de Montesion; nada nos han dejado que desear las infinitas mejoras de toda especie que se echan de ver tanto en el coliseo como en el proscenio; y á buen seguro los señores abonados no echarán de menos en él cuantas comodidades pudieran apetecer. Mas adelante nos haremos un deber de relatar minuciosamente todos los adelantos que debe el público barcelonés al infatigable celo de los señores de tan útil establecimiento. =R. (p.3)

El mot *útil* que utilitza l'autor del comunicat és destacable per copsar la reacció d'un públic amb ganes d'assistir a nous teatres i fruit de companyies de teatre i de cant al marge del Teatre Principal, el comportament del qual en aquest període analitzaré més endavant. Val la pena aturar-nos encara en una altra apreciació sobre el nou aspecte del Liceu, apareguda al mateix *Guardia Nacional* el dia 12 d'abril:

LICEO FILARMÓNICO DRAMÁTICO DE MONTESION

Acabamos de salir de la primera representacion que se ha dado en el Liceo filarmónico-

dramático, y hemos quedado á la verdad agradablemente sorprendidos con la nueva, espaciosa y elegante forma que se ha dado á aquel local. Y esto que hemos observado que falta aun darle la última mano, es decir, que carece de muchos de los adornos con que se va embelleciendo. Lo espacioso del escenario, las bellas decoraciones, la comodidad de los asientos en el patio, galería y anfiteatro, y el gusto y lujo que han presidido en el adorno è iluminación de toda la pieza, junto con los esfuerzos que se han hecho para reunir dos buenas compañías, una de canto y otra de verso, nos hace creer con fundamento que continuará siendo frecuentado el *Liceo* por la numerosa y escogida reunion que en él hemos visto. (p.3)

Els horaris al Liceu

Si bé l'acceptació del públic davant del Liceu va ser total i absoluta, algunes disconformitats pel que fa a l'horari de les representacions sorgiren aviat, no només pel que fa a l'inici de les funcions²³ sinó, sobretot, en relació als llargs entreactes i a una puntualitat no sempre reeixida. Així es queixava *Un concurrente* al *G. Nacional* el dia 16 d'abril del mateix 1839:

COMUNICADOS

Sres. Redactores: Justos elogios he oido tributar á los Socios del Liceo filodramático Barcelonés de Isabel II por su esmero en hermostear el Teatro, adornando aquel magnífico salon que así puede llamarse, arreglando buenas compañías y procurando por todos los medios el que este útil establecimiento produzca las ventajas que los sentimientos filantrópicos de los Sócios se han propuesto en beneficio del pais; pero tambien he oido quejarse así á varios Sócios, como abonados, y muchísimos concurrentes á las representaciones, de la poca exactitud en empezar á la hora que se anuncia en los carteles, y sobre todo de la pesadez de los intermedios, mayormente cuando no hay variacion de escenas, ni trajes, y por lo mismo desearia que Vds. se sirviesen insertarlo en su periódico porque lo remedien quienes deban y nada deje que desear el Liceo que tanto honra esta capital por su grandioso objeto. De Vds. afectísimo.= *Un Concurrente*. (p.3)

No seria aquesta l'única queixa, tal i com recorda Coroleu:

Naturalmente que esta competencia trascendió al adorno del local y a la comodidad de las localidades, lo que produjo a su vez un aumento de lujo en el vestir de las que las ocupaban.

¡Cuánto no habíamos progresado desde aquel tiempo en que la oxidada vacía columpiándose a merced del aire y el torpe rasguear de la guitarra anunciaba la tienda del barbero que nos enjabonaba los carrillos con una manaza de problemática limpieza! ¡Cuánto más alegre no era pasar de este modo las veladas, que como lo hacíamos cuando aún no había perdido Barcelona su antiguo carácter levítico y triste!

Pero el progreso fué lento en ciertas cosas. Las óperas empezaban a las seis y media o las siete, porque abonados y público querían cenar al volver del teatro, pues no se estilaba entonces tener apetito a la madrugada, y el barcelonés activo por punto general, no puede permitir que se le peguen las sábanas. La dirección del primitivo Liceo fué muy criticada, porque se acostumbó a empezar las funciones a las ocho²⁴.

²³Habitualment les funcions vespertines del Teatre Principal començaven a les sis o a dos quarts de set, i el Liceu solia alçar el teló a partir de les set o, en ocasions, de les vuit del vespre.

²⁴COROLEU, Josep: *Op. cit.*, pp. 204-6.

Novament aquesta cita ens serveix per veure que el fet d'anar al Liceu va anar suposant poc a poc un esdeveniment social plenament arrelat a la vida barcelonina, tot i que sense l'opulència que veurien les parets del futur Gran Teatre de la Rambla.

Les dominiques tomen, d'amagat, al convent de Montsió

Les religioses del convent de Montsió, no resignades a veure el seu convent convertit en teatre -la qual cosa suposava encara en aquella època un local de mala vida- van intentar retornar a la seva antiga llar, si més no al cor de l'església, per celebrar-hi culte. Cal suposar que devien accedir-hi a l'entrada de fosc, quan no podien ser vistes, i en horari de representació, o sigui l'equivalent de les vespres d'acord amb la Litúrgia de les Hores. Aviat, però, van ser descobertes i van ser objecte de tota mena de burles i escarnis. Així s'explica a les *Páginas históricas...* abans citades:

Quan los que intervenien al Liceo (nom del teatro) tingueren noticia de que nos haviam introduhit al Chor, feren lo possible per'assustarnos. Mentres resavem, per los furats del campaná nos tiravan cuéts, lo que no deixá d'espantarnos un poch al veurer en l'hora menos pensada el foch que d'alli baixava.

En altres ocasions, pero no en hora de reso, nos guaitavan per un forat que feyan en aquella celda que tenim pujant á la *miranda vella*, y ens els veyam á la paret del Chor, lo qual nos asustava. Ne donavam part als principals y lo feyan tapar.

Cooperá molt pera que perseverassen la nostra molt virtuosa Prelada que ho era llevorens la R.M. Sor Ramona Huiy, que nos animava á continuar, puig á mes de lo sobredit, nos molestava molt en l'hora d'oració, quan se feya fosch, oir la música del teatro. Com aquesta bona monja era molt devota, tot la ajudava á recullirse, y quan nos queixavem que la música destorbava, nos responia: *¿Perque no pensar ab la música del cel?*²⁵

Música al Liceu Filodramàtic

Abans d'estudiar el Liceu Filodramàtic com a teatre operístic, caldria repassar la seva condició pedagògica a través de les càtedres establertes. La de música, que dirigia Marià Obiols, va ser la que perduraria fins avui. Com a teatre, el Liceu va presentar també obres del repertori freqüent en aquell temps.

La personalitat de Marià Obiols (1809-1888)

El 27 d'abril de 1838 el Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona acollia l'acte oficial que inaugurava les càtedres del Liceu Filharmònic Dramàtic²⁶. Com a cloenda, l'orquestra de la institució recentment creada va tocar l'obertura de *Guglielmo Tell* de Rossini, la de *Zampa* d'Hérold i la marxa

²⁵ *Páginas históricas...* op. cit. p. 71.

²⁶ *Acords* : 1838 (I): 25/IV, ff. 236-7.

fúnebre a la memòria de Generali de Saverio Mercadante²⁷. Va dirigir el mestre Marià Obiols, figura inseparable del Liceu des d'aquell moment fins a la seva mort. La vida i l'obra d'Obiols són encara avui orfes d'un estudi i de l'edició crítica de les seves composicions. Amb tot, els pocs textos que ressenyen la seva personalitat deixen entreveure una personalitat única, marcada pel seu entusiasme pedagògic, musical i teatral²⁸.

Josep Maria Obiols i Tramullas, que utilitzà sempre el pseudònim de *Marià*, havia nascut a Barcelona el 26 de setembre de 1809. Després d'haver estudiat solfeig i violí amb Joan Vilanova i harmonia amb Arbós i Saldoni, marxà a Itàlia el 1831, on va tenir com a mestre Saverio Mercadante, gràcies al qual estrenà, el 1837, la seva òpera *Odio ed amore* a la Scala de Milà, com se sap l'únic títol líric escrit per un català que ha entrat al temple operístic de la capital llombarda. L'admiració d'Obiols per Mercadante va ser total, la qual cosa es va traduir en les posteriors estrenes d'obres del compositor italià al Liceu barceloní. Va rebre, però, consells de personatges com Rossini, Donizetti, Meyerbeer o Auber. Com a compositor operístic, tres van ser les obres que Obiols compongué: *Odio ed amore*, *Editta di Belcourt* i *Laura Debellan*. Per a la inauguració del Gran Teatre del Liceu, el 4 d'abril de 1847, Obiols va realitzar la cantata *Il Regio Imene*, amb llibret de Joan Cortada. Val a dir, però, que al marge de la seva música litúrgica, els solfeigs i petites obres de cambra, Obiols va crear diversos arranjaments d'òperes representades al Liceu, així com duets i números afegits per a aquelles representacions. En el capítol següent, dedicat a les funcions operístiques del Liceu Filodramàtic, hi és especificat en algun cas concret.

A més, per a les diferents acadèmies (concerts) que tingueren lloc al Liceu de Montsió, Obiols compongué diverses àries i simfonies que, enumerades per ordre cronològic, són les següents:

- 15/III/1838: Simfonia (*Nueva*, segons el *Diario de Barcelona* del mateix dia)
- 12/VIII/1838: Ària cantada a l'entreacte de *Gli arabi nelle Galie*
- 16/III/1839: Escena i trio amb cors
- 19/VI/1839: Ària "Il ritorno", cantada per Caterina Mas Porcell
- 28/II/1842: Rondó, cantat per Balbina Alabau
- 12/IV/1843: Fantasia per a corn anglès, a càrrec del músic Daelle.

A tot plegat cal afegir-hi la seva contínua tasca en relació als arranjaments de les òperes escenificades. Quan el Gran Teatre del Liceu funcionava a ple rendiment, Obiols s'encarregava dels afegits, les

²⁷ GARCÍA, G: *op. cit.*, p.14.

²⁸ *Noticias biográficas del maestro D. Mariano Obiols, Director del Conservatorio de Música del Gran Teatro del Liceo Barcelonés y opinión de la prensa periódica acerca de su última composición musical...* Barcelona: Obradors i Solé, 1874. Cfr. també RICART i MATAS, Josep: *El mestre Marià Obiols i Tramullas (1809-1888)*. Discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, 1977.

ornamentacions i fins i tot les àries alternatives, que ell mateix escrivia, i que substituïen les inicialment previstes. Els canvis es devien, naturalment, als capricis dels cantants de torn. Joaquim Maria Sanromà s'hi va referir quan deia d'ell:

De baja estatura, chata la cabeza y empotrada en los hombros, una boca de oreja á oreja, y tan apretada, que los pómulos se le subían hasta taparle unos ojillos que, como si le sobraran, todavía cuidaba de disimularlos con enormes espejuelos. Iba por la calle como zaqueando, con las manos en los bolsillos, parándose distraído y tarareando ó mascullando entre dientes algún *número* favorito. Porque en el artículo de la música era maravilloso dechado: verle en su sitial, con la *battuta* en la mano, formaba parte del espectáculo. De pie, porque sentado apenas se le distinguía, ya levantaba los brazos como clamando al cielo, ya los ponía en cruz ó los balanceaba, como santo en andas, ó bien abofeteaba el aire ó lo batía en los trémolos con ambas manos, ó con una violenta sacudida acentuaba los finales secos, ó por el contrario, en los perfiles de los violines, torcía la cintura, siguiéndolos lentamente con el cuerpo, como hacen con la bola algunos jugadores de billar, cuando temen que, por sobrado fina no les llegue á término. Gesteaba, pateaba, permeaba; y si la partitura rezaba toque de vigor, no se podía contener y soltaba un enérgico *jenlaire!* No era cuestión de saberse los spartitos de memoria: era llevarlos incrustados en el cerebro. Total: pinturería aparte, un eminente colorista. (...) Pañuelos, guantes, sombreros, todo andaba por los aires. Platea, palcos, anfiteatros, todo se venía abajo. (...) Tenía el maestro Obiols ocurrencias deliciosas. Él fué quien inventó el famoso *m'en ric de la violla* (...). Díjolo un día que se le soltó la contera de la *battuta* á fuerza de bracear en un ensayo; tan poseído estaba de lo que tocaban, que siguió un cuarto de hora repitiendo la frase al compás de los instrumentos. En otra ocasión, ensayando *Regina di Golcond*, se apercibió de que el segundo clarinete había dado una pifia. "¿Qué está V. haciendo, condenado?" -pregunta Obiols.- "Lo que pinta"- contesta el interpelado, que era unalemán por extremo flemático. -"Lo que pinta? ¿Cómo lo que pinta? Traiga acá el papel y veremos." -En efecto: la nota estaba equivocada. -"Es decir- replicó Obiols,- que si hubiese en la solfa pintada una escarola, hasta en un oboé nos la serviría V. aderezada?"²⁹

El conservatori

Les diferents càtedres del Liceu Filodramàtic tenien un mestre director, com ja he esmentat en el capítol anterior. Cant, declamació i llengua italiana donaren els seus fruits amb els alumnes que més tard varen ocupar l'escenari del petit teatre amb representacions líriques i dramàtiques, així com el fossat de l'orquestra. Aquest era de fet el propòsit inicial del Liceu, tal i com ho anuncià el *Guardia Nacional* el 22 de desembre de 1837:

La Junta directora DEL LICEO FILODRAMÁTICO BARCELONÉS, establecida en *Montesion*, tiene el gusto de anunciar que despues de obtenido de la autoridad el competente permiso y señaladas pruebas de proteccion y recibido ultimamente en su seno, en clase de alumnos, á varios aficionados á la declamacion y al canto de las mas felices disposiciones, continuará desde el sábado 23 del corriente, con las piezas que señalarán los periódicos del mismo dia, sus academias de una y otra especie: esperando que sus desvelos para la planificacion y progreso de un establecimiento de tan conocida utilidad como el que de nuevo va á abrirse, no serán desconocidos de la ilustracion y filantropia de sus conciudadanos.- Se ha fijado el principio de la segunda serie de las

²⁹SANROMÀ, Joaquín María: *Mis memorias*. Vol. I (1828-1852). Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1887, pp. 153-6.

academias para el primer día del año próximo. (p.3)

L'obertura oficial tingué lloc, com abans he dit, el 27 d'abril de 1838. La càtedra de declamació, dirigida per Pedro González Mate, no va iniciar la seva marxa fins el dia 2 de juliol del mateix any³⁰. El 1839 se'n va encarregar Joaquín Bastús³¹ i el 1840, mercès a un comunicat aparegut al *Diario de Barcelona* el 22 de maig, queden esmentats els successius directors de les càtedres amb les quals es veia ampliat el Liceu:

- Declamació: José García Luna (substitut: Silvestre Collar Buerens)
- Solfeig i Cant: Marià Obiols (substitut: Raimon Gili)
- Italià: Lluís Bordas
- Violí: Joan Baptista Dalmau
- Ball: Josep Alsina
- Esgrima: Eudaldo Tomasi

Després de García Luna ocuparien la càtedra de declamació Joaquín Álvarez (a partir del 23 de març de 1842) i Manuel Milà i Fontanals (1843).

En alguns casos la matrícula era gratuïta, tot i que menys de les vegades en què s'anunciava. Fou aquesta una de les constants queixes esgrimides per l'Administració de l'Hospital de la Santa Creu fins el definitiu trasllat del Liceu a la Rambla.

Cal dir que l'esforç per mantenir el conservatori va ser un fet, ja des del principi, i així es feia constar al *Guardia Nacional* el 10 de juliol de 1838:

El Liceo Filarmónico Dramático

establecido en esta ciudad acaba de merecer la aprobacion de S.M. la Reina Gobernadora, la cual se ha dignado permitir que tomase el nombre de su Augusta hija la Reina D^a ISABEL II.

Esto es una nueva prueba de la proteccion que la inmortal Cristina dispensa á la pública instruccion. ¿Y como podia olvidar los nobles artes de la declamacion y el canto que tanto aprecio merecen en todas las naciones cultas, y que tantos hombres célebres, hasta los de la mas remota antigüedad se han envanecido de profesar? La fundadora del Conservatorio de declamacion y canto de la córte, no ha cerrado el camino que ella misma abrió á este ramo de instruccion; antes al contrario, su noble ejemplo imitado por una escogida y respetable sociedad, compuesta de personas visibles, movidas del mas filantrópico celo estableció en la culta Barcelona un instituto del que hasta ahora habia carecido, y que amplificado progresivamente puede ser uno de los mas bellos ornatos de la misma.

S.M. aprobando el Liceo Filarmónico Dramático, ha embotado la innobles armas con que acaso los enemigos de la ilustracion española, y en consecuencia de todo naciente establecimiento que tienda á proporcionarla á la juventud querian tal vez combatirlo mezquinamente.= F. (p.3)

³⁰Cfr. *Diario de Barcelona*, 30/VI/1838, pp. 1445-6.

³¹Cfr. *Diario de Barcelona*, 14/IV/1839, pp. 1537-8.

Possiblement el Liceu volia seguir les passes del Conservatori de María Cristina de Madrid, alguns dels alumnes del qual van passar pel Liceu per exhibir-hi llurs qualitats instrumentistes o vocals. El fet és que no seria fins el 1886 quan s'inaugurés l'Escola Municipal de Música, més tard Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona³².

D'entre les "figures" de la lírica que el Liceu arribà a formar, Balbina Alabau va ser la que més entusiasme desvetllà. Alumna d'Obiols, va debutar el 13 de gener de 1842, tot i haver intervingut durant aquella temporada en alguna representació operística, en una acadèmia on va cantar un rondó amb cor del seu mestre. Pau Piferrer en va parlar elogiosament en un comunicat publicat al *Diario de Barcelona* el 15 de gener:

Estreno de la alumna Doña Balbina Alabau

El Liceo de Isabel segunda, cuyos socios desde su fundacion no han perdonado medios ni desembolsos para sostenerlo y arrostrar las no pocas dificultades que en distintas ocasiones se han atravesado, al fin presenta un bello fruto de sus esfuerzos; y si bien ya en varios exámenes habian los alumnos hecho muestra de sus adelantos, y aun teniendo en cuenta que la indebida desaparicion de algunas discípulas privó al establecimiento de hacer mucho antes lo que ahora, con todo á la señorita Alambau (sic) le cabe el honor de demostrar la primera en las tablas que no son infructuosos el desinterés y la constancia de los socios, y cuanto hay que esperar de un establecimiento con tales calidades regido. A no saberlo de antemano, ninguno de los espectadores hubiese creido que aquella era su primera salida: con tanto desembarazo pisó ella las tablas y tanta fue la serenidad que no la abandonó durante toda la pieza. Dijo el recitativo con inteligencia y soltura; espresó perfectamente la temura del adagio, y cabtó con brio y espresion la cabaleta. Decididamente su voz es de soprano, bastante igual, pero muy clara, robusta y sonora en los puntos agudos, en los cuales vibra con fuerza.

A juzgar por el fuego con que cantó, preciso es decir que siente muchísimo; prenda que no á todos los cantores adorna, y que en su difícil arte es una de las no menos indispensables. Y como precisamente los pasos en que el sentimiento domina son los que mas se adaptan al carácter de su voz; aquella buena calidad suya resplandece mas y mas, y cobra nuevo valor y realce. No menos finura se le nota en el sentimiento de las bellezas y colores musicales; circunstancia que al cantor y al cómico les hace dignos intérpretes de la inspiracion del músico y del poeta.

A los principiantes se les debe toda consideracion y justicia, cuando se presentan adornados de las escelentes calidades de la señorita Alabau; y por esto, sin que sea nuestro ánimo rebajar su mérito ni acobardarla, permítasenos unas leves observaciones. Alguna dureza se repara en su voz, la cual se resiste á la ejecucion; y para vencerla, menester son no interrumpidos estudio y ejercicio. Vibra aquella con grande entereza y claridad; pero no descuide ella el ligarla, ó mas claro, haga lo posible por poseer lo que llaman los músicos *genere legato*. Tampoco debe descuidar el acento italiano bien que para su edad y comienzo su pronunciacion es harto buena.

Por lo demas, sus prendas nos hacen concebir las esperanzas mas lisonjeras. Los esrepitosos aplausos con que la acogió el público, al paso que motivo de satisfaccion, han de serlo para ella de estímulo y esfuerzos para merecerlos repetidos y mayores, si cabe. Si no deja un punto de estudio, si no abandona los escelentes principios que le ha inculcado el maestro D. Mariano Obiols; creemos verá este harto recompensados con el resultado sus desvelos y asiduidad, y auguramos para los socios del Liceo honra y premio de su generosidad y constancia, para ella aplausos y buen lugar en su carrera, y para nosotros ocasiones de alabarla.

³² AVIÑO A, Xosé: *Cent anys de Conservatori*. Ajuntament de Barcelona, 1986.

No finalizaremos estos renglones sin apuntar algo sobre el rondó, con que se estrenó la señorita Alabau, y el cual es obra del Sr. Obiols, director de aquella cátedra de canto. En todas las composiciones suyas, que en el mismo Liceo hemos tenido el gusto de oír, se le conoce que profundizó el arte bajo la dirección de Mercadante; y si bien no abundamos del todo en los mismos principios, y ciframos la esencia del arte verdadero en la inspiración y en el sentimiento, no por esto desconocemos el mérito que encierran las sabias combinaciones de su escuela, ni negamos nuestro tributo de veneración á la árdua fatiga, grande estudio y largos años, con los cuales solo se puede conocer á fondo todos los efectos armónicos, y saber qué puede dar de sí cada uno de los instrumentos. El rondó, pues, de que hablamos, principia con un coro en que domina un motivo gracioso y bien desenvuelto; y aunque hay no poco que alabar en el recitativo que sigue y mucho en la cabaleta, con todo el adagio, que á esta precede, es el trozo con mas maestría trabajado. Sobre un acompañamiento perfectamente adaptado, destacan á la vez dos cantos: el de la voz, y el de los violoncellos, que ya se confunden, y alternan, siempre armonizándose con gran delicadeza, y con realce y ventaja del primero. En todo el rondó brilla instrumentación excelente; pero, además de su mérito intrínseco, para nosotros su principal consiste en ser una pieza que, como compuesta á propósito, hace ver todos los recursos que la cantatriz posee, y el género en que sus facultades le permiten sobresalir. La cabaleta llena sobradamente este objeto; y en ella pudo la señorita Alabau desplegar toda su voz, y hacemos oír aquellos puntos agudos, claros, vibrantes y sonoros, que tantos aplausos le valieron.

También le cupo buena parte del éxito á la orquesta, que acompañó de un modo que nada dejó que desear; y particularmente los violoncellos ejecutaron muy bien el adagio.

P.F. (pp. 209-11)

Tornant als orígens del conservatori i deixant de banda el cas d'Alabau, que pot considerar-se com a excepcional, de seguida l'entusiasme va deixar sentir fervorosos aplaudiments entre el públic, que valorava tant l'aspecte teatral com musical amb què es formaven aquells alumnes. En aquest sentit n'hi ha prou amb repassar tres comunicats apareguts al *Guardia Nacional* en poc temps: el 24 i 25 de novembre i el 5 de desembre de 1838, reproduïts a continuació:

LICEO FILODRAMÁTICO

Remitido

Pocos establecimientos honran seguramente tanto á la ilustrada Barcelona como el Liceo filo dramático de Isabel II. Este Liceo que apenas cuenta un año de existencia está dando todos los días pruebas positivas de lo que puede el celo de sus directores hermanado con la aplicación de los discípulos.

En la parte musical hemos visto con admiración ejecutar óperas las mas difíciles, quizá con todo el gusto y maestría que pudiera esperarse de acreditados profesores extranjeros: con la sola diferencia que estos en cambio de cuatro trinos y media docena de volatas, chupan de España y se llevan á países extraños caudales inmensos, al paso que los alumnos y cantores del Liceo, siendo todos españoles y trabajando por una módica retribución, la dejan aun en el mismo país que les ha visto nacer.

En la parte de declamación hemos notado también adelantos en algunos de los recomendables actores que figuran en aquel teatro; y si mayores no han sido estos adelantos, débese sin duda á la circunstancia de verse hasta cierto punto abandonados á sí mismos y de carecer de un director de escena inteligente, capaz no solo de conocer los defectos en que incurran, sino también de saber prevenirlos con oportunidad y filosóficamente. Es preciso desengañarse: el actor que representa por rutina ó imitando servilmente á otro actor, por célebre que este sea, y lo mismo diremos del director de escena que trate de dirigir y corregir los defectos de la representación maquinalmente, sin esponer á continuación la razón de ciencia porque se obra mal, è inmediatamente la

filosòfica ó científca, porque debe obrarse de otra manera, no conseguirá mas que sí se ocupara de enseñar una porcion de papagayos. El actor que aspire à este honroso dictado debe conocer la razon científica de cuanto hace, debe tener una conviccion filosòfica de como ha de obrar. De esta manera, y solo de esta es como puede causar el efecto posible sobre los espectadores y hacerles sentir desde la escena todo lo que ha de aparentar que pasa en su interior.

Si los límites de un periódico lo permitieran entráramos en otros detalles en demostracion de esta verdad: sin embargo, nos reservamos hacerlo en otros artículos. Pero en el interin no podemos menos de concluir felicitando à los Sres, Directores del Liceo y à los alumnos por sus adelantos, esperando que estos sean un nuevo estímulo para animarles à llevar à cabo la perfeccion de tan útil establecimiento.= *El Jesuita*. (p.3)

LICEO

En el artículo del número de ayer se lamenta la falta de un Director de escena para el mejor aprovechamiento de los actores ó aficionados. Pero acabo de saber que esta falta quedaba reparada en poco tiempo à esta parte con la generosa deferencia de uno de los mismos sócios, que por mera aficion se habia prestado à las invitaciones de la sociedad. Su constante aplicacion y asidua laboriosidad se empieza à reconocer en el desempeño y servicio de las piezas que acaban de ponerse en escena; y aunque nunca se haya propuesto ostentar las luces de un director de escena, ha manifestado el mejor anhelo y asiduidad recomendables en un mero aficionado.= *D.L.C.* (pp.3-4)

COMUNICADO

Liceo

Sr. Editor: Cada dia admiramos mas y mas los adelantos de este tan útil establecimiento que tantas ventajas puede proporcionar al Principado de Cataluña, y mas particularmente à esta ciudad, en la que sin duda hay tanta y tal vez mas aficion y disposicion que en otras para aprender las difíciles y bellas artes del canto y declamacion. Ahora pues que tenemos establecidas con aplauso de la gente sensata las cátedras de estas artes, es cuando la culta Barcelona debe tomar un general interés para que el Liceo que se honra con llevar el augustò nombre de Isabel II tome mayor fomento, estimulando para ello à la concurrencia à las muy buenas representaciones que se ejecutan en su teatro, como persuadir à los jóvenes de ambos sexos que asisten à las cátedras el que se apliquen, pues de su aplicacion depende el que salgan buenos actores, el que puedan proporcionarse buenos ajustes y que sus talentos luzcan en todos los teatros, y den crédito y se estienda la voz por toda España que en el Liceo de Isabel II, establecido en Barcelona, se enseña con perfeccion.= *I. y B.* (p.3)

Fins i tot es va parlar en un moment recent a la inauguració del Liceu Filodramàtic d'un trasllat del teatre a un local més espaiós, la qual cosa provocà la següent reacció al *Guardia nacional* el 28 de desembre de 1838:

COMUNICADOS

Susurros=Liceo

Se susurra que la sociedad del Liceo filarmónico dramático barcelonés de Isabel II cada dia mas convencida de lo útil y ventajoso que es à Barcelona este establecimiento por los adelantos que ve en los Alumnos de ambos liceos que en él se enseñan con perfeccion, ha resuelto no perdonar medios à fin de que salgan buenos cantantes, y cómicos, es decir tener en el Liceo un plantel de esta enseñanza para que los teatros de España tengan donde proveerse de actores que sepan por principios su difícil carrera.

Se susurran que la Exma. Diputacion Provincial como la primera y principal en

proporcionar mejoras y adelantos á su Provincia trata de facilitar recursos al Liceo con el laudable objeto de que su enseñanza tome mayor fomento y su teatro de escuela práctica sea tal como corresponde á este patriótico establecimiento y á la culta Barcelona.

Se susurra que si la sociedad tratase de permutar el local que S.M. la Reina Gobernadora le ha dado por las dos iglesias cerradas que hay en la Plaza del Rey no le seria difícil el lograrlo, y en este sitio como el mas céntrico de Barcelona podria hacerse un hermoso teatro sobrandole lugar suficiente para las cátedras que debe ser su principal mira.

Se susurra que permutando la sociedad su local con las espresadas iglesias, muchísimos vecinos de los de aquella parte de ciudad que son pudientes y estan penetrados de los mejores sentimientos á favor de tan útil y benéfico establecimiento se suscribirian gustosos con la cantidad de 400 á 800 duros para hacer un teatro con todas las dependencias que tiene el Liceo si este les diese la propiedad de un palco ú luneta por un tiempo determinado, es decir hasta haberse reintegrado de su adelanto ú como se conviniesen.

Si se verifican estos susurros y si el Escelentísimo Ayuntamiento se interesa como es muy regular á favor de este establecimiento, no hay duda que Barcelona no tardará en tener otro buen teatro, y se pondrá al nivel de Madrid, Cádiz y Málaga que tienen dos sin embargo que tal vez no hay en dichas ciudades tanta aficion á esta clase de diversiones ni con mucho tanta gente para frecuentarlas, se entiende en als dos últimas poblaciones.=

J.M.R. (p.3)

Pel que es desprèn d'aquest text queda ben consignada la bona acceptació dels propòsits del conservatori i de la seva utilitat. Molt interessants resulten també les cròniques escrites al voltant de les "exhibicions" de músics i cantants (actuals exàmens) que apareixen a la premsa. Les cròniques de Joan Cortada i Sala escrites al *Diario de Barcelona* els dies 18 d'octubre de 1839 i 23 de gener de 1841 s'inclouen a l'apèndix. D'entre les diverses aparegudes entre 1839 i 1845, he cregut oportú incloure dos articles publicats els dies 6 i 10 de maig de 1845 al *Diario de Barcelona* no signats però atribuïbles a Antoni Fargas i Soler:

Conforme lo habiamos anunciado en uno de nuestros números, los alumnos de la cátedra de música y canto del Liceo filarmónico dramático barcelonés de S.M. doña Isabel II, que dirige el acreditado maestro y hábil profesor catalan don mariano Obiols, dieron ayer una brillantísima y patente muestra, tanto de sus talentos y felices disposiciones, como de la sólida y metódica instruccion que les dispensa un establecimiento naciente, pero que indudablemente ocupará un preferente lugar, si nó el primero, entre las escuelas musicales de España. Hablar con detencion del favorable efecto que produjeron los alumnos del Liceo, ante la ilustre y escogida concurrencia que honrara aqual acto, favorecido con la presencia de S.E. Illma, del general segundo cabo, del señor gefe superior político, de los alcaldes constitucionales, en fin de las primeras autoridades civiles y militares y de un considerable número de artistas y personas distinguidas, no es cosa del momento, ni del objeto de la presente seccion de este periódico: á ella dedicaremos un artículo redactado con mas calma y meditacion. Por hoy solamente podemos decir que el señor Obiols, el Sr. D. Juan Bautista Dalmau, segundo maestro de la propia escuela y todos los alumnos sin distincion, merecieron las mas señaladas y ostensibles manifestaciones de aprecio, de tal modo, que incurriríamos en la nota de injustos, dando á algunos de ellos la preferencia entre todos sus compañeros. Momentos hubo en que sus pechos latirian de orgullo, al oi los entusiastas bravos, los espontáneos aplausos que tributaba á su mérito y felices disposiciones aquella escogida reunion. A haber tenido lugar esta funcion en un puesto público; á no impedirlo la circunspeccion del acto, mas de una corona hubiesen ceñido la sien del Sr. Obiols y de los que tanto provecho han sabido sacar de sus lecciones. A continuacion copiamos el programa de las piezas que compusieron el certámen, debiendo advertir que estas fueron acompañadas con el piano y con mucho acierto por el Sr. Barrau, y que otras obligadas de diferentes instrumentos

fueron tocadas por diferentes profesores.

Primera parte.- 1º Solfeo del maestro director D. Mariano Obiols, Doña Carmen Suarez. 2º Solfeo del maestro Bordogni, Doña Elvira Gibert y Doña Dolores Gibert. 3º Solfeo del profesor de este establecimiento D. Ramon Gili, Doña Teresa Tapia. 4º Variaciones de solfeo del maestro director, por las alumnas. 5º Arieta *la Pastorella delle Alpi*, del maestro Rossini, Doña Emilia Traversa. 6º Duettino *L'addio*, del maestro Donizetti, Doña Matilde de Carcer y Doña Vicenta Llasera. 7º Aria de *Gli Esiliati in Siberia*, del maestro Donizetti, D. Adolfo de Gironella. 8º Aria *La Speme*, del maestro director, Doña Mariana Rovira. 9º Duo de *Elisa y Claudio*, del maestro Mercadante, D. Juan Pla y Doña Delfina Borrás.- Segunda parte.- 1º Romanza *I Iaj*, del maestro director, Doña Teresa Tapia. 2º Romanza *Il Solitario*, del maestro director, D. Mariano de Gispert. 3º Aria *Gemma [di Vergy]*, del maestro Donizetti, Doña Rosa Rovira. 4º Tercetino *La Caccia*, del maestro director, D. Mariano de Gispert, D. Juan Pla y D. Adolfo de Gironella. 5º *Salve Regina*, con acompañamiento de Fis-armónico, del maestro director, por las alumnas. 6º Violin. Adagio y tema con variaciones del maestro de la propia escuela D. Juan Bautista Dalmau, D. Fernando Gardin y D. José Badia. 7º Himno laudatorio, con acompañamiento de arpa y piano, del maestro director, por las alumnas.

Varios alumnos dejaron de tomar parte en la función atendido el corto tiempo que concurren á la escuela de solfeo.

No podemos concluir sin felicitar á la sociedad del Liceo por el buen resultado de sus tareas. Cuando pueda dar cima á sus grandiosos proyectos, cobrará sin duda nuevo lustre, fama y renombre; pero hasta ahora sus esfuerzos han sido mas meritorios porque para plantear su instituto ha tenido que atravesar obstáculos, que han impedido su completo desarrollo. Ahora que este establecimiento ha tomado un nuevo vuelo y que puede contar con la protección y apoyo del gobierno, de nuestras autoridades y de todas las clases ilustradas de la culta Barcelona, el Liceo de Isabel II cobrará cada dia mayor importancia, y las familias mas ilustres se disputarán, andando el tiempo, el honor de que sus hijos reciban bajo sus auspicios una parte bien interesante de su educación. (pp. 1727-8)

LICEO

Certámen público de los alumnos de las cátedras de solfeos, canto é instrumental.

Muchos son los establecimientos que con el nombre de Liceos se han planteado en España, pero pocos de ellos que sepamos han imitado el ejemplo del de Barcelona. El objeto es casi idéntico en todos, como todos tienden á arraigar la afición á la música y á mejorar el gusto; mas no así los medios. Aquellos no pasan de asociaciones de particulares que mantienen un casino para sus reuniones y costean de cuando en cuando conciertos desempeñados por los mismos socios; al paso que este tienen constantemente abiertas cátedras de solfeo, canto, instrumental y declamación. Negar el mérito de entrambos sería faltar á la justicia, y cierto no se puede alabar bastantemente cuantas sociedades se propongan el noble objeto de difundir el buen gusto y el amor á este ramo de las Bellas Artes; pero fuerza es convenir en que los medios empleados por el Liceo de Barcelona llevan ventaja á los demas. A las personas que toman parte en conciertos privados no es lícito exigirles mas de lo que una educación regular y sus ocupaciones les consienten. (...) Véase, pues, con cuánta razón atribuimos la preferencia á los medios empleados por el Liceo de Barcelona. A esa necesidad y utilidad tan notorias, este establecimiento reúne la notable circunstancia de haber contribuido como el que mas á fijar el buen gusto; y es harto sabido que á él debió Barcelona conocer y gozar por primera vez los grandes efectos instrumentales. Y si se considera que desde su fundación los señores que lo componen no perdonaron ningún desembolso y que á los sacrificios que hicieron se ha debido su sosten, ya nadie estrañará que tanto manifestemos complacernos con la muestra que acaba de dar de sus adelantos.

Este nuevo certámen ha vencido en interés y en su importancia á los anteriores, por muy señalados que estos fueron; y aun cuando el número de los alumnos no hubiese sido tan considerable, el mérito de las piezas bastaba para llamar la atención muy vivamente. (...Breu i elogiós comentari de cadascun dels intèrprets anomenant-ne

les obres interpretades...) Pero la gloria principal de este acto recae en el señor maestro Obiols, que á las repetidas pruebas anteriores de su saber ha añadido este testimonio de la direccion mas cabal y mas acertada. Ciertamente es muy de alabar que para este certámen haya apelado casi enteramente á sus recursos propios; porque de esta manera, dando una nueva prueba de sus conocimientos, ha manifestado que sabe doblegar su talento á igualarse con las facultades de sus discípulos y á hacerlas resaltar. (...)

Por lo demas, no podemos repetir bastantemente la satisfaccion de que tales actos nos llenan, por lo mucho que ellos contribuyen á dar á la música el valor y el rango que jamas debiera haber perdido; y mucho hay que agradecer á las autoridades eclesiásticas, militares y civiles que con tan buena voluntad acuden á darles honra y prestigio. Esas señales de consideracion acabarán de desvanecer las pocas prevenciones que tal vez aun subsistan contra la profesion musical; y mas que ellas lo lograrán los ejemplos de las personas mas distinguidas á ilustradas que, lejos de desdeñarla, la buscan como un título de estimacion y de gloria. Este ejemplo han dado algunos de los señores directores del Liceo, que no vacilaron en inscribir entre los alumnos de las cátedras mencionadas los nombres de sus hijos, los cuales con mucha honra suya y del establecimiento han tomado parte en este certámen. Y pues los que cuidan de su direccion dan tales muestras de desprendimiento y verdadera proteccion al arte, con razon podemos esperar que el Liceo de S.M. D^a Isabel II verá algun dia recompensados los desvelos de los socios que lo componen, y alcanzará todo el esplendor y renombre de que siempre ha sido digno. (pp. 1779-83)

Els darrers concerts no tingueren lloc, però, a l'escenari del teatre, ja que els dies consignats per l'autor dels articles corresponen a representacions de la companyia teatral.

Concerts

Els concerts del Liceu de Montsió, com els habituals en l'època, tenien lloc a les anomenades *acadèmies vocals i instrumentals*, en les quals s'interpretaven àries d'òpera i concerts instrumentals. La música simfònica era sempre supeditada a la vida operística, de manera que les obres interpretades per l'orquestra i solistes eren obertures o fantasies sobre temes lírics. El mateix Franz Liszt, arran de la seva visita a Barcelona (1845), oferí concerts al Teatre Nou i a la Societat Filharmònica amb obres a partir d'òperes de moda³³.

Un fet certament remarcable fou el de la inclusió, el 18 d'abril de 1840, de l'obertura de *Le nozze di Figaro* de Mozart, òpera que no s'estrenaria a Barcelona fins el 2 de febrer de 1916 al Gran Teatre del Liceu. La llunyania de Mozart era evident a Barcelona, ja que la darrera vegada que s'havia sentit una obra seva havia estat *Così fan tutte* el 30 de gener de 1799 al Teatre de la Santa Creu, amb motiu de la seva estrena a Barcelona, que havia tingut lloc el 4 de novembre de 1798. Calia esperar fins el 18 de desembre de 1849 quan s'estrenés *Don Giovanni* al Teatre Principal, a sentir completa una obra de Mozart.

Eren habituals les visites d'instrumentistes de la casa o bé convidats de

³³RADIGALES, Jaume: "Els concerts de Franz Liszt a Barcelona: una posada al dia", a *Serra d'Or* n° 424. Abril 1995. Pp. 24-25.

fora: va ser per exemple el cas dels guitarristes Bassol (5 i 12 de gener de 1838) i Francisco Tostado (17 d'abril de 1839), del contrabaixista Louis Anglois (11 d'agost de 1838, 13, 29 i 31 de juliol de 1840) o del trombista Ramon Sánchez (2 de setembre de 1838). Alguns dels intèrprets eren infants, com Jesús de Monasterio i J. Samaniego, que tenien 7 i 6 anys respectivament. No incloc ara les acadèmies vocals ofertes pels cantants del Liceu, a excepció de Matilde d'Engel Fiorucci, que va ser l'única cantant que va intervenir només en una acadèmia sense estar inclosa en cap de les òperes de la temporada. Per a una major clarificació, he optat per elaborar el següent llistat d'intèrprets i dates dels seus concerts³⁴:

SOLISTA	INSTRUMENT	DATA DEL CONCERT
Bassol	Guitarra	5, 12//1838
Louis Anglois	Contrabaix	11/VIII/1838, 13, 29, 31/VII/1840
Ramon Sánchez	Trombó	2/IX/1838
Francisco Tostado	Guitarra	17/IV/1839
Andreu Maseras	Clarí de pistons	2/VI/1839, 18/IV/1840
Pau Fargas	Violoncel	2/VI/1839
Ignacio Cascante	Flauta	2/VI/1839
Josep Aguiló	Trompeta	16/VI/1839
Josep Aguiló/Nogués	Trompa/Piano	23/VI/1839
Adrian Garreau	Violoncel	31/VIII, 1/IX/1839
Jurch/Aguiló/Paulí	Clarinet/Cornetí/Trombó	1/IX/1839
Josep Jurch	Clarinet	18/IV/1840
Pau Benet	Fagot	18/IV/1840
Bernat Aguiló	Trompa	3/III/1841
Escolástico de Gracia	Piano	20/VII/1841
Giacomo Pagnoncelli	Fagot	22, 24, 28/IX, 1/X/1841
Eusebio Font	Piano	3/II/1842
Luigi Lignani	Guitarra	21/V, 1, 9, 22/VI/1842
Pedro Graff	Violí	15/VI/1842

³⁴ Per a elaborar el llista m'ha estat de gran ajut el treball del dr. Xosé AVIÑO: "Aquel año de 1845" a *Anuario Musical*. CSIC, nº 45. Barcelona, 1990.

Matilde d'Engel Fiorucci	Soprano	11/II/1843
Joan Ferrer	Violí	16/III/1843
P.E. Daelle	Oboè i corn anglès	12/IV/1843
Jesús de Monasterio	Violí	29/XII/1843
Pedro Soler/Joaquín Gastambide	Piano	12/VII/1844
Jeny	Violí	5, 11/XII/1844
J. Samaniego	Piano	24/II/1845

L'orquestra del Liceu Filodramàtic

Els elogis a la formació del Liceu de Montsió van ser constants en totes les crítiques de representacions ofertes al teatre. Particularment interessants resulten dos fragments escollits de Joan Cortada i Sala (publicat al *Diario de Barcelona* el 21 de febrer de 1840) i de Pau Piferrer (publicat al *Guardia Nacional* el 17 d'abril del mateix any):

VARIETADES

***Un trozo de mosaico* (fragment)**

Del teatro del Liceo nada se sabe de positivo, á lo menos nada sabemos los profanos. Hay quien dice que se cierra, hay quien asegura que no, hay quien afirma que solo echarán comedias, hay quien apuesta que solo habrá óperas, y hay quien dá por cierto que habrá de todo. Seria lástima que la escelente orquesta de este teatro se diseminase, porque es cosa que hace honor á los músicos, al director, y al Liceo, digo á los socios. (pp. 817-820)

A.A.
(Joan Cortada i Sala)

LICEO

Orquesta

Desde que bajo la sábia direccion del señor maestro Obiols cobró, por decirlo así, nueva vida la orquesta del Liceo, nos ha prodigado los goces mas puros que pueda dar de sí la música, al paso que continuamente has escitado nuestra admiracion. Las piezas de los mejores maestros han sido ejecutadas con admirable inteligencia, y arrancando aquellos jóvenes profesores á las notas su verdadero espíritu, nos han presentado bellezas ignoradas y que solo una buena ejecucion podia hacer resaltar. Asi en pocos meses aquella orquesta ha desplegado á nuestros ojos las telas mas ricas, los cuadros mas acabados, haciéndonos gozar asi del mas fuerte oscuro, como de la luz mas resplandeciente, marcando el fondo ams débil, rugiendo con las tempestades, bramando con el viento, murmurando con la mar, suspirando de amor, saltando en la embriaguez, amenazando en los celos, y espresando con infinita variedad de matices todos los matices que pueden resultar del choque de las pasiones ó de los efectos de la naturaleza. Todavia dura en nuestra alma la impresion de los profundos acentos de *Marino Faliero*, y confusamente ruedan en nuestra imaginacion los cantos festivos, amorosos, espantosos y desenfrenados de *Zampa*, de esa obra original y poética del malogrado Herold, //

Giuramento ha puesto el sello á la buena reputacion de tan dignos profesores, y el mismo Mercadante no se hubiera desdeñado de escuchar su obra reproducida con la mayor energía. Barcelona acudió en verano á oír sus conciertos, é hizo justicia á la fuerza y precision con que los ejecutaron. El viejo Haydn hubiese sonreido al oír expresada toda la pureza de sus motivos, el fantástico Mozart hubiera aplaudido el fuego con que tocaban sus composiciones, y Strauss y Auber habrian dado un *bravo* á la ejecucion de sus wals y sinfonías. Pero no mayor gloria es haber resucitado las del gran Rossini, si es que se pueden resucitar tales obras. Entonces verdaderamente gozamos de toda la frescura de aquellos divinos allegros, al paso que saboreamos agradablemente la infinita dulzura de sus *crescendos*. La sinfonía del *Guglielmo* y la del *Anedo* cobraron en sus manos nueva vida, y su impresion no se borrará de la imaginacion de cuantos han tenido el placer de oirlas ejecutadas por la orquesta(a) del Liceo.

Tal vez estas breves líneas ofendan la modestia de tan dignos profesores, pero la justicia nos imponia el deber de consagrarles esa levas demostracion. Y si el mérito no se elogia, como se despertará en todos los que profesan las bellas artes de esa noble emulacion, fuente de los verdaderos adelantos? La orquesta del Liceo, dirigida hábilmente por el señor maestro Obiols, ha sido durante el año cómico que acaba de esperar el lustre de aquel establecimiento, y con su constante aplicacion, con su estremado cuidado en la ejecucion de todas las piezas, con ese entusiasmo y noble afan de distinguirse, que es el alma de toda orquesta, sus dignos profesores se han hecho acreedores á las mayores alabanzas.- P.P. (p.3)

És certament curiós, en el darrer article de Piferrer, el seu esment de compositors com Mozart i Haydn, pràcticament desconeguts a Barcelona si exceptuem les aleshores massa llunyanes representacions, al Teatre de la Santa Creu, de *Così fan tutte* (1798) i el ja citat concert amb la inclusió de l'obertura de *Le nozze di Figaro* (l'endemà de la publicació de l'article), ambdues obres mozartianes.

Pel que fa als components de l'orquestra del Liceu, i basant-me en els llibrets editats de les diferents òperes representades, l'agrupació va ser formada pels següents músics³⁵:

1838

Primer violí i director de l'orquestra³⁶: Joan Baptista Dalmau

Íd. substitut: Pau Prat

Primer segon violí: Josep Clariana

Íd. substitut: Hipòlit Casanovas

Primer viola: Josep Saurí

Primer violoncel: Lluís Salarich

Primer contrabaix: Agustí Pañó

Primer flauta: Josep Piqué

Primer *ottavino*: Ramon Pairot

Primer oboè: Pietro Gregoriggi

³⁵Els noms de pila, en italià a l'original, han estat traduïts al català quan el cognom evidenciava la toponímia local.

³⁶La figura del director d'orquestra, lluny de la seva accepció actual, equival al *leader* anglès.

Clarinetes: Josep Jurch, Joan Colomer
Primer fagot: Pau Benet
Primer trompeta: Francesc Navarro
Primer trompa: Francesc Fermont
Primer trombó: Joaquim Paulí

1839-40

Primer violí: J.B. Dalmau
Íd. substitut: Pau Prat
Primer segon violí: Josep Maria Suñé
Íd. substitut: Francesc Llibons
Primer viola: Josep Saurí
Primer violoncel: Pau Fargas
Primer contrabaix: Pau Bofill
Primer flauta: Ignasi Cascante
Primer *ottavino*: Rafael Crespo
Primer oboè: Pere Gregorichs (o Golferichs)
Clarinetes: Josep Jurch, Joan Colomer
Primer fagot: Pau Benet
Trompetes: Antoni Maseras, Francesc Fermont
Primer trompa: Joan Aguiló
Primer trombó: Joaquim Paulí

1841

Primer violí: J.B. Dalmau
Íd. substitut: Pau Prat
Primer segon violí: Domènec Daidi
Íd. substitut: Jaume Altamira
Primer viola: Narcís Bosch
Primer violoncel: Lluís Salarich
Primer contrabaix: Josep Maseras
Primer flauta: Ignasi Cascante
Primer oboè: Pere Gregorichs (o Golferichs)
Primer clarinet: Josep Jurch
Primer fagot: Josep Maria Suñé
Trompetes: Teodor Weise, Francesc Navarro
Trompes: Felip Pons, Francesc Fermont
Timbals: Francesc Alsina

Com pot veure's, els quadres són desiguals. D'una banda manquen instruments (la percussió només està documentada el darrer any) i d'una altra només he pogut consignar quatre temporades, sempre d'acord amb els llibrets que he pogut localitzar. Alguns dels músics del Liceu van estar absents del teatre una o dues temporades per tornar més tard. Possiblement va ser a

causa d'una estada dels instrumentistes a un conservatori forani, molt possiblement italià.