



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

V- REPRESENTACIONS OPERÍSTIQUES AL LICEU FILODRAMÀTIC

Com a teatre d'òpera, el Liceu Filodramàtic va ser una bona mostra del que en aquells moments oferien els teatres lírics de les grans capitals. En les diferents monografies dedicades a l'òpera a Barcelona durant el segle XIX, el Liceu Filodramàtic ocupa sempre un capítol a part, tot i que sempre com a antecedent del futur Gran Teatre de la Rambla¹.

Cal dir que, tenint en compte les seves exigències, el públic va rebre amb goig i aplaudiments sincers les funcions operístiques que el teatre oferia, com queda ben palès a través dels diferents comunicats enviats a la premsa. En aquest sentit és prou significativa la nota apareguda el 28 de gener de 1839 al *G. Nacional*:

LICEO- MONTESION

V. no vá á Montesion Sr. Editor? Pues amigo permítame V. que le diga que no es V. hombre de gusto. Yo no le hablaré á V. de lo bien que salen las mas dificiles óperas desempeñadas con admiracion general por artistas españoles, tampoco me detendre en elogiar segun se merece su ajustada y bien dirigida orquesta, no hare mencion de las lindas decoraciones, ni de los lujosos trages con que he visto decoradas las óperas; de lo que yo le hablaré á V. tan solamente por ahora es de su numerosa y brillante reunion. Si viera V. reunion...!!! Digole á V. que lo mas escogidito de Barcelona se *congrega* en aquel teatro. Lindas señoritas embeleso de jóvenes barbiponientes, agraciadas casaditas en derredor de las que volateaban, golosos moscardones á interesantes jamonas cuya pista no abandonan aguerridos camastrones, todo lo verá V. agradablemente reunido en aquella deliciosa *sociedad*.

Y si V. Sr. Editor cree que, como á buen andaluz lo exagero, adviértole á V. que yo no soy andaluz ni digo mas que la pura y monda verdad como justificarlo puede asistiendo V. á la primera ópera que se dé en dicho Liceo, y entonces verá cuán exacto es en su relacion.= *El Jesuita* (p. 3)

Cal dir que van ser vint-i-vuit els títols representats al Liceu, tot i que quatre d'ells parcialment, això és amb la representació d'un acte sencer però no de tota l'òpera: *Il pirata* (Bellini), *Torquato Tasso* i *Belisario* (Donizetti) i *Otello* (Rossini).

Tal i com pot veure's en els quadres citats, sis varen ser els autors representats al Liceu: Donizetti, Mercadante, Bellini, Rossini, Pacini i Hérold, aquest darrer amb una sola òpera, *Zampa*, que va aconseguir trenta-tres representacions, esdevenint així la segona obra lírica més vista i sentida al teatre de Montsió.

¹En aquest sentit és bo remetre's a VIRELLA CASSAÑES, Francisco: *Op. cit.* També, tot i que molt posterior i en certa manera inspirat en Virella, SUBIRÁ, José: *Op. cit.* La importància del Liceu Filodramàtic com a teatre d'òpera ha estat destacada també a LAMAÑA, Luis: *Barcelona filarmónica. La evolución musical de 1875 a 1925*. Barcelona: Imp. Elzeviriana y Lib. Camí, 1927.

Els intèrprets de les òperes eren al principi catalans i alumnes del conservatori i per tant habituats a la manera de fer del mestre Obiols. En les dues darreres temporades, però, la presència de noms italians comença a ser un fet, possiblement propiciat pel mateix Marià Obiols, que viatjava de tant en tant a Itàlia per sentir i promocionar noves veus².

Temporada 1838-39

Aquella primera temporada liceista gaudiria de 79 funcions líriques, amb sis títols complets. La primera representació operística del Liceu Filodramàtic va tenir lloc el dia 3 de febrer de 1838, amb la posada en escena de la belliniana *Norma*. A part de ser una obra prou coneguda del públic barceloní³ ho començava a ser també pels liceistes, ja que se n'havien pogut sentir fragments diversos recentment⁴. Durant l'any 1838 es representà l'òpera sencera vint-i-quatre vegades, a partir del 3 de febrer. La temporada següent reaparegué, amb una única funció el 3 de maig de 1839. No va desaparèixer del tot, ja que en les diferents acadèmies celebrades al Liceu es deixaren sentir diversos fragments de l'obra de Bellini.

No he trobat cap document sobre aquestes primeres funcions pel que fa a la posada en escena o als cantants, tot i que s'ha parlat de Francesc Porcell i de Caterina Mas com a possibles protagonistes d'aquelles primeres vetllades operístiques⁵.

Gli arabi nelle Gallie de Pacini va ser la següent obra lírica estrenada al Liceu, si bé les primeres funcions van tenir lloc al Teatre de la Santa Creu a partir del 26 d'abril de 1830. Durant la primera temporada operística el Liceu la va representar 13 vegades a partir del 26 de maig. Aparegué esporàdicament de forma fragmentària, amb la interpretació del seu primer acte el 31 de juliol i el 2 de setembre i del segon el 4 de novembre del mateix 1838. L'estrena de *Gli arabi* es va fer a benefici dels habitants de Monistrol, afectats a conseqüència d'una de les batalles de la guerra carlista. Aparegué així l'anunci al *Diario de Barcelona* del 26 de maig:

El pueblo de Monistrol vendido por la mas negra traicion á la vandálica turba de un sacrílego Ministro de Dios: inmolados algunos de sus felices habitantes bajo el asesino puñal; hechos pávulo de la incendiaria tea los hogares de muchos, hoy solo ofrece el lastimoso cuadro de la mas completa miseria. El Excmo. Ayuntamiento Constitucional de esta ciudad no en vano ha invitado á la Sociedad del Liceo filarmónico-dramático

²El mateix va fer quan, abans de la inauguració del Gran Teatre del Liceu, viatjà a Milà i a d'altres ciutats italianes buscant cantants i instrumentistes per als futurs cor i planter orquestral.

³S'havia estrenat al Teatre de la Santa Creu el 4 de juny de 1835.

⁴El 27 de desembre de 1837 s'interpretà l'obertura (repetida el 5 de gener de l'any següent) i la introducció; el 12 de gener es cantaren un duet i un cor de l'acte segon.

⁵Cfr. ALIER, Roger: *Historia del Gran Teatro del Liceo*. Barcelona: "La Vanguardia", 1982-83.

barcelones para que se diese en el teatro del mismo una funcion á beneficio de los desgraciados habitantes de aquel heróico pueblo; y asi es que deseosa esta de corresponder á tan patriótica invitacion, ha elegido al objeto la primera representacion de la hermosa tragedia lírica del fecundo Paccini: *Gli Arabi nelle Gallie ossia Il trionfo della Fede*. Si las familias de los malhadados habitantes de Monistrol que sacrificándose por su patria nacieron para la inmortalidad, es acreedora, como no hay duda, á la liberalidad del benéfico pueblo barcelones, la Sociedad recordará con grato placer el dia en que ha podido prestar su débil apoyo á la aflijida humanidad.

L'òpera de Pacini va ser interpretada, entre d'altres, per Caterina Mas Porcell, d'acord amb un anunci aparegut el 13 de juliol al *Diario*.... No sabem res de les primeres apreciacions del públic davant de l'obra paciniana, tot i que devia resultar feixuga pel que fa als recitatius, que a partir del 2 de juny es van escurçar segons anuncia una nota a la cartellera del mateix dia al *Diario de Barcelona*.

El 24 de juliol de 1838, i en commemoració de l'onomàstica de la regent Maria Cristina, el Liceu Filodramàtic estrenà *Zelmira* de Rossini. L'obra s'havia estrenat al Teatre de la Santa Creu el 6 de maig de 1824 i es representà vuit vegades. El 22 d'agost se n'interpretà el primer acte.

Si bé no he trobat tampoc cap notícia referent a les apreciacions del públic, el programa editat per a l'ocasió permet veure el repartiment d'aquelles funcions⁶:

Polidoro: Giovanni Mas
Zelmira: Catterina Mas Porcell
Ilo: Francesco Porcell
Antenore: Emmanuele Testagorda
Emma: Antonietta Aguiló
Leucippo: Giuseppe Obiols

Director d'orquestra: Josep Maseras⁷
Director d'escena i de cor: Pietro Donatutti
Escenografia: Josep Planella

Del 4 al 15 de setembre ni el Liceu ni el Teatre Principal no van representar òperes ni acadèmies i va caldre esperar fins el 20 d'aquell mateix mes per poder veure la segona de les òperes bellinianes estrenades a Montsió: *La straniera*, que va ser representada nou vegades a partir del 20 de setembre. La primera funció barcelonina de l'òpera de Bellini havia tingut lloc el 18 de maig de 1831 al Teatre de la Santa Creu. Al Liceu les funcions tingueren una crítica favorable, a jutjar pel comunicat signat J. al *Guardia Nacional* del 26 de setembre de 1838. L'anònim autor hi diu haver quedat agradablement sorprès

⁶*Zelmira*. Melodramma serio in due atti da rappresentarsi nel Teatro del Liceo Filarmonico Drammatico di S.R.M.D^a Isabella II Regina di Spagna. Barcellona:Tip. di Giuseppe Tomer, 1838.

⁷Per director d'orquestra s'entenia aleshores el qui ocupava el lloc de primer violí. El concertino de l'orquestra del Liceu era Joan B. Dalmau, però el *maestro al cembalo*, l'equivalent al director d'orquestra dels nostres dies.

de la interpretació d'una òpera tan difícil com aquella. Especialment es lloa la tasca de Caterina Mas Porcell com a protagonista i de Josepa Maglia (Malla?)⁸ com a Isolina. Abans d'acabar es fa una referència a les boniques decoracions i al bon paper de cor i orquestra.

Estrenada al Teatre de la Santa Creu el 2 de desembre de 1830, *I crociati in Tolemaide* de Pacini es va veure per primera vegada al Liceu Filodramàtic el 27 d'octubre de 1838. Nou van ser les funcions d'aquella òpera. El 19 de desembre de 1838 i l'11 de febrer de 1839 se n'interpretà el primer acte.

Sens dubte, un dels grans èxits del Liceu va ser el de programar òperes de Mercadante. Marià Obiols va ser-ne deixeble⁹ i potser això motivà de seguida les simpaties dels liceistes, que acolliren exitosament l'estrena absoluta a Barcelona d'*Il conte d'Essex* el 18 de desembre de 1838. En 30 ocasions al llarg de dues temporades va poder-se sentir l'obra de Mercadante al Liceu Filodramàtic. Aquella primera temporada l'èxit, esclatant, tingué lloc els dies 18, 19, 27 i 31 de desembre de 1838; 3, 8, 18, 24 i 27 de gener; 5, 17, 19 i 23 de febrer; 3, 7 i 12 de març de 1839. També al març, concretament el dia 16, es va representar el segon acte de l'òpera.

D'acord amb el programa editat per a l'ocasió, el repartiment fou el següent¹⁰:

Elisabetta: Antonietta Aguiló
Conte d'Essex: Emmanuele Testagorda
Duc de Nottingham: Francesco Porcell
Duquessa " " : Catterina Mas Porcell
Raleigh: Giovanni Mas
Uixer/Soldat: Giovanni Astort

Director d'orquestra: Josep Maseras
Director d'escena i del cor: Pietro Donatutti
Escenografia: Josep Planella

En una nota apareguda al *Diario de Barcelona* el mateix dia 18 de desembre es diu que Marià Obiols, *socio y director de la escuela de canto del Liceo, pone en escena la referida ópera*, amb la qual cosa es dona a entendre que fou Obiols el qui preparà els cantants que havien d'interpretar l'obra del seu mestre.

Aquella estrena suscità elogiosos comentaris. El *G. Nacional* publicà tres articles, els dies 22, 25 i 26 de desembre de 1838 signats per Francesc Fors

⁸El mateix comunicat conclou, parlant dels cantants, que *cuyo mérito brillaria mas si tuvieran un nombre extranjero*.

⁹Cfr. RICART i MATAS, Josep: *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁰MERCADANTE:*Il conte d'Essex*. Barcellona: Tip. d'Ignazio Estivill, 1838.

Casamayor, que amb el pseudònim de *Selim-Azila* no tingué més que elogis per a la nova obra. En el primer article, abans de fer una anàlisi musical de l'òpera, lloà l'encertada programació d'un teatre que, tot i ser jove, s'arriscava amb un títol tan important com aquell:

Sin embargo que el establecimiento en el cual se acaba de ejecutar esta ópera, sin duda alguna por efecto de las imperiosas y privilegiadas necesidades de la actual lucha, no cuenta con los arbitrios que en tiempos de bonanza seguramente le acordára el Gobierno Superior, y las Autoridades locales, mas proximately interesadas en el fomento de los diversos ramos de ilustracion en sus respectivos distritos, es sorprendente el ver que la Sociedad que con tanta filantropía sostiene dicho establecimiento, á pesar del poco tiempo que cuenta desde su instalacion nos haya dado un bellissimo bosquejo de los frutos que puede producir la buena disposicion de nuestra juventud en la declamacion y canto, si la dirige la inteligencia. La brillante ejecucion de la ópera *Il Conte d'Essex* aclara esta verdad, y la corrobora el fallo proferido imparcialmente por todo un público conocedor. Fallo, que satisfaciendo á los cantores que forman la actual escuela práctica de canto, ínterin los alumnos teóricos del instituto siguen con asiduidad sus estudios para producirse mas adelante en público, honra sobremanera al Sr. maestro don Mariano Obiols encargado de poner en escena una composicion de su musical Mentor D. Severo Mercadante, otra de las notabilidades artísticas que el Liceo tiene la honra de ver inscrito en el catálogo de sus sócios. (p.3).

El segon article seguia amb l'anàlisi musical de la partitura, i finalment el 26 de desembre hi ha la crítica de la representació. A excepció de Mas Porcell, que aconseguí un elogi sense condicions, la resta del repartiment és criticat amb benevolència per part de l'autor de l'article. De tots n'extreu aspectes positius. El que el crític fa és animar els joves intèrprets a seguir, d'acord amb els esforços que han fet en interpretar una obra com la de Mercadante. Així, a Antonieta Aguiló se li recomana una mica més de mirament en la mímica, a Porcell se'l felicita per haver tapat les desigualtats de la seva poderosa veu, i a Testagorda i Mas se'ls acusa una veu massa petita. Els cors es titllen de tenir la qualitat suficient, malgrat les distraccions d'alguns cantaires en determinades entrades, i els elogis finals són per a l'orquestra. Un apart especial és dedicat a Obiols, felicitat per la seva tasca d'arranjador de l'òpera per a les possibilitats del Liceu. També es fa un comentari positiu sobre les decoracions i el vestuari usat per a les representacions de l'òpera comentada. Només es lamenta que el teatre sigui petit, la qual cosa impedeix que la imaginació de Planella, l'escenògraf, s'esplaiï a gust.

La darrera òpera de la temporada va ser *Il pirata* de Bellini, tot i que només se'n va representar, en funció única, el segon acte el 2 de març de 1839, gairebé nou anys després de la seva estrena a Barcelona, que havia tingut lloc al Teatre de la Santa Creu el 21 de setembre de 1830.

Temporada 1839-40

La segona temporada a Montsió gaudiria de set títols, repartits al llarg de 121 funcions -42 més que l'anterior temporada-, essent aquella la més llarga de les quatre celebrades al Liceu Filodramàtic.

Donna Caritea, Regina di Spagna, més coneguda com a *La Caritea*, va ser la primera òpera estrenada al Liceu Filodramàtic durant la nova temporada. L'obra de Mercadante s'havia sentit ja a Barcelona arran de la seva estrena al Teatre de la Santa Creu, el 12 de juliol de 1828. Al llarg de tota la temporada, i en divuit ocasions, es va representar *La Caritea* a partir del 29 d'abril.

D'acord amb el llibret-programa, el repartiment va ser integrat pels següents artistes¹¹:

Caritea: Antonietta Aguiló
Don Alfonso: Giusepp Devesa
Don Diego: Catterina Mas Porcell
Don Fernando: Agostino Rodas
Don Rodrigo: Francesco Porcell
Corrado: Giusepep Casals

Director d'orquestra: Pietro Donatutti
Escenografia: Eusebio Lucini
Vestuari: Francesc Mayans

Amb el Liceu ja reformat, sembla que va ser nombrosa l'afluència de públic el dia de l'estrena de l'òpera, tal i com es diu en un breu comunicat del *G. Nacional* del 2 de maig de 1839, on s'esmenten les decoracions i figurins de Lucini, que s'estrenava a la casa. Dos dies després, *Selim-Azila* signava, al mateix diari (pp. 2-3) un extens article que incloïa una anàlisi musical de l'òpera i la crítica dels cantants i de l'escenificació. S'hi explica que Mas Porcell i Aguiló foren molt aplaudides malgrat no ser prou aptes pels rols que interpretaren. Recomana que se les animi a seguir, trobant-se com es troben a l'inici de llurs carreres. El tenor barceloní Devesa, que havia estudiat a Milà, agradà molt al públic amb la seva poderosa veu i les seves notables agilitats vocals. Porcell tornà a pecar d'alguns excessos amb la seva veu potent i sembla que el baix Rodas desafinà en alguns passatges. Malgrat l'eficiència de l'orquestra, es prefereix prescindir de la seva direcció: *Relaciones de amistad con el maestro que ha puesto en escena la ópera, nos obligan por delicadeza á no hablar de su direccion*. El vestuari de Mayans, molt lluit i variat, causà l'admiració entre els espectadors, i les decoracions de Lucini són titllades de precioses. Aquest pintor italià, segons el mateix text, havia realitzat estudis amb el primer pintor de la Scala de Milà i debutava per primer cop al Liceu.

Il conte d'Essex va tornar-se a programar, en aquesta ocasió els dies 8, 9, 14, 18, 24, 25 i 31 de juliol; 4, 14 i 27 d'agost; 4, 5 i 15 de setembre; 13 d'octubre; 1 i 8 de desembre de 1839; 23 de gener; 16 i 28 de febrer de 1840. Les crítiques van ser novament elogioses. D'elles m'ha semblat destacar especialment la de Joan Cortada i Sala, que amb el pseudònim d'Aben-Abulema signà la seva crònica el 28 de maig de 1839 al *Diario de Barcelona*. Cal destacar, de manera especial, els elogis que Cortada fa del tenor, Josep

¹¹MERCADANTE: *Caritea, Regina di Spagna*. Barcellona: Tip. d'Ignazio Estivill, 1839.

Devesa, que interpretà el rol protagonista. La resta del repartiment va ser idèntic al de l'any anterior, tot i que les decoracions van ser novament de Lucini.

Gemma di Vergy va ser la primera de les òperes donizettianes estrenades al Liceu, i en aquesta ocasió l'estrena tornava a ser absoluta a Barcelona. Divuit varen ser les funcions, iniciades el 8 de juliol de 1839. Tot i que no he pogut localitzar el programa d'aquestes funcions, Joan Cortada -de nou sota el nom d'Aben-Abulema- en publicà una referència al *Diario de Barcelona* el dia 11 de juliol de 1839 (p. 2936) a l'article "Los dos teatros", amb una primera part dedicada als actors del Teatre Principal. D'ell val la pena transcriure íntegrament la seva segona part:

Tambien hemos oido en el teatro de Montesion la ópera nueva, Gemma di Vergy, con la que se ha estrenado el Sr. Jordan. Este actor tiene buena y muy agradable voz de baritono, su canto es de buena escuela, aunque no lo lució el primer dia tanto como esperamos que lo haga en lo sucesivo, por efecto sin duda del temor con que se presentó en las tablas. A esta misma causa atribuimos la cortedad que se notó en su lenguaje de accion, que atendida la parsimonia con que usó de este grande recurso teatral, no nos atrevemos á calificar todavía. El público le aplaudió, y no dudamos que sabrá arrancar nuevos bravos.

La Sra. Mas-Porcell cantó bien, y en mas de cuatro pasages de esta ópera hizo brillar la feliz agilidad de su garganta. Conoció bastante bien su papel, y cuando una actriz de su mérito conoce su papel lo desempeña bien.

La voz y el gusto del Sr. Devesa son sabidos de los concurrentes á Montesion. Este actor se habia ya distinguido por sus conocimientos en la mímica. Un solo golpe de ella le ha valido en la Caritea repetidos victores, y sin duda le ha grangeado mucho aprecio su desempeño de esta parte de su arte en la persona de Tamas. Aqui ni es el rendido Conde de Essex, ni el firme y orgulloso Alfonso. Es un hijo del desierto, con toda la energía salvage, con todo el fuego que debe al clima de su patria, con todo el furor que le inspira el ingrato consorte de su amada señora. En sus modales bruscos hay mucha verdad, aunque están muy oportunamente cubiertos con aquel matiz artístico que en la escena debe siempre rebozar la rusticidad de la naturaleza. Fué justa y enérgicamente aplaudido. Los actores de ambos teatros de quienes no hablamos en este artículo, no deben darse por resentidos. Nuestro silencio no indica de modo alguno una reprobacion.

Aben-Abulema

Marino Falliero de Donizetti seria l'òpera més escenificada al Liceu Filodramàtic. Representada durant tres temporades, la seva estrena era també absoluta a Barcelona. L'obra de Gaetano Donizetti es va sentir per primera vegada el 8 d'agost de 1839 i durant la primera temporada les funcions següents serien els dies 9, 11, 21 i 23 d'agost; 1, 8, 10, 17 i 25 de setembre; 20 d'octubre; 17 i 24 de novembre; 20 i 29 de desembre de 1839; 8 de gener; 2 i 21 de febrer; 22 de març i 5 d'abril de 1840, aquesta darrera funció enmig de les representacions de Setmana Santa, que eren constituïdes únicament per alguna acadèmia i pel drama sacre sobre la Passió de Crist, la qual cosa -el fet de programar una òpera entremig de les diferents Passions-, resultaria inaudita. *Marino Falliero* es representà també en versions parcials: el 10 d'octubre se'n representaria el primer acte i el 10 de desembre el segon.

L'argument de la peça donizettiana ja era conegut pel públic del Liceu, ja que l'obra teatral homònima de Ventura de la Vega s'havia estrenat al teatre el 24 de febrer del mateix 1839¹².

D'acord amb l'edició del programa en aquella primera temporada¹³ el repartiment va tenir com a protagonistes els següents intèrprets:

Marino F.: Giovanni B. Jordan
Israele Bertucci: Giovanni Mas
Fernando: Giuseppe Devesa
Steno Agostino Rodas
Leoni: Giuseppe Casals
Elena: Antonietta Aguiló
Irene: Giovanna B. Fossa
Vincenzo: Michele Sibila

Director d'orquestra: Pietro Donatutti
Director d'escena: Francesc Porcell
Escenografia: Eusebio Lucini

Estranyament no hi ha cap referència escrita a la premsa del moment per tal de fer-nos una idea de quina devia ser la reacció del públic, tot i que cal pressuposar-la d'altament acollidora i entusiasta, atesa la llarga permanència de l'òpera a la cartellera del Liceu.

La premsa tampoc no es va referir a *Zampa*, l'òpera de Louis Hérold que, traduïda a l'italià va arribar per primera vegada a Barcelona el 8 d'octubre de 1839 a l'escenari del Liceu Filodramàtic. Dues van ser les temporades de representacions de l'obra d'Hérold, que en total va ser vista 33 vegades (23 en aquella primera ocasió). Aquest va ser el repartiment¹⁴:

Zampa: Giovanni B. Jordan
Alfonso: Giuseppe Devesa
Camilla: Catterina Mas Porcell
Daniele: Giovanni Mas
Rita: Antonietta Aguiló
Dandolo: Francesco Porcell

Director d'orquestra: Pietro Donatutti
Director d'escena: Francesc Porcell
Escenografia: Eusebio Lucini

Il giuramento de Mercadante es va estrenar a Barcelona el 7 de novembre de 1839 al Liceu Filodramàtic. Quinze serien les funcions que se'n veurien.

¹²Erròniament, Xosé Aviñoa creu aquella data com la de l'estrena de l'òpera, quan en realitat és la del drama en cinc actes del poeta espanyol. Cfr. AVIÑO A, Xosé: "Aquel año...", op. cit.

¹³DONIZETTI: *Marino Faliero*. Barcellona: Tip. d'Ignazio Estivill, 1839.

¹⁴HÉROLD: *Zampa o sia la sposa di marmo*. Barcellona: Tip. d'Ignazio Estivill, 1839.

L'estrena, ben documentada, va comptar amb el següent repartiment¹⁵:

Manfredo: Giovanni B. Jordan
Bianca: Antonietta Aguiló
Elaisa: Catterina Mas Porcell
Viscardo di Benevento: Giuseppe Devesa
Brunoro: Giovanni Mas
Isaura: Giovanna B. Fossa

Director d'orquestra: Pietro Donatutti
Director d'escena: Francesc Porcell
Escenografia: Eusebio Lucini
Vestuari: Francesc Mayans

La versió vista al Liceu va provocar els elogis de la crítica espontània del moment. Joan Cortada i Sala, per exemple, va escriure al *Diario de Barcelona* un article que va aparèixer el 10 de novembre. En ell, l'autor es refereix elogiosament a l'orquestra i als cantants, tot i que Caterina Mas Porcell no va donar tot el que podia oferir, sempre segons el crític. També van reaparèixer els anònims autors de comunicats al *G. Nacional*. El dia 19 de novembre va publicar-se un article signat per S.A.¹⁶ del qual reproduïxo el següent fragment:

LICEO

Il Giuramento, ópera seria del maestro Mercadante

(...) En cuanto á la ejecucion de esta ópera, debemos manifestar, que despues de haberla oido las cuatro primeras noches, nos ha dejado sucesivamente mas y mas satisfechos, pues los cantantes del Liceo la han ejecutado perfectamente, en especial la señora Mas-Porcell, que sin disminuir el mérito particular contraido por los demas, se ha penetrado del verdadero carácter del personaje que representa.

Todo elogio que puede hacerse de la orquesta es inferior al mérito que ha contraido. Notase en todos los profesores que la componen, la mas constante aplicacion, amor propio y aficion al arte; seguras bases con las cuales se forma un perfeccionado artista. ¡Honor á tan beneméritos profesores y á su Director, que nos han hecho sentir de un año á esta parte impresiones de las cuales juzgábamos idealmente y cuyo poder nos era todavía desconocido!!...

El Liceo ha ostentado en esta ópera una magnificencia que le honra sobremanera, aumentando el número de profesores en la orquesta, presentando sobre el palco escénico una banda militar de mas de veinte músicos delicadamente dirigida, y contribuyendo tanto el señor Lucini en las decoraciones, como el señor Mayans en la direccion de trages á la esplendidez de esta ópera, repartida, ensayada, y egecutada en el corto término de doce dias.- S.A. (pp.3-4)

Si l'opinió de Cortada sobre la Mas Porcell era més aviat desapassionada i freda, no va ser aquest el cas d'un fervent admirador de la cantant en qüestió, que no va dubtar a publicar el següent poema al *G. Nacional* el 6 de febrer de 1840:

¹⁵ *MERCADANTE: Il giuramento*. Barcellona: Tip. d'Ignazio Estivill, 1839.

¹⁶ Possiblement Francesc Fors amb el pseudònim de Selim-Azila.

TEATRO

A la Sra. Catalina Mas-Porcell por el singular acierto con que desempeña el papel de Elaisa en la ópera Il Giuramento.

Si una chispa me dieras, Catalina,
Del fuego que despiden tus acentos
Cuando sufres de Elaisa los tormentos
Y el furor de sus celos te domina,

Dedicara á tu gracia peregrina
Mi lira entusiasmados pensamientos,
Revelando los dulces sentimientos
Que es capaz de inspirar tu voz divina.

Describírate cual de dolor llena
Al sucumbir bajo homicida mano
A llanto mueves al mas insensible:

Mas haria... pero mi debil vena
A tu genio alcanzar osára en vano,
Y tan solo admirarlo le es posible.- F. (p.2)

Després de tres funcions parcials de *Torquato Tasso* de Donizetti (el tercer acte, els dies 27 de novembre i 6 de desembre de 1839 i 30 de gener de 1840), la darrera òpera de la temporada va ser *Uggero il danese* de Mercadante. Vuit van ser les funcions a partir del 15 de gener. Era aquella la primera ocasió en què es veia l'òpera a Barcelona. En el llibret editat per a l'ocasió¹⁷ es diu que s'ha afegit una escena -transcrita al final del llibret- com a introducció del tercer acte, per tal d'allargar el paper d'Alpaide, massa curt per a una cantant com Antonietta Aguiló, que era qui interpretava el rol. No es diu quin va ser l'autor de la música de l'escena, però fou possiblement el mateix Marià Obiols.

El repartiment per a l'òpera de Mercadante va ser integrat per:

Aldano: Agostino Rodas
Sivardo: Giovanni Mas
Aroldo: Francesco Porcell
Olao: Gioavanni B. Jordan
Ulnara: Catterina Mas Porcell
Alpaide: Antonietta Aguiló
Adima: Giovanna B. Fossa
Tebaldo: Feliciano Pons

Director d'orquestra: Pietro Donatutti
Director d'escena: Francesc Porcell
Escenografia: Eusebio Lucini

¹⁷ MERCADANTE: *Uggero il danese*. Barcellona: Tip. d'Ignazio Estivill, 1840.

Temporada 1840-41

La nova temporada començava tard pel que fa a l'òpera, concretament el dia 1 d'agost. Potser per això el nombre de funcions va ser reduït: 85 en total, malgrat els set títols representats. La primera obra lírica que pujava a l'escenari del Liceu era *Beatrice di Tenda* de Bellini, que s'havia estrenat el 12 de desembre de 1837 al Teatre de la Santa Creu. 21 varen ser les funcions de l'òpera a partir de l'ú d'agost.

El crític Joan Cortada i Sala, en l'article del *Diario de Barcelona* que resumeix aquelles primeres funcions liceïstes, es queixa d'una excessiva calor que no va fer-lo fruir com cal de l'òpera representada. El públic era nombrós, i sembla que es va acusar el canvi produït en els components de l'orquestra, ja comentat en el capítol anterior. A l'Albertini se li critica una pronunciació italiana dubtosa, la qual cosa feia sospitar sobre la seva procedència, malgrat haver-se italianitzat el nom. La Scannavino no féu un mal paper, malgrat la seva veu petita i que Cortada recomana polir. Del tenor Boeri es diu que li manca corregir la mímica i el baix Battaglini sembla que va ser el millor de la vetllada. S'acaba la crítica amb una queixa respecte de l'hora d'inici de les funcions, que va ser a dos quarts de vuit. Els dies 2, 9, 15 i 16 d'agost es va iniciar la representació a les vuit del vespre, segurament a causa de la calor.

L'elisir d'amore de Donizetti, estrenada al Teatre de la Santa Creu el 25 de maig de 1833, va ser la següent òpera de la temporada del Liceu Filodramàtic. La seva primera representació, el 27 d'agost, va ser seguida de tretze funcions més. Si bé era una òpera amb fragments que anaven apareixent a les diferents acadèmies, sembla que no va tenir unes representacions brillants si tenim en compte que, tot i ser una òpera força representada al Teatre Principal, al Liceu només comptà amb 14 representacions en una mateixa temporada. Bé que no dispo de del programa per a l'ocasió, Chiara Albertini devia participar en algunes funcions, tot i que segons anuncien els diaris va haver de ser substituïda per indisposició els dies 6, 17, 20 i 22 de setembre. La soprano substituïda va ser Emmanuela Scannavino.

Una nova òpera donizettiana, *Gli esiliati in Siberia*, seria estrenada per primera vegada a Barcelona gràcies a la iniciativa del Liceu Filodramàtic. Nou serien les funcions de l'obra a partir del 15 d'octubre.

Del programa-llibret editat en aquella ocasió¹⁸ se'n desprèn el següent repartiment:

Tsar: Miquel Sibila
Gran Mariscal: Agustí Roda(s)
Comte Potoski: Juan Giménez
Comtessa Fedora: Emmanuela Scannavino
Elisabetta: Chiara Albertini-Virgili

¹⁸ DONIZETTI: *Gli esiliati in Siberia*. Barcelona: Tip. d'Ignazio Estivill, 1840.

Iwano: Luigi Battaglini
Michele: Giovanni B. Pietrasanta
Maria: Marieta Solà

Director d'orquestra: Josep Maseras
Escenografia: Josep Planella

A l'article publicat al *Diario de Barcelona* per Joan Cortada, l'escriptor reconeix que aquella no és una de les millors creacions de Donizetti però en reconeix els mèrits. El tenor Giménez, que provenia del conservatori Maria Cristina de Madrid i que havia ofert algunes acadèmies al Liceu, és vist com una figura prometedora de la lírica del moment. Excepte Marieta Solà i la ja citada pronunciació d'Albertini, en general l'apreciació de Cortada és prou bona. Finalment retreu a les decoracions una certa manca d'imaginació i també s'acusa el text de Domenico Gilardoni de poc vàlid.

Una nova òpera de Pacini, estrenada al Teatre de la Santa Creu el 20 de desembre de 1828, arribava al Liceu Filodramàtic: *La vestale*. Les disset funcions varen tenir lloc a partir del 14 de novembre.

Tot i que a la premsa no van sortir cròniques de l'esdeveniment, el programa de mà testimonia el repartiment liceístic¹⁹:

Giulia: Chiara Albertini-Virgili
Licinio: Emmanuela Scannavino
Evenio: Agostino Rodas
Cinna: Juan Giménez
Fabio: Giovanni Sibila
Emilia: Maria Mamfrini Provini
Fulvia: Giovanna B. Fossa

Director d'orquestra: Josep Maseras
Escenografia: Josep Planella

La resta d'òperes de la temporada no tenen el repartiment documentat a la premsa ni n'he trobat el programa o llibret. A mode d'enumeració són les següents:

- *La testa di bronzo* (Mercadante): estrenada a Barcelona el 22 de desembre de 1840 al Liceu Filodramàtic. 10 funcions.
- *Otello* (Rossini): estrenada a Barcelona al Teatre de la Santa Creu el 10 de maig de 1821. Actes I i II al Liceu Filodramàtic el 23 de desembre de 1840.
- *Belisario* (Donizetti): estrenada a Barcelona al Teatre de la Santa Creu el 25 d'octubre de 1837. Acte II al Liceu Filodramàtic els dies 8, 22 i 26 de gener; 10 de febrer i 30 març de 1840.

¹⁹PACINI: *La vestale*. Barcellona: Tip. d'Ignazio Estivill, 1840.

- *La gazza ladra* (Rossini): estrenada a Barcelona al Teatre de la Santa Creu el 2 de desembre de 1819. Estrenada al Liceu Filodramàtic amb 9 funcions a partir de l'ú de febre de 1841.

- *La sonnambula* (Bellini): estrenada a Barcelona al Teatre de la Santa Creu el 21 d'abril de 1836. Estrenada al Liceu Filodramàtic amb 5 funcions els dies 20 i 21 de febrer; 2, 14 i 25 de febrer de 1841.

Temporada 1841-42

Seria aquesta la darrera temporada operística del Liceu, tot i que durant un cert temps durarien encara les acadèmies amb fragments d'òperes, ja fossin amb l'orquestra o amb els cantants provinents de les aules del conservatori. Novament s'escenificaren set òperes, representades al llarg de 92 funcions.

La primera òpera de la temporada va ser *Fausta* de Donizetti, que s'havia estrenat al Teatre de la Santa Creu el 4 de maig de 1834. Les 14 funcions del Liceu Filodramàtic tingueren lloc a partir del 4 de maig

D'acord amb l'edició del llibret per a l'ocasió²⁰, el repartiment va comptar amb els següents artistes:

Costantino: Luigi Battaglini
Fausta: Felicità Rocca
Crispo: Benedetto Galliani
Beroe: Emmanuela Scannavino
Massiminiano: Giovanni Mas
Licina: N.N.
Albino: N.N.

Director d'orquestra: Josep Maseras
Director d'escena: Giuseppe [Josep ?] Carboni [Carbó?]
Escenografia: Francesc Malató, Domènec Sert
Vestuari: Francesc Mayans

Segons l'article de Joan Cortada publicat al *Diario de Barcelona* el 6 de maig de 1841, sembla que les primeres funcions de l'òpera al Teatre Principal no van ser del tot afortunades, en part atesa la música que Donizetti arranjà temps més tard, realitzant una segona versió que va ser la representada finalment al Liceu. L'acollida va ser molt favorable.

Dues temporades després de la seva estrena, *Marino Falliero* reaparegué amb tota la intensitat amb què fou rebuda la primera vegada, atenent-nos al nombre de representacions: vint-i-dues (vint van ser les de la temporada 1839-40), a partir del 29 de maig. Tot i no haver pogut localitzar el llibret editat, el repartiment és detallat en un comunicat publicat a *El Nacional* el 31 de maig de 1841 (p.2) signat per Selim-Azila. Se'n desprèn el següent

²⁰DONIZETTI:*Fausta*. Barcellona: Tip. d'Ignazio Estivill, 1841.

elenc:

Marino Falliero: Eutimio Pollonini
Israele: Luigi Battaglini
Fernando: Benedetto Galliani
Elena: Felicità Rocca²¹

El crític (Fors Casamayor) agraeix la reposició de l'obra i lloa tots els artistes, sobretot Pollonini, amb un bell timbre i una veu extensa, amb una homogènia tessitura i brillant interpretació actoral. Rocca²² cantà la part d'Elena amb exactitud respecte de la partitura, amb bon gust i amb agilitats reeixides, tot i recomanar-li que estudiï una mica més la seva mímica. Carboni cantà la barcarola del segon acte amb precisió, i una darrera lloança és reservada a l'orquestra.

Novament de Mercadante, *Francesca Donato ossia Corinto distrutta* va estrenar-se a Barcelona per iniciativa del Liceu Filodramàtic el 10 de juliol de 1841. Va aconseguir només cinc representacions, els dies 10, 11, 14 i 18 de juliol i 20 d'agost, a més d'una funció parcial amb l'escenificació del segon acte de l'òpera el dia 25 de juliol.

D'acord amb el llibret que es va editar²³, aquest va ser el repartiment de l'estrena:

Donato: Benedetto Galliani
Francesca: Felicità Rocca
Loredano: Giovanni Mas
Memmo: Luigi Battaglini
Bianca: Adelaida Aleu
Ali: Giovanni Sibila

Director d'orquestra: Josep Maseras
Director d'escena: Giorgio [Giuseppe o Josep] Carboni [Carbó?]
Escenografia: Francesc Malató/ Domènec Sert
Vestuari: Francesc Mayans

Un nou i anònim comunicat aparegut el 12 de juliol de 1841 al *Nacional* parla en termes elogiosos d'aquella representació:

LICEO

Anoche asistimos á la primera representacion de la ópera nueva en dos actos *Francesca Donato, ossia Corinto Distrutta*, poesia del señor Romaní y música del célebre maestro Mercadante. Tanto la ejecucio en sí, como el modo como fué ejecutada nos dejó

²¹Segons el *Diario de Barcelona* Emmanuela Scanavinno va substituir-la els dies 13, 16, 20 i 24 de juny.

²²Citada no pas com a Felicità sinó com a Felisa Rocca.

²³MERCADANTE: *Francesca Donato*. Barcellona:Tip. d'Ignazio Estivill, 1841.

satisfechos en general. Todos los cantores se esmeraron á porfia en el desempeño de sus partes. La orquesta nada nos dejó que desear, y como siempre oímos con gusto, la delicada ejecución que la caracteriza. Los directores de la empresa, no escasearon nada para poner esta ópera en escena. Nos agradó la propiedad y buen gusto en los trajes, tanto de primeras partes, como de coristas y comparsaría.

La decoración final que representa el cuartel de los musulmanes, en cuyo fondo se descubre la ciudadela de Corinto, que se desploma á la conclusión de la ópera, es hermosísima y de mucho efecto. Seguramente por no estar tal vez bien ensayada la tramoya, ó bien por causas que esperamos ver corregidas en otra representación, no se arruinó dicha ciudad como debía, en el acto de verificar la mina su explosión.

La concurrencia al Liceo fué escogida y numerosa. No dudamos que esta ópera cuanto mas se oiga mas irá gustando, porque su música no carece de mérito. Según nos han informado se han suprimido algunas piezas ya oídas en óperas anteriores, del mismo compositor, substituyéndolas con otras nuevas, escritas espresamente por nuestro pasiano el maestro Obiols. Del número de estas son la cavatina del bajo Bataglini en la introducción, que fué aplaudida, el hermoso *ritornello* obligado de *clavi-corno* (instrumento nuevo en los teatros de Barcelona) que precede el terceto del primer acto, parte del bello final del mismo primer acto, y el ária del segundo cantado por la señora Rocca, que fué muy aplaudida.

Todas estas piezas son buenas, tanto por la parte vocal, como por la instrumentación delicadamente imitativa de Mercadante, de cuyas lecciones cada día nos comprueba mas y mas que ha sabido sacar partido el señor maestro Obiols; el cual sin embargo deseáramos no sacrificase su talento en la composición de piezas sueltas. (p.2)

També per segona temporada, *Zampa* d'Hérold reapareixia a l'escenari del Liceu, tot i que aquest cop foren menys les representacions de l'òpera, concretament els dies 4, 5, 8 i 15 d'agost; 1, 12, 17 i 28 de setembre; 22 d'octubre i 16 de novembre de 1841.

Amb *Il bravo* s'estrenava l'última de les òperes que el Liceu ofería en primícia exclusiva per a Barcelona. La primera funció, el 2 d'octubre de 1841, va suposar també el darrer dels grans èxits lírics del teatre. 20 va ser el total de funcions de l'obra

Segons el llibret editat²⁴ el repartiment va ser el següent:

Foscari: Eutimio Pollonini
Capello: N.N.
Pisani: Giuseppe [Josep?] Carboni [Carbó?]
Il Bravo: Benedetto Galliani
Marco: Giovanni Mas
Luigi: Michele Sibila
Teodora: Emmanuela Scannavino
Violetta: Felicità Rocca
Michelina: Adelaida Aleu
Maffeo: N.N.

Director d'orquestra: Josep Maseras
Director d'escena: Giuseppe [Josep?] Carboni [Carbó?]
Escenografia: Francesc Malató/ Domènec Sert
Vestuari: Francesc Mayans

²⁴ MERCADANTE: *Il bravo*. Barcellona: Tip. d'Ignazio Estivill 1841.

D'elogiosa pot titllar-se la crítica que Joan Cortada va publicar al *Diario de Barcelona* el dia 4 d'octubre, amb lloances a tots els cantants, l'orquestra, el cor i la presentació escènica, a més de considerar aquella òpera com una de les millors del seu autor.

I puritani, que seria el títol amb què es clouria la temporada operística del Liceu Filodramàtic, havia estat estrenada a Barcelona el 14 de desembre de 1836 al Teatre de la Santa Creu. Les 13 funcions liceistes del títol bellinià tingueren lloc a partir del 13 de novembre.

Tot i no haver localitzat el llibret editat, el comentari publicat per Pau Piferrer i Fàbregas al *Diario de Barcelona* del dia 15 de novembre (pp. 4650-2) ens permet dir que Felicità Rocca, Eutimio Pollonini i Luigi Battaglini participaren en aquelles funcions. Piferrer, després de fer una anàlisi musical de la partitura, no aprova aquelles representacions pel fet que s'havien estrenat en un passat més o menys recent (sis anys abans) i l'èxit de les primeres funcions era un record que havia quedat en els ànims dels espectadors barcelonins. Un altre motiu de la seva desaprovació era el fet que les representacions al Liceu no van ser del tot brillants: la Rocca va fer una interpretació vocal correcta, però deficient escènica. Battaglini i Pollonini compliren correctament, però en general Piferrer denuncia la manca d'assajos, la qual cosa va tenir repercussions negatives. Sembla que en aquells moments s'estava passant una certa crisi, potser a causa de la qual es van deixar ben aviat d'oferir representacions líriques.

Guglielmo Tell de Rossini s'havia estrenat al Teatre Principal el 23 de desembre de 1841, i menys d'un mes després, el 19 de gener de 1842, es representava per primera vegada al Liceu Filodramàtic. Es van fer vuit funcions, a partir del 19 de gener.

L'única referència que ens ha arribat d'aquelles funcions és l'article de Pau Piferrer publicat el 23 de gener de 1842 al *Diario de Barcelona* (pp. 322-3), en el qual es detalla el repartiment:

Guglielmo: Luigi Battaglini
Gualtiero: Eutimio Pollonini
Arnoldo: Benedetto Galliani
Matilde: Felicità Rocca
Jemmy: Balbina Alabau
Eduvige: Emmanuela Scannavino

Director d'orquestra: Marià Obiols

En general, Piferrer aprova les funcions, malgrat alguns desajustos entre els membres del cor. Reprodueixo un fragment de la seva crònica:

La orquesta, que por cierto merece se la mencione en primer lugar, tocó como debia, ya con dulzura, ya con fuerza, y siempre con precision, al paso que marcó perfectamente todo el colorido de la música. La sinfonía, que ella hizo oír la primera en Barcelona cuando la apertura de las cátedras del Liceo, nos confirmó en la buena opinion que el conjunto

de aquellos profesores siempre nos han merecido; y en todo se conoció la sabia direccion del señor maestro Obiols, que con esto ha añadido otra prueba á las muchas que ha dado de conocer á fondo los efectos instrumentales, de interpretarlos cuando el autor no los marca, y de poseer la serenidad, teson y constancia que junto con la ciencia constituyen un buen director.

En el terceto del segundo acto, los Sres. Battaglini (*Guillermo*), Polonini (*Gualtiero*), y Galliani (*Arnoldo*) arrancaron un bravo al público: el primero de dichos artistas cantó con bastante expresion la romanza del tercer acto, aunque algo pudiera notársele en el modo de entonar y cambiar las palabras en aquello de *Jemmy, pensa á tua madre* etc. bien que quizás sea efecto de lo mal que á su cuerda se adapta aquel motivo; y durante toda la ópera manifestó que conocia perfectamente el papel que desempeñaba.

La Sra. Rocca (*Matilde*) ejecutó con gusto y delicadeza la romanza del segundo acto, aquella romanza toda sentimiento, misterio y quietud.

La señorita Alabau (*Jemmy*) que en esta ópera ha hecho la segunda salida, no mostró menos despejo y soltura que en la primera; y si bien tiene una parte no muy notable, la desempeñó muy bien, y agradó muy mucho por su gracia y continua atencion á los movimientos de la escena.

Estas dos cantatrices y la Sra. Scannavino (*Eduvige*) se hicieron aplaudir en el tercetino del acto cuarto, ó sea tercero, ya que se ha unido aquel con este.

Y, sea dicho de paso, no aprobamos semejante union; porque necesariamente ha de acerrear gran confusion en la escena, pues la mayor parte de los que cantan en el final del tercer acto salen en seguida; y de este modo, sin tener tiempo para mudar de vestido, se obliga á Matilde (*Rocca*) á andar por bosques y lagos en trage de gala, y con la cabeza descubierta, mientras el cielo se encapota, y truena, y estalla una tempestad deshecha. Pero ya sabemos lo que puede respondérsenos, y una razon hay la mas á proósito para cerramos la boca: la laudable y heroica costumbre, que reina en Barcelona, de ir desocupando el teatro para ocupar la mesa al dar las diez.

Menos aprobamos el ligero corte que se ha hecho en la introduccion; pues si bien en el cuarteto domina la romanza delicadísima del pescador, se pierden el puro efecto que producía aquel motivo la primera vez que lo cantaba solo, y el bien trabajado trozo que á continuacion dice Guillermo (*sic*). No se nos oculta que para el público es un tanto pesada semejante repeticion; pero cada cual tiene allá sus inclinaciones, y nosotros, amen de enemigos acérrimos de toda especie de cortes, somos estraordinariamente insaciables en música, cuando es buena.

Los coros, salvo algun desentono, se portaron como pocas veces, á pesar de que nos consta que la mayor parte de sus individuos han cantado ahora por primera vez en teatro; y dijeron con bastante precision la tirolesa del tercer acto, cosa no muy fácil para cantada por diez y siete mugeres y sin acompañamiento.

Si se riese menos (hablamos particularmente con el coro femenino), si no hubiese tanta distraccion, y se sacudiese cierto encogimiento que en algunos y algunas se nota, no dudamos se obtendria mejor resultado.

P.F. (pp. 322-3)

No sabem quina va ser la reacció del públic davant la supressió de temporades operístiques al Liceu. La causa de la cessació podia haver estat de caire econòmic, perquè les acadèmies posteriors de la temporada següent van incloure àries i concertants operístics, possiblement amb cantants del mateix conservatori, com Balbina Alabau, i amb alguna *estrella* provinent de conservatoris foranis. És aquest el cas d'Angela Moreno, del conservatori de Verona i de pas per Barcelona, que al Liceu Filodramàtic arribà a cantar àries de *La sonnambula*, *Anna Bolena* i *Torquato Tasso* en una acadèmia oferta el 8 de març de 1842. Cal dir, però, que la tensa situació política que es vivia (les *bullangues* anomenades a l'anterior capítol) no afavoria tampoc una despesa que podia estalviar-se, si bé el teatre es va mantenir obert uns anys més fins a traslladar-lo definitivament a la Rambla.

Sobre els cantants

Els intèrprets lírics que van participar en les diferents funcions operístiques del Liceu Filodramàtic van ser en un primer moment joves provinents de les aules del conservatori que dirigia Marià Obiols. Ben aviat, però, es va comptar amb cantants provinents d'Itàlia, tot i que es va comptar també amb artistes "convidats", com el cas de Juan Giménez (o Jiménez), que venia de Madrid. En el llistat d'intèrprets inclòs a l'apèndix he intentat transcriure els noms d'acord amb la seva suposada procedència. En alguns casos es veia molt clar que el cantant era català, malgrat italianitzar-se el nom. En d'altres es veia també que provenien d'Itàlia. Però determinats intèrprets han restat en l'ambigüitat, de manera que és difícil saber d'on eren. Pensem que les cartelleres del moment o bé italianitzen els noms o bé els castellanitzen, fins i tot els estrangers. Sigui com sigui, el fet és que el quadre d'artistes que protagonitzaren la lírica del Liceu Filodramàtic va comptar sempre amb el reconeixement del públic i la crítica del moment. El ja transcrit poema dedicat a la Mas Porcell arran de les seves prestacions en *Il giuramento* seria un cas paradigmàtic, i el mateix passava amb les *prime-donne* del Teatre Principal.

Com s'ha dit anteriorment, Marià Obiols viatjava de tant en tant a Itàlia per tal de buscar nous talents entre els conservatoris d'aquell país. A canvi, és possible que alguns cantants que havien debutat al Liceu trepitgessin també escenaris italians. El mestre Obiols viatjà els mesos de gener i febrer de 1841 i portà a Barcelona tres dels cantants que integrarien la companyia de cant de la temporada que començava la següent Pasqua. Un article de Joan Cortada publicat al *Diario de Barcelona* el 4 d'abril de 1841 explica el fet:

Despues de dos meses de viaje ha llegado en la mañana de antes de ayer D. Mariano Obiols, director de las cátedras de música del Liceo filarmónico dramático de Isabel II, quien por encargo de la Sociedad habia ido á Italia á formar parte de la compañía de canto que ha de presentarse en el teatro de dicho establecimiento en las dos próximas temporadas.

Los papeles que ha contratado son los siguientes:

Prima donna. La señora Felicita Rocca, la cual es alumna del Liceo de Turin y discípula del maestro Coccia. En en último Carnabal ha cantado en el *Teatro Reggio* de Turin á *perfetta vicenda* con la Sra. Frezzolini.

Primo tenore assoluto. El Sr. Lettuada que sale del teatro de Alessandria, en donde ha merecido muchos aplausos.

Primo basso. El Sr. Pollonini. Acaba de cantar como primer Bajo en el teatro de Piacenza, en el cual ha sido premiado con no pocos aplausos.

Estos cuatro papeles, que en union de los que se quedan del año pasado forman la Compañia de canto del Liceo, llegaron con el mismo Sr. Obiols.

Sin ánimo de prevenir en favor de dichos artistas el juicio que el público tiene derecho de formar, podemos decir que hay de ellos buenas noticias. Sabemos que el bajo Pollonini habia sido invitado para ir á cantar al nuevo teatro de Nápoles, y segun nos han informado es artista de muy buenas calidades. De la Sra. Rocca nos aseguran que ha sacado grandísimo provecho de los ocho años que ha pasado como alumna del Liceo en Turin, y que es reputada como grande profesora. Todos los individuos de la compañía parece que son muy jóvenes, y habiendo estudiado lo necesario, esa cualidad es ya una grande ventaja. Aunque no estamos en las interioridades, es de creer que el Sr. Obiols no pudiese disponer de grandes medios pecuniarios, pues no es dable que los proporcione un establecimiento naciente como el Liceo, y partiendo de este principio creemos que la

compañía será lo mejor que la premura del tiempo y la economía en los medios podían haber proporcionado.

Junto con dichos artistas llegó el Sr. Antoldi, que sigue su viaje á Lisboa para cuyo teatro está ajustado. (...)

A.A. (pp. 1477-8)

Tot fa veure que, no només el públic de Barcelona anhelava saber els noms i procedència dels cantants dels teatres, sinó que el fenomen operístic era un fet que havia arrelat amb força en els ànims d'aquells espectadors.

VI- REPRESENTACIONS OPERÍSTIQUES AL TEATRE NOU

Sabem poques coses del Teatre Nou a nivell administratiu. Les úniques fonts que s'han pogut consultar, deixant de banda la premsa i els programes i llibrets de representacions operístiques continguts a la Biblioteca de Catalunya i al Conservatori Superior de Música de Barcelona, han estat els llibres d'acords de l'ajuntament que testimonien la vida del teatre. Però els seus orígens i sobretot la seva fi són de difícil explicitació documental. Amb tot, el present capítol intenta reconstruir la història d'un centre operístic prou rellevant durant dues temporades paral·leles a les del Teatre Principal i del Liceu Filodramàtic de Montsió.

Orígens del teatre

La ja comentada proliferació de teatres que s'originà a Barcelona a partir de 1837, provocà l'obertura de molts locals de vida efímera per manca de condicions infraestructurals. De fet, l'únic teatre de vida més prolongada fou el Liceu de Montsió, i amb tot calgué traslladar-lo a la Rambla.

Un altre d'aquests teatres cèlebres en el seu moment va ser el Teatre Nou, sovint conegut amb el nom de Teatre de Caputxins pel fet d'ubicar-se entre les parets ocupades anteriorment pel convent de Caputxins. L'entrada de l'església era al carrer de Ferran, i segurament va ser la mateixa del teatre, que el 1848 desaparegué per diverses causes, no totes conegudes. El local s'enderrocà i en el seu solar s'edificà la Plaça Reial que avui coneixem¹.

D'entre les poques coses que coneixem d'aquest teatre, una de les que resten més poc documentades és el seu origen. Podria tractar-se de la voluntat d'uns quants milicians, com en el cas del Liceu, amb ganes de disposar d'un local on exercir-se en el cant i la declamació. Però tractant-se d'un local que obria les portes vuit anys després de l'abandó dels convents, segurament devia tractar-se d'un local arrendat a l'Ajuntament a càrrec de petits burgesos amb ganes d'oferir noves diversions a la ciutat. De fet, els Acords de l'Ajuntament no deixen veure amb claredat com sorgeix el nou colisseu. Segons Virella, el Teatre Nou -que obrí les portes el 16 d'abril de 1843- tingué com a primer empresari Giovanni Battista Verger, tot i que l'òpera no arribà al Nou fins un any més tard. La seva tasca empresarial, però, cal dir que se cenyí tan sols a l'aspecte operístic. Verger, nascut a Roma, era *cantante honorario de la Corte de Parma y académico filarmónico de las de Roma, Bolonia, Venecia y Bèrgamo, Ferrara y Florencia*². Devia ser un àgil home de negocis, com ho prova el fet que va saber combinar els seus rols de tenor al Teatre Principal mentre simultàniament exercia tasques empresarials al Nou i també a l'antic

¹VALLESCÀ, Antonio: *Efemérides barcelonesas del siglo XIX. Memorándum de acontecimientos de la vida de la ciudad*. Barcelona: Millà, 1946.

²VIRELLA CASSAÑES, F.: *Op. cit.*, p.131.

Teatre de la Santa Creu, tot i que ja hem vist com en aquest darrer no va ser molt ben vist per possibles detractors, envejosos de la doble gestió al Nou i al Principal. És clar que part del seu fracàs com a empresari al teatre més antic de Barcelona podia molt ben ser la incomoditat davant del nou Liceu i al fet que el Teatre Nou devia ser una entitat de gestió molt menys complicada que el Principal, amb els comunicats de premsa amatents al menor moviment i a una administració, la de l'Hospital de la Santa Creu, que exigia contínuament una eficiència difícil davant de la caòtica situació de l'esmentada entitat. De fet, quan Verger deixà el Teatre Nou per dedicar-se exclusivament a l'antic Teatre de la Santa Creu, una breu nota apareguda el 21 de setembre de 1845 al *Diario de Barcelona* deixa entreveure la seva àgil gestió:

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 se encontraba desde la época de su creacion. (p.3639)

L'empresa del nou centre que ara ens ocupa segurament tenia la intenció de dotar el teatre d'una llarga vida, com ho proven les diferents reformes que van succeint-se al llarg dels cinc anys de vida del local, avui desaparegut.

Troblem així, per exemple, la sol·licitud que l'apoderat de l'empresa del Nou, Peregrí Rialp, féu a l'ajuntament el 26 de gener de 1844. En ella es demanà permís per obrir una porta a la paret de l'escenari que donava a un hort. L'objectiu era el de construir un pont que comunicés el teatre amb un local contigu -propietat d'*El Constitucional*, que hi tenia la impremta- per emmagatzemar-hi decoracions. Era una mesura per aïllar el magatzem del teatre, suposadament per evitar incendis. L'Ajuntament va dir que la despesa havia d'anar íntegrament a càrrec del teatre³. Segurament les obres es van dur a terme, perquè el 3 de maig del mateix any es va acordar que l'empresa del Teatre Nou havia de pagar vuit duros mensuals de lloguer del local⁴.

El teatre, amb una edificació que segurament s'improvisà poc després d'haver-se expropiat el convent, tenia condicions precàries malgrat la seva àmplia capacitat: segons Josep Maria Poblet hi cabien 1500 espectadors⁵. Disposava de llotja reial d'acord amb el que es desprèn d'una de les actes de l'ajuntament⁶. Pel que fa a la seva distribució, i d'acord amb els llistats de preus de les localitats, el Teatre Nou tenia platea i tres pisos amb llotges a cadascun

³ Acords: 1844 (I): 26/I, f. 65.

⁴ Acords: 1844 (I): 3/V, f. 192.

⁵ POBLET, Josep M^a: *La Barcelona històrica i pintoresca dels dies de Seraffí Pitarra*. Barcelona: Dopesa, 1979. P.75.

⁶ Acords: 1844 (I): 23/V, f. 218.

d'ells. Malgrat tot, les contínues incomoditats i la ja citada voluntat de perpetuar-ne la vida, imposaven una reforma i fins i tot un nou edifici. Diferents actes de 1844 així ho deixen entreveure. El dia 9 de juliol es vaticina una curta durada per a un local poc còmode, amb defectes visuals i acústics i una precària construcció. Per això Rialp proposava a l'Ajuntament una nova edificació i adjuntà un plànol *adornándolo con todo el lujo y elegancia apetecible*. L'apoderat sol·licità els diners per al seu propòsit. En aquell moment disposava de 33.450 rs.vn. i demanà a l'ajuntament que se li prorrogués l'arrendament per dotze anys més. Al mateix temps es comprometia a, un cop el teatre estigués reedificat, establir càtedres de cant, ball i declamació (a mode de *liceu*), amb dotze alumnes d'ambdós sexes escollits per l'alcalde a cadascuna d'elles. De moment l'ajuntament acordà passar l'assumpte a la secció primera, ja que el tema era d'interès públic⁷.

El projecte sembla que tirava endavant i el 23 de juliol Marià Coll i Joaquim Bastús presentaren propostes i un plànol que incloïa la construcció del nou colisseu amb un basar al costat, sempre respectant la ubicació originària⁸. Una setmana després, la secció primera informà al ple de l'ajuntament que el projecte presentat per Coll i Bastús gaudia del seu vist-i-plau, ja que

es grandioso; que en él se verá realizada una obra de ornato público que (...) no tendrá igual en España y un terreno convertido en seguros medios de riqueza; que refluirá en beneficio de las Municipalidades venideras que dentro un cierto número de años entrarán á poseer una finca de crecidísimos réditos y en embellecimiento y comodidad de esta Capital⁹.

L'esmentada secció proposà que l'Ajuntament recolzés el projecte davant les raonables condicions de l'empresa del teatre. Finalment el consistori ho aprovà, amb el benentès que una comissió que s'anomenaria en un futur vetllaria per aquella proposició. Antoni Buxeres (o Buixeres), el Baró de Segur i els senyors Portell, Serra i Pla serien els membres d'aquella comissió¹⁰.

De moment tot semblava anar bé, però la mateixa secció primera que havia recolzat el projecte per a una nova edificació va presentar, el mes de novembre, un dictamen on es deia que s'havien estudiat els plànols de l'arquitecte Francesc Vila. El citat individu reclamava la recuperació de les bases per al concurs de projectes per al Teatre de Caputxins de 1842, que s'havia seguit d'acord amb les bases establertes per l'Academia de San

⁷Acords: 1844 (II): 9/VII, f. 12.

⁸Acords: 1844 (II): 23/VII, f.38.

⁹Acords: 1844 (II): 30/VII, ff.47-48.

¹⁰Acords: 1844 (II): 6/VIII (f.62) i 9/VIII, f.65.

Fernando. L'ajuntament desestimà les reclamacions de Vila¹¹. Això, però, provocà una llarga discussió sobre la necessitat o no de la construcció d'un nou teatre a Barcelona. Segurament hi ficaren cullerada els regidors membres de l'Administració de l'Hospital de la Santa Creu, ja que s'arribà a dir que tres teatres eren excessius per a una ciutat com Barcelona. Calia votar l'aprovació del dictamen, i finalment fou rebutjat. Començava a perillar, així, la futura edificació d'un nou local per al Teatre de Caputxins¹².

El desmenjament de l'ajuntament coincidí amb una forta crisi econòmica de la qual informà Peregrí Rialp en dies successius, fins que finalment es decidí arrendar de nou el teatre. En aquells moments els empresaris eren Jaume Ortega i Agustí Artigas, a més de les gestions de Verger en el camp operístic, i el nou arrendament es feia per no privar de funcions teatrals els barcelonins, tot i que no es va parlar més de projectes de reedificació¹³.

A nivell operístic, per exemple, les coses semblaven anar prou bé si tenim en compte les bones crítiques que rebia la companyia lírica. A més, els modestos preus de la primera temporada van passar a ser més d'un 100% més cars durant la segona¹⁴.

Una vida curta però intensa

Com s'ha dit, el Teatre Nou durà cinc anys i es pot dir que els seus moments d'esplendor coincideixen amb les temporades operístiques, la qual cosa demostra fins a quin punt el públic barceloní del segle XIX feia cas de la lírica: si el Nou no hagués programat títols operístics, ben segur que la seva vida hauria esdevingut intranscendent. Una prova del que diem és el fet que el 1845 s'instal·là al Teatre de Caputxins una companyia d'actors italians que muntà *I due sargenti francesi*, però el públic no en féu cas i els còmics hagueren d'abandonar la ciutat¹⁵.

La crítica del moment féu cas dels espectacles operístics, de manera que es dedueix una qualitat mediocre de les companyies teatrals que actuaren a l'escenari del local estudiat. Curiosament, una de les poques representacions documentades és la d'*Èdip rei* (segurament la versió que Martínez de la Rosa havia fet de la tragèdia original sofocliana), que queda recollida per Artís en

¹¹ *Acords*: 1844 (II): 22/XI, ff. 273-4.

¹² *Acords*: íd, ff.274-279.

¹³ *Acords*: 1844 (II): 11/X (ff. 193-4), 18/X (ff. 201-2), 22/X (ff. 214-5), 25/X (f. 217) i 5/XI (f. 236).

¹⁴ La temporada 1844, una llotja de primer pis valia 24 rs.vn., i durant la segona la mateixa localitat pujava a 60 rs. vn.

¹⁵ BOHIGAS TARRAGÓ, P[edro].: *Las Compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*. Barcelona: Diputación Provincial. Instituto del Teatro. Conservatorio Superior de Barcelona. Investigaciones, nº2, 1946. Pp.9-10.

una fitxa solta dels seus documents continguts a l'Institut Municipal d'Història. Una d'aquestes fitxes, doncs, transcriu una breu nota apareguda al *Diario de Barcelona* i recull una curiosa anècdota:

Se representa en el Teatro Nuevo la tragedia "Edipo, rey de Tebas". Al final del segundo acto, en el momento en que iba a salir a escena, se [il.legible] una tabla y cayose al foso la primera actriz [il.legible] Rosa Carrillo. Asistida lmediatamente [sic] se le apreció la factura de la rótula de la pierna derecha¹⁶.

L'anècdota no tindria més rellevància que la de ser un de tants esdeveniments que poden passar dalt d'un escenari, si no és perquè va ser dels pocs fets que interessaren la premsa pel que fa al teatre representat a en aquels moments damunt de l'escenari del Nou.

Ben diferent, però, fou el cas de la representació de *La venganza de Alifonso*, una paròdia teatral ("parodia andaluza", com ho anuncià una notícia apareguda a la premsa el mes d'abril de 1847) de *Lucrezia Borgia* amb fragments cantats. L'espectacle es representà aquell any, quan l'òpera ja havia desaparegut del Teatre Nou: s'hi havia representat en sis ocasions la temporada 1845-46, suposo que amb un èxit relatiu atès el baix nombre de representacions assolides. El text de la citada paròdia, degut a Agustín Azcona, va ser ben vist pel crític teatral del *Diario de Barcelona*, Josep Maria Mañé i Flaquer, que titllà *La venganza de Alifonso* de sarsuela. Val la pena transcriure part de la crònica de l'esdeveniment, publicada l'1 de juny de 1847 per donar testimoni de l'èxit d'aquelles representacions:

TEATRO NUEVO

La venganza de Alifonso.- (...) La escena pasa en una taberna del Barquillo; Paco acaba de beber cuando entran algunos hombres con navajas y se apoderan de él; resiste, pero es inútilmente y acaban por encerrarle en la cueva de la taberna. Paco habia tenido amores con la tabernera, que casó despues y era muger del cuarto marido durante la accion de la pieza: quien bien ama tarde olvida, asi es que Rita, la tabernera, queria aun mucho á Paco y este á Rita y esta á Paco á su vez. Alifonso, actual marido de Rita, quiere vengarla de su afrenta, pero en realidad es él quien se quiere vengar: Rita le pide clemencia, se niega él y únicamente consiente en no verter sangre, apelando al veneno en vez de la navaja. Sale Paco de la cueva; Alifonso le amenaza, y fingiendo despues ablandarse le ofrece dinero; él lo rehusa, entonces le invita á beber y echa en el vaso polvos de matar ratones; bebe Paco y se marcha Alifonso dejando á su muger con el envenenado. Al quedar solos, Rita revela á Paco su estado y le da un contraveneno; tómalo este y despues sale Alifonso y varias mugeres; se sientan á la mesa, comen y cantan; mientras esto sucede óyese entonar un *requiem* y comparecen los majos que antes habian preso á Paco, embozados y con cerillas encendidas en la mano. Paco se asusta, pues el veneno empieza á hacer su efecto, y viendo que nada la sirvió el contraveneno, dice las siguientes palabras, que son el final de la pieza:

Perversa muger! Embrollo
el contraveneno ha sido!
Jesucristo... y qué vahido!
Sudando estoy como un pollo!
La sangre siento ya helada

¹⁶ Arxiu Artís (IMH), caixa 36.

desde el tobillo al sobaco!...
Madri... te quedaste sin Paco!
Y qué valdrás luego?... Nada.

Difícil es apreciar el valor de esta pieza para los que no conozcan la dificultad de escribir letra para ser puesta en música; y si en aquel caso el escritor se ve sujeto por ciertas reglas, en el presente sus trabas son innumerables: escribir versos para adaptar á la música ya escrita es obra que creíamos imposible siquiera verla intentada; adaptar á las ideas del compositor situaciones aunque diferentes análogas y bien apropiadas -filosofar la música técnicamente hablando- sujetar la medida, acentuación y rima del verso español á la idea del *libretto* italiano, y cumplir todo esto con la exactitud y admirable propiedad con que lo ha hecho el Sr. Azcona, es un trabajo ímprobo y no tan apreciado como debiera, pues como hemos dicho no todos pueden comprender su importancia.

Examinada la composición de D. Agustín Azcona separándola del canto no es menor su mérito: situaciones propias, caracteres bien sostenidos, pureza de lenguaje y tonos los mas propios, todo se encuentra en ella; no tememos exagerar diciendo que en su género es lo mejor que se ha escrito desde D. Ramon de la Cruz á nuestros días. ¡Qué diferencia entre ella y estas piezas andaluzas que se escriben ahora fundando su éxito á costa del buen gusto! Felicitamos sinceramente al Sr. Azcona y deseáramos que hombres de su mérito, y de tan cortas pretensiones, se dedicaran á la literatura dramática y entonces tal vez alcanzaríamos su restauración.

Hemos observado que al poner en escena esta zarzuela se ha cambiado el final: reprobaremos siempre tales libertades mientras, como esta vez, no se haga con acierto y cuasi obligados por la necesidad. En efecto, el final tal como lo escribió el Sr. Azcona es un poco frío, cosa que quizá dicho señor haya ya observado, y no era regular que con él se espusiera el éxito de la pieza: el autor del nuevo, que nos han dicho ser el señor Catalina, ha sabido conservar el tono de la obra, y si bien ha cambiado la idea convirtiendo el veneno en un purgante, lejos de desmejorar el desenlace lo ha moralizado, apartando del espectador la repugnancia que escita siempre la vista de un crimen. (. . .)

J.M. y F. (pp. 2633-5)

Novament cal parlar del curiós fet que, en el moment de representar-se la sarsuela d'Azcona, el Teatre Nou es trobava en estat de ruïna econòmica i que el públic pràcticament no hi anava -el Teatre Principal gaudia d'un bon moment i el Liceu era una novetat massa temptadora des que es trobava a la Rambla-. Però si *La venganza de Alifonso* gaudí d'un considerable èxit això es degué al fet de ser una obra cantada, i la lírica s'imposava en l'ànim del barceloní del segle XIX com a mostra d'espectacle que calia respectar.

Sense cap mena de dubte, el Teatre Nou degué ser un centre cultural respectat en els seus breus temps de vida gloriosa. Com a exemple rellevant caldria citar els concerts de Franz Liszt a Barcelona, que s'edevingueren l'abril de 1845¹⁷. Les sis sessions que el prestigiós compositor i pianista oferí a la Ciutat Comtal, es presentaren a la seu de la Societat Filharmònica (dies 7, 11 i 19) i al Teatre Nou (dies 14, 15 i 18). Ni el Teatre Principal ni el Liceu, aleshores instal·lat a l'antic convent de Montsió, no gaudiren de la presència del prestigiós personatge. Els concerts del Teatre Nou comptaren amb l'orquestra titular, i el dia 18 la plantilla instrumental s'amplià fins arribar a ser integrada per 105 músics, una xifra certament espectacular i del tot inusual en aquella època.

¹⁷Per a la informació completa de l'esdeveniment vegeu RADIGALES, Jaume: *Commemoració de la vinguda de Franz Liszt a Barcelona l'any 1845*. Barcelona: Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1995.

El programa va ser integrat en la seva majoria per variacions i fantasies del mateix Liszt sobre fragments d'òperes escoltades recentment a Barcelona (una nova mostra de fins a quin punt la lírica havia arrelat a la nostra ciutat). Per exemple, el dia 18 Liszt improvisà sobre una ària de l'*Ermani* verdià, que s'havia estrenat dos dies abans a Barcelona, precisament al Teatre Nou. Val a dir igualment que els preus, molt cars -com en dies d'òpera-, confirmaren l'excepcionalitat i qualitat de l'esdeveniment, així com la quantitat de gent que dia a dia omplí les dues sales en les que Liszt es presentà, no tant com a compositor, sinó com a virtuós del teclat. Aquells concerts testimonien igualment la voluntat de fer del nou teatre un important centre musical i teatral per a la ciutat de Barcelona, amb la presència d'un virtuós -Liszt fou més admirat com a pianista que no pas com a compositor- que li donava prestigi.

Com deia, tanmateix, els moments de glòria van ser breus. La situació del Teatre Nou era alarmant l'any 1847, com ho demostren diferents comunicats a la premsa. La revista *El Liceo*, que publicava a la seva primera pàgina un "Termómetro teatral de ayer", inclogué en els seus números uns avisos sobre la concurrència al citat local. Entre el 22 d'abril i el 19 de juny de l'esmentat any són freqüents notes com *En crisis, con pocas esperanzas de alivio o Poca y de poco ánimo para todo*. El dia 24 d'abril arribà a publicar la següent nota:

CRISIS

El teatro nuevo se encuentra en uno de aquellos períodos fatales para la vida, en que falta el preciso é indispensable alimento, á tanto llega la escasez, que ni uno se ha suscrito á nuestro periódico, por temor de que dándole al teatro la patatela, hubieran de tomar aires sus habitantes y perdieran algunos números. Si este es el temor, pueden VV. hacer lo que gusten, pero el periódico liquidará satisfaciendo á todos sus alcances y los albaceas del teatro recibirán el saldo en debida forma, nosotros le acompañaremos hasta el último período de su trabajosa ecsistencia y le cantaremos el Dies illa!¹⁸

Calia, però, esperar un any més. Efectivament, el Teatre Nou tancaria definitivament les seves portes el 30 d'abril de 1848 amb *Don Francisco de Quevedo*, tal i com ho anuncià el *Diario de Barcelona*, sense que l'anunci fes presagiar que aquella seria la darrera funció entre les parets de l'antic convent de Caputxins:

Se pondrá en escena el tan precioso y aplaudido drama en cuatro actos y en verso, Don Francisco de Quevedo; dirigido y ensayado por el primer actor don Alejo Pacheco, Terminará la funcion con Baile nacional. A las siete y media. Entrada 3 rs. (p.2002)

La fi del Teatre Nou és de difícil explicació per la manca d'informació de primera mà. Possiblement nasqué en un moment prematur, atès l'imparable avenç del Liceu i els recels del Principal, amb qui arribà a competir en matèria operística. Val a dir que els projectes de reedificació van fracassar i segurament això va perjudicar moltíssim els interessos dels empresaris, i l'ajuntament - propietari del local- se'n va desdir davant de la suficiència de dos centres -Liceu i Principal-, que segons la Casa Consistorial complien amb escriure amb la seva

¹⁸ *El Liceo*, nº15, 24/IV/1847, p.4.

funció cultural. Amb tot, i com a darrer incís, sembla com si en un moment determinat el Liceu hagués volgut aprofitar el local per representar-hi òperes davant de l'abundant programació que estava oferint a finals de la temporada 1847-48. És així com llegim al *Diario de Barcelona* del 14 de febrer de 1848:

Sabemos que la empresa del Liceo se ha propuesto que durante el presente carnaval se canten algunas óperas bufas y semiserias en el Teatro Nuevo, cuyo reducido local es muy apropiado para este género de composiciones que no requieren grande espectáculo, y en las cuales el público desea contemplar de cerca la parte mímica de los artistas que las desempeñan. Las señoras Rossi-Caccia y Salvini, el señor Róvere y los demas cantantes, tendrán ocasion de lucir en aquel escenario su acreditado talento en las hermosas óperas *Linda, D. Pasquale, Elisir d'amore*, etc.- Como los palcos y lunetas del indicado teatro se hallaban en el mayor estado de deterioro, la empresa se ocupa en reponerlos de una manera decorosa, mejorando al propio tiempo el alumbrado interior y procurándose los medios de evitar las corrientes de aire, á fin de que los concurrentes disfruten de todas las comodidades posibles. (p. 723)

Tot plegat, però, no passà de la proposta.

Les dues temporades operístiques del Teatre Nou

La implantació de programació lírica al Teatre Nou ben segur que féu trontollar els interessos del Principal, tot i que la seva administració, massa preocupada pel futur del Liceu, no ho explicita en la seva documentació. Amb tot, però, les *curses* per representar títols determinats -Verdi en particular- demostren una certa rivalitat, batejada per la premsa amb el nom de *Capuchinos y cruzados*, que amb el temps esdevindrà un altre de més cèlebre, el de *Liceistas y cruzados*.

La programació lírica del Nou, si bé poc -o gens- estudiada, sempre ha estat vista amb simpatia pels historiadors de casa nostra. És així com cal llegir les paraules de Josep Subirá quan s'hi refereix amb aquests termes:

El Teatro Nuevo prodiga las óperas y el Principal necesita esmerarse en la interpretación de las suyas, a la vez que imprimir un movimiento renovador al repertorio¹⁹.

TEMPORADA 1844-45

El *Diario de Barcelona* publicà el 9 de maig de 1844 la llista de la companyia fixada per a les representacions líriques del Teatre Nou:

Primeros tenores: Luis De Bezzi, Ector Caggiati
Segundo: Fernando Fernandez
Primeros tiples: Emilia Buldini²⁰, Corina di Franco
Comprimaria: Carlota Marini
Primeros bajos: Vicente Meini, Francesco Gastaldi
Segundo y comprimario: Antonio Morelli

¹⁹SUBIRÁ, J.: *Op. cit.* Vol. II, p.26.

²⁰En realitat Boldrini.

Coro de hombres: 14 entre tenores y bajos
Coro de mugeres: 12 entre tipples y contraltos

Maestro al cembalo: José Maseras
Primer violín y director de orquesta: J.B. Dalmau
Apuntadores: Pedro Caballé, N.N.
Pintores: Francisco Malató, Domingo Sert
Maquinistas: Domingo Sert, Antonio Massana
Peluquero: Salvador Arolas
Atrasista: Pablo Pinós (pp. 1926-8)

Com veurem al llarg de la temporada, al llarg de les representacions que es fan al teatre Nou apareixen cantants no inclosos en aquesta llista. Alguns provenien segurament del cor, i d'altres alternaren les funcions al Nou amb les del Principal. Era aquest el cas de Maria (o Marietta) Zambelli i de Giuseppina Brambilla.

Deixant de banda les acadèmies en les quals s'interpretaren fragments de *L'elisir d'amore*, *Norma*, *Gabriella di Vergy*, *Gli arabi nelle Galie*, *Il Giuramento*, *Torquato Tasso* i *La gazza ladra*, la primera temporada lírica del Teatre Nou comptà amb set títols operístics repartits en vuitanta-cinc funcions. De les set òperes representades, tres s'estrenaven a Barcelona. I d'aquestes set, sis eren de Donizetti, l'autor més escoltat i representat damunt l'escenari dels Caputxins.

La temporada s'iniciava amb una òpera que mai no s'havia sentit a la Ciutat Comtal: *Pia de' Tolomei*, amb una primera funció el dia 1 de juny -una data tardana respecte de la resta de teatres de la ciutat- a la qual seguirien sis representacions més. L'estrena de l'òpera de Donizetti només està documentada pels anuncis apareguts a la premsa i pel llibret editat en aquella ocasió²¹:

Nello della Pietra: Francesco Gastaldi
Pia: Corinna-Di Franco
Rodrigo de Tolomei: Carlotta Marini
Ghino Degli Armieri: Ettore Caggiati
Piero: N.N.
Bice: Giulietta Zambelli
Lamberto: Antonio de Morelli
Ubaldo: Fernando Fernandez

Director d'orquestra: G.B. Dalmau
Escenografia: Francesco Malató, Domenico Sert

Tampoc excessivament documentades, les disset funcions de *Lucia di Lammermoor* se succeïren a l'escenari dels Caputxins a partir del 28 de juny. Un mes després, a partir del 29 de juliol, tenia lloc la primera de les deu representacions de *Roberto Devereux*, d'acord amb el següent repartiment extret del llibret editat²²:

²¹DONIZETTI: *Pia de' Tolomei*. Barcelona: Tip. de J. Roger, 1844.

²²DONIZETTI: *Roberto Devereux*. Barcelona: Tip. de J. Roger, 1844.

Elisabetta: Emilia Boldrini
Lord, duca di Nottingham: Vincenzo Meini
Sara: Giuseppina Brambilla
Roberto Devereux: Ettore Caggiati
Lord Cecil: Fernando Fernandez
Sir Gualtiero Raleigh: Giuseppe Sagarra
Un lord: Giovanni [sic] Artigas

Director d'orquestra: Cecilio Fossa
Escenografia: Fco. Malató, Domenico Sert

Poc sabem, igualment, de les vint-i-sis representacions de *La figlia del reggimento* (l'òpera més vista en aquella temporada), que s'estrenava a Barcelona el 30 d'agost. El llibret editat permet extreure'n el primer repartiment²³:

Marchesa di Lauffen: Marietta Zambelli
Sulpizio: Laureano Aguilar
Tonio: Luigi De Bezzi
Maria: Giuseppina Brambilla
Ortensio: Giuseppe Sagarra
Un paesano: Giovanni [sic] Artigas
Un caporale: N.N.
Un notajo: N.N.

Director d'orquestra: Cecilio Fossa
Escenografia: Francesco Malató, Domenico Sert
Direttore di scena: Giovanni Battista Di-Franco

Cal suposar que l'èxit devia ser notable, tant pel nombre de representacions com pel fet que la temporada següent es reposaria el títol. En aquella ocasió, la crítica de Fargas Soler deixa veure que les primeres representacions de l'obra donizettiana van agradar força aquell primer públic barceloní.

Les set funcions de *Belisario*, que es representà a partir del 21 de novembre, comptaren amb la crítica de Pau Piferrer, que publicà al *Diario de Barcelona* del dia 24 la seva valoració. En ella es deixa veure la pobresa de recursos d'aquelles funcions, el baix nivell dels cantants i la mediocritat general de la segona representació que el crític veié:

Pocas veces deja de ser arriesgada la reproduccion de óperas en que una compañía anterior dejó gratos recuerdos; y cuando estos son tales como los que se conservan en Barcelona de *Luis Valli* y *Teresina Brambilla* ella quizás puede calificarse de temeraria. Por esto nó sin recelo ni sin desconfianza asistimos á la segunda representacion de *Belisario*; y por desgracia el éxito no desvaneci6 ni el uno ni la otra.

La señora Corsini que se estrenó con la parte de *Antonina*, posee escaso volúmen, y un timbre no enteramente agradable, se deja oír poco en las cuerdas graves, y no abunda en expresion ni aun en gusto, y comunica á todos los motivos cierta monotonía que por fuerza ha de privarles de su efecto.

La señora Brambilla en su papel de *Irene*, manifestó no ser indigna del buen nombre que ha sabido grangearse la familia de su apellido: canta con fuego y esfuerzo, hace prueba de muchos conocimientos, mas por desgracia ni su fuerza ni su volúmen corresponden á su

²³ DONIZETTI: *La figlia del regimento*. Barcellona: Tip. di J. Roger, 1844.

escelente voluntad.

El timbre del señor Calbet (*sic*), bastante agradable, no se favorece de gran seguridad en las notas agudas ni de una manera de cantar siempre irreprochable; antes bien en los recitativos obliga al espectador á deseárselo ú otro estilo ó mas experiencia. Con todo dijo con espresion el sueño del primer acto; y asi él como el Sr. Caggiati y la Sra. Brambilla fueron aplaudidos en el terceto del tercero.

El Sr. Caggiati, cuyos puntos agudos generalmete resaltan mucho, tambien se resiente de cierta monotonía, que en su boca casi uniforma la mayor parte en los cantábiles. Asi, aunque su timbre es agradable y propio de las piezas que requieren una muy marcada conduccion de la voz, no es oido con tanto placer en las que piden brio, nada de apoyaturas ni prolongamientos, y notas destacadas. Por esto gustó mas en el adagio del aña que en la cabaleta.

La orquesta tocó bien, pero se echó muy á menos la banda militar que tanto contribuye al efecto de la introduccion del primer acto y del tercero.

P.P. y F. (p. 4791)

La nova estrena de la temporada era la donizettiana *Betty*, que assoliria quatre representacions a partir del 10 de desembre. L'òpera era inèdita a Barcelona, i sembla que no agradà, d'acord amb Pau Piferrer, que el dia 12 publicà al *Diario de Barcelona* les seves impressions:

Poco bueno hay que decir de esta ópera, y en verdad nos duele, cuando no sea por la aficion que á todo lo de Donizetti profesamos, al menos por no atraernos la inculpacion de descontentadizos. Ello mas que ópera es un juguete del autor del *Elisir d'amore*, pero juguete muy reprehensible en quien no ha de menester de ninguno para acrecentar su reputacion prodigiosa. ¿Quien, sino, concibe como un compositor tan fecundo y tan delicioso malgasta el tiempo y su ingenio en espresar un acontecimiento tan ridículo y necio como es el que para lograr que una aldeana quiera casarse con un imbécil patan el hermano de ella, desconocido por su larga ausencia, finge mil escesos que la obligan á buscar la proteccion de un marido? Bien que la música no le va en zaga al asunto, y ni os trozos buenos, que en otra ópera serian atendidos, causan impresion alguna ó bastan á borrar la pésima que el conjunto produce. El todo de ella es muy *indiferente*, si esta espresion puede denotar nuestra idea; y esta ligereza se agrava con las *pretensiones* de graciosa y bufa que en todas sus partes asoman y raras veces con buen resultado. Con ella acontece lo que con cuanto intenta mover á risa sin acompañarse del verdadero donaire ni de la agudeza ni de la espontaneidad: ciertamente nada mas desairado ni desalado que lo que *quiere hacer reir*.

Con todo, el coro de introduccion *Già l'aurora* es muy agradable, y respira cierto colorido campestre que cautiva, al paso que se favorece de un movimiento pausado y de una armonía sostenida. El rondó *In questo semplice*, tiene viveza, espresion y gracia, y cercenando de él algunas trivialidades y juguetes, quedaria una pieza lindísima. Hay asimismo algunas melodías fáciles y trozos de efecto, verbigracia *Quando ti stringerò*, y el duetto *Io sognai*, que al fin y al cabo el genio de Donizetti no puede menos de esparcir algunas flores en medio de la mayor aridez; pero á la mayor parte de los motivos les sobra vulgaridad y aun trivialidad é indecision para que el conjuntopueda ser oido con aplauso.

P.P.F. (pp. 5035-6)

El llibret que s'edità per a l'ocasió, i que demostra la voluntat de fer moltes més representacions de les que finalment tingueren lloc, inclou el

següent repartiment²⁴:

Daniele: Luigi de Bezzi
Max: Francesco Calvet
Betli' [sic]: Josephina Brambilla
Caporale: N.N.

Director d'orquestra: Cecilio Fossa
Escenografia: Francesco Malat6, Domenico Sert
Direttore de scena [sic]: Giovanni Batista [sic] Di-Franco

En la citada crítica del *Diario de Barcelona*, Piferrer fa una breu referència a la tasca dels cantants. Sembla que Giusepina Brambilla va agradar notablement, i que Luigi de Bezzi s'esforçà per complaure, tot i que es va quedar a mig camí pel fet d'haver forçat excessivament la veu. Piferrer l'excusa parapetant-se en la que ell considera una obra menor de Donizetti.

El darrer autor de la temporada era Rossini, que amb el seu *Barbiere di Siviglia* va estar present en catorze funcions a partir del 3 de gener de 1845. Les representacions no estan documentades ni en llibrets ni a la premsa.

TEMPORADA 1845-46

Les expectatives eren prou bones a l'hora de començar una temporada que, ultra el fet d'apujar-se els preus tal i com s'ha apuntat anteriorment, preveia un cartell esplèndid, que incloïa tretze títols lírics al llarg de 156 funcions. Pensem que el Principal en faria pujar quinze al seu escenari, però amb 123 funcions. La rivalitat era doncs un fet, i ningú no pensava, la primavera de 1845, que aquella era la segona i darrera temporada lírica del Teatre Nou. Dels tretze títols, sis suposaven la seva estrena a Barcelona (el Principal només n'estrenà tres) i la companyia, d'acord amb l'anunciat al *Diario de Barcelona* el 21 de març de 1845, estava formada pels següents artistes:

Maestro director de las óperas: Casimiro Zerilli

Primas donnas absolutas: Carolina Gruitx, Corinna di Franco, Marietta Pareppa²⁵

Prima comprimaria: Clementina Gramalla

Comprimarias: Marietta Soriano, Teresina Matamala

Primeros tenores: Juan Bautista Verger, Giuseppe Solieri

Segundos tenores: N. Font, Joaquin Montañés

Primeros bajos baritonos absolutos: Felice Varesi, Mauro Assoni

Bajos profundos absolutos: Carlo Porto, Antonio Selva

Segundos bajos: José Sagarra, N. Pietrasanta, José García Rojo

Apuntadores: José Gallieri

Primer violin director de orquesta: Cecilio Fossa

²⁴DONIZETTI: *Betty*. Barcelona: Tip. de J. Roger, 1844.

²⁵En realitat Isabella (o Elisabetta) Pareppa (o Parepa), a la qual en ocasions se li afegí el cognom del marit (Archibugi).

Profesores de orquesta: 45
Director de la banda: N.N.
Individuos de la banda: 32
Maestro de coros: José Maseras

Coristas

Tenores primeros: Manuel Casanovas, Rafael Argente, Raimundo Surinach, Raimundo Bosch, Luis Tragell
Tenores segundos: Juan Roig, Buenaventura Aleu, Francisco Altimira, Pedro Biguria, Francisco Frexas, José Broca, Isidro Estañol
Tiples: Antonia Altimira, Manuela Frexas, Dolores Font, Leonor Tennas, N. Matamala, Marietta [sic]
Sopranos: Joaquina Samiera, Cristina Corriols, Micaela Masana, N. Aleu, N. Samiera, N. Carolina
Bajos: Miguel Sivilla, Francisco Pons, Pedro Pi, Joaquin Biosca, José Ramoneda, José Prinvald, Jaime Pagés

Pintores: Francisco Malató, Domingo Sert
Maquinistas: Domingo Sert, Antonio Masana
Atrésista: Pablo Pinós

En alguns dels llibrets de les òperes editades aquella temporada es feia notar la procedència d'alguns dels cantants italians contractats. Així sabem, per exemple, que Giovanni Soleri provenia de les acadèmies de Bolonya i Ferrara, i que la Parepa (o Pareppa) ho feia de les acadèmies de Roma, Bergamo i Ancona.

El *Diario de Barcelona* no digué res de les primeres representacions d'*Hemani*, l'obra verdiana que competia amb el Principal, ja que l'antic Teatre de la Santa Creu estrenaria aquell títol tres dies més tard que el de Caputxins. La primera representació d'*Hemani* a Barcelona tindria lloc el dia 16 d'abril, d'acord amb el llibret editat per a l'ocasió i que comptava amb la seva versió bilingüe en italià i castellà²⁶.

Hemani: Giovanni Soleri
D. Carlos, Rey di Spagna [sic]: Mauro Assoni
Elvira: Elisabetta Parepa Archibugi
Giovansia: Teresa Matamala
D. Riccardo: Giuseppe Font
Jago: Ciuseppe [sic] Segarra

Director d'orquestra: Cecilio Fossa
Escenografia: Francesco Malató, Domenico Sert

L'èxit havia de ser notable, atès el gran nombre de funcions -trenta-set-, essent aquella seria l'òpera més vista al Teatre Nou i també la més escoltada del seu autor a Barcelona en el període que estudiem .

Il ritorno di Columella, de Vincenzo Fioravanti, s'estrenava a Barcelona. Les 29 representacions, iniciades el 10 de maig, comptaren amb el següent

²⁶VERDI: *Hemani*. Barcelona: Tip. de J. Roger, 1845.

repartiment, extret del llibret editat²⁷:

Don Alfonso: Giuseppe Garcia Rojo
Aurelio: Antonio Selva
Alberto: Gioachino Montañés
Dottore: Giuseppe Segarra
Elisa: Corinna di-Franco
Serpina: Clarice di-Franco
Columella: Mauro Assoni
Stefanello: Achille di-Franco

Director d'orquestra: Cecilio Fossa
Escenografia: Francesco Malató, Domenico Sert

La crítica anònima publicada el dia 12 al *Diario de Barcelona* deia el següent:

Aconsejamos á aquellos de nuestros lectores que quieran pasar un rato de buen humor, que no dejen de asistir á la representacion en el teatro Nuevo de la divertida ópera cómica *Il ritorno di Columella*, seguros de que no les pesará. El público quedó con justicia, sumamente satisfecho de la indicada ópera, se rió mucho, y aplaudió con entusiasmo alguna de las piezas en cuya ejecucion estuvieron muy felices todos los actores, distinguiéndose la señorita Corina di Franco y los Sres. Selva y Sagarra, y sobre ellos el baritono Ansoni que fue el rey de la funcion, pues desempeñó la parte de Columella con tal gracia, espresion y gusto que fue interrumpido en diferentes escenas por los *bravos* y *aplausos* que sin cesar le prodigaron. La escena del hospital de locos, cuando estos parodian la magnífica sinfonía de la *Semirámide* es preciosa y original. Los coristas la espresaron y cantaron perfectamente. En el tercer acto ademas del rondó final llamó la atencion el lindísimo terceto que cantaron los Sres. Ansoni, Segarra y di Franco, y el alegre duo que cantó el primero con la señorita Clarice di-Franco, debiendo confesar francamente que es imposible reconocer el Carlos V del *Hernani* en las caricaturescas contorsiones, en los gatunos maullidos del truanesco lacayo. Sin embargo de que el argumento de la ópera es sencillísimo, una parte del público se quedó sin poderlo comprender, porque no pudo leer el argumento del *livretto* (*sic*), que ó no estaba impreso ó no se vendia en la portería. la empresa se ha procurado una ópera que sin costarle gasto alguno, le proporcionará buenas entradas. No creemos que sea por razones de economía, pues no ha dado muestras de mezquina, sino por un notable descuido en la direccion de escena, la causa de que sea en alto grado chocante y ridícula la mezcolanza que observamos de trages de diferentes épocas y la impropiedad ó mala combinacion en las barbas, bigotes y peinados de algunos actores que por hoy no queremos nombrar para no desacreditar su buena reputacion. (p. 1807)

Lucrezia Borgia reapareixia a Barcelona i s'estrenava al Teatre Nou amb sis funcions a partir del 6 de maig. Malgrat no haver-ne trobat cap crítica, he pogut localitzar el llibret editat, que inclou el següent repartiment²⁸:

Alfonso: Antonio Selva
Lucrezia Borgia: Elisabetta Pareppa Archibuggi
Gennaro: Giovanni Solieri
Maffio Orsini: Teresa Rusmini Solieri

²⁷ FIORAVANTI: *Il ritorno di Columella*. Barcellona: per Giuseppe Ribet, 1845.

²⁸ DONIZETTI: *Lucrezia Borgia*. Barcelona: Tip. de J. Roger, 1845.

Jeppo Liverotto: N.N.
Apostolo Gazella: N.N.
Ascanio Petrucci: Giuseppe Garcia Rojo
Oloferno Vitellozzo: Gioachino Montalés
Gubetta: Giuseppe Segarra
Rustighello: N.N.
Astolfo: N.N.
Principessa Negroni: N.N.

Director d'orquestra: Casimiro Zerilli
Escenografia: Francesco Malató, Domenico Sert

Un nou títol arribava al Teatre Nou, *I lombardi*, que s'estrena al local de Caputxins el 16 de juny, nou dies després de la seva estrena barcelonina a l'escenari del Teatre Principal. Malgrat no tenir documentades les funcions, que segurament serien exitoses (obtingué setze representacions), el llibret editat - també bilingüe - permet reconstruir el primer repartiment²⁹:

Arvino: N.N.
Pagano/Un eremita: Antonio Selva
Viclinda: Teresa Matamala
Giselda: Corina di Franco
Pirro: Giuseppe Segarra
Priore: N.N.
Acciano: Giuseppe Garcia Rojo
Sofia: N.N.
Oronte: Giovanni Solieri

Director d'orquestra: Cecilio Fossa
Escenografia: Francesco Malató, Domenico Sert

El següent títol de la temporada era *Pia De'Tolomei*, que obtingué quatre representacions -tres menys que la passada temporada- a partir del 22 de juliol. S'edità un llibret amb el mateix repartiment que el de l'any passat. Segurament això es deu a un descuit de l'impressor, o bé al fet que l'exemplar consultat a la Biblioteca de Catalunya no té l'etiqueta que se solia utilitzar quan es reeditaven llibrets d'òperes de passades temporades, que incloïen així un -econòmic- canvi de repartiment amb l'ús de l'enganxina.

S'esperava amb expectació l'estrena a Barcelona de *Roberto il diavolo*. Tant és així que per a l'òpera de Meyerbeer es van apujar els preus, recurs ja anunciat quan es va fer saber el quadre d'artistes de la temporada en plena primavera. El repartiment va ser el següent, d'acord amb el llibret bilingüe que incloïa els noms dels ballarins que hi participaven³⁰:

Roberto: Giovanni Battista Verger
Beltrano: Antonio Selva
Alberto: [Giuseppe] Segarra

²⁹VERDI: *I lombardi alla prima crociata*. Barcellona: per Giuseppe Ribet, 1845.

³⁰MEYERBEER: *Roberto il diavolo*. Barcellona: nella stamperia della vedova e figli di Mayol, 1845.

Alice: Teresa Nusmini Solera
Rambaldo: [Giuseppe Font]
Isabella: Pareppa Archibugi

Artisti da ballo

Elena: Jenis Barrille
Euridice: Armengol
Il re di Sicilia: Denisse, primo ballerino

Director d'orquestra: Casimiro Zerilli
Director de cor: Giuseppe Maseras
Escenografia: Francesco Malató, Domenico Sert

Les 34 funcions, a partir del 6 de setembre, tingueren un èxit esclatant. Un fragment de l'anònima crítica del 8 de setembre publicada al *Diario de Barcelona* deia el següent:

(...) El público loco de entusiasmo aplaudia con delirio despues de caido el telon, y gritaba que se presentaran los pintores. las señoras Pareppa y Solera y los señores Verger y Selva, que tanto lograron distinguirse aquella noche, se presentaron sumamente satisfechos de tan obsequiosa deferencia, y por último pudieron vencer la natural modestia y timidez de los señores Sert y Malató, quienes como era muy justo pudieron presenciar con toda la emocion del reconocimiento la especie de ovacion que acababan de tributarles.

En general la ópera ha sido decoradada con esmero, propiedad y riqueza. Hay trages muy buenos, y todo contribuye al buen éxito, pues se conoce que la empresa en cuanto lo han permitido los medios de que podia disponer, no ha pecado de mezquina sino en los trages de algunos comparsas y otras figuras de acompañamiento, falta leve que tal vez fue resultado de la precipitacion con que tuvo que atender á mil cosas de mas importancia, y que fácilmente y con poco coste podrá ser remediada. (...) Es inútil añadir que la reunion que anteayer concurió en el Teatro Nuevo era de lo mas selecto y escogido que encierra Barcelona. (pp. 3450-1)

El dia 12 de setembre, Antoni Fargas i Soler publicava la seva llarga crítica, de gairebé cinc pàgines però fàcilment resumible. En ella inclou les seves lloances cap a Meyerbeer, titllant el seu estil com a veritable síntesi de les òperes francesa, alemanya i itaiana. Fargas trobà genial la partitura de *Robert le diable* i l'analitza a partir de diferents fragments que poc a poc va comentant. Segons Fargas, l'obra resulta tenir una excessiva llargària, però sembla que aquesta va ser resolta amb diferents talls durant les funcions al Teatre Nou. Pel que fa a la interpretació, Fargas comenta:

La ejecucion fue regular en general, atendida la grande dificultad de combinar y ajustar de las mas de las piezas; pero dista aun de ser perfecta, lo que se conseguirá sin duda á pocas representaciones mas; pues las primeras de una ópera de tanto empeño se han de considerar como ensayos generales. Todos los artistas que toman parte en el *Roberto* hicieron en el desempeño de las suyas cuanto les permiten sus facultades, y de alguna de las principales pareciónos no tomó ciertos tiempos con el verdadero movimiento que requieren. No podemos menos de decir que el señor Selva salió muy airoso del papel de *Beltran*, que el señor Verger y el señor Font estuvieron enérgicos algunas veces en el del protagonista el primero y en el de *Rambaldo* el segundo, y que la señora Solera mostró bastante sentimiento en el de *Alice*. (...)

A.F.S. (p. 3512)

L'obra era un èxit assegurat i es va representar, com ja he dit, trenta-quatre vegades. A finals de temporada, però, i davant d'una crisi que semblava imminent, es va reposar l'obra de Meyerbeer escamitant alguns dels esforços fets al llarg de les primeres funcions. Segurament, el que es volia era omplir com fos el teatre amb un títol atractiu però amb menys recursos dels previstos inicialment. Però el públic ho notà i tot plegat generà un descontentament del qual el *Diario de Barcelona* es féu ressò el 27 de març de 1846, quan es comenta una de les darreres funcions de l'òpera meyerbeeriana:

El sábado y domingo último ha vuelto á ejecutarse en el teatro Nuevo la ópera *Roberto il diavolo*, pero mutilada, con una orquesta sumamente reducida y de la cual faltan algunos de los principales profesores, casi sin partes de baile y ejecutando alternativamente una misma cantante los papeles de Alice é Isabel. El público no pudo contenerse de manifestar su desagrado y casi todas las piezas de aquella magnífica ópera fueron desiradas de una manera la mas estrepitosa. Es des entir que la empresa desvirtuando el buen efecto que produjera dicha composicion, y el prestigio que la misma le habia procurado en época no muy remota, haya ahora dado lugar á escenas sumamente desagradables como las que se han observado en el indicado teatro durante dos noches consecutivas. (p. 1346)

Ofuscada o no per l'obra de Meyerbeer, el cert és que la *Maria Tudor* de Pacini -que s'estrenava a Barcelona- va obtenir un rotund fracàs, amb tan sols quatre representacions a partir del 7 d'octubre. El llibret editat permet veure el següent repartiment³¹:

Maria: Teresina Merli Clerici
Riccardo Fenimore: Giovanni Solieri
Clotilde Talbot: Corina Di Franco
Gualtiero Churcill: Giuseppe Segarra
Il custode: [Giuseppe] Garcia Rojo
Un paggio: Teresa Matamala

Director d'orquestra: Casimiri Zerilli
Escenografia: Francesco Malató, Domenico Sert

En la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona* el 9 d'octubre, Antoni Fargas Soler titlla de molt fluixa l'òpera de Pacini, tot comentant que en ella troba clares influències verdianes, i segurament això explica el fet que l'obra no agradés al crític, atesa la poca simpatia que li suscitava Verdi. Part del poc èxit de les representacions és atribuït per Fargas al mediocre llibret de l'obra. Malgrat tot, el nivell no devia ser molt baix d'acord amb les paraules del mateix crític del *Diario de Barcelona*:

Debutó en esta ópera la señora Merli Clerici con la parte de protagonista, cuya voz de soprano es de buen timbre y bastante igual aunque de poco volúmen: cantó con animacion el duo con *Clotilde* en el acto segundo, con bastante espresion los dos del tercero y con algun brio el rondó final: el público aplaudió á la debutante en algunas de las piezas que cantó. La señora di Franco (*Clotilde*) y el señor Assoni (*Ernesto*) cantaron sus partes con el entusiasmo que tienen acreditado. El señor Sagarra (*Gualtiero*) salió

³¹ PACINI: *Maria Tudor*. Barcellona:stamperia della vedova e figli di Mayol, 1845.

airoso en la introduccion y duetino final del primer acto, en el que arrancó aplausos junto con Assoni. Poco feliz estuvo el señor Solieri en el papel de *Riccardo*; y aunque nos hacemos cargo que esta parte le viene muy alta á su *tessitura* por haber sido escrita para un tenor de grande estension aguda, no creemos que esto obstase para que el señor solieri cantase con mas animacion y entereza (...). Si bien no hubo bastante aplomo en algunas piezas, el conjunto de la ejecucion no salió del todo mal, aunque es de esperar saldrá mejor en adelante. Ningun interés ofresció el escenario, pues solo alguna de las primeras partes estrenó algun trage lucido; pero los dos que vistió la reina fueron un poco mezquinos. En la última escena del acto tecero no se oyó la campana cuando *Clotilde* canta "*la squilla funebre giù rimbomba*" y si no se quiere hacer mentir á la cantatriz, ó suprimase este verso ó táñase aquella á su tiempo. Tambien observamos que en el rondó final el coro estaba ya en pie antes que la reina dijese "*sorgete*". Como estas dos observaciones creemos no deben pasar desapercibidas, hacemos traslado de ellas al director de escena ó á quien corresponda.

A.F.S. (p. 3902)

Tampoc no obtingué un èxit esclatant la *Maria di Rudenz* de Donizetti, que s'estrenava a Barcelona amb les cinc representacions del Teatre Nou a partir del 22 de novembre. El llibret editat permet extreure el primer repartiment³²:

Maria di Rudenz: Elisabetta Parepa Archibugi
Matilde di Wolf: Teresa Matamala
Corrado Waldorf: Mauro Assoni
Enrico: Giovanni Solieri
Ramboldo: Giuseppe Segarra
Cancelliere di Rudenz: Giuseppe Font

Les causes del poc èxit de la *Maria Tudor* de Pacini són ara atribuïdes a l'obra donizettiana segons Fargas Soler, que publicà la seva crítica al *Diario de Barcelona* el 25 de novembre. Però a les poques virtuts que el crític atribueix a la partitura, afegeix la mediocritat d'una representació a nivell musical (malgrat les intervencions afortunades d'Assoni, Segarra i Font) i sobretot teatral, per la pobresa escènica impròpia d'un títol que s'estrenava a la ciutat:

Ya que ni una sola pincelada nueva vimos en las decoraciones, á lo menos debíase haber colocado el retrato del conde de Rudenz sobre la puerta de la sala de su castillo, coo previene el libretto. Difícil ha de ser á cualquiera fijar la época de la accion del drama á deducirlo de la mezcolanza de trages que salen en esta ópera, que si no son mezquinos tampoco son lucidos. Sin embargo á pesar de la economía con que se ha puesto en escena la *Maria de Rudenz*, la empresa, en uso de sus facultades, tuvo á bien imponernos á los *paganos* 4 rs. de entrada, como si hubiese sido de algun aparato la representacion, ó se hubiese estrenado rico vestuario; á no ser que quiera darse alguna importancia al pequeño *walz* que bailaron unas pocas parejas, en el tercer acto, á los humildes trages que estas vistieron y á los del coro de hombres, que no creemos correspondan á las personas que representan.

A.F.S. (p. 4557)

³² DONIZETTI: *Maria di Rudenz*. Barcellona: Tip. di Agostino Gaspar e Roca, 1845.

Ja coneguda a Barcelona, *Eran due or son tre* de Luigi Ricci va obtenir vuit representacions a partir del 19 de desembre, d'acord amb el següent repartiment³³:

Corrado Ferranti: Giuseppe Segarra
Edmondo: Antonio Selva
Fernando: Giuseppe Font
Irene: Corinna-Di-Franco
Ernesto Eugeni: N.N.
Sempronio Barcabietola: Mauro Assoni
Lucrezia: Clarice Di-Franco

Director d'orquestra: Casimiro Zerilli
Escenografia: Francesco Malat6, Domenico Sert

La darrera òpera que representava una estrena a Barcelona a càrrec del Teatre Nou era *I falsi monetari sposi* de Rossi. Es van obtenir set representacions a partir del 5 de febrer. Era ja a finals de temporada, però sembla que l'obra no va agradar excessivament. D'acord amb el llibret editat, el repartiment va ser integrat per³⁴:

Raimondo Lopez: Giovanni Battista Solieri
D. Isidoro: Antonio Selva
Annetta: Teresa Rusmini Sol^a [sic]
D. Eutichio Della Castagna: Mauro Assoni
Sinforosa: Teresa Merli-Clerici
Alberto: Giuseppe Segarra
Ines: Teresa Matamala

Director d'orquestra: Casimiro Zerilli
Escenografia: Francesco Malat6, Domenico Sert

Si bé el públic va quedar força descontent d'aquell títol, Fargas i Soler reconegué l'originalitat i gràcia d'alguns dels seus fragments en la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona* el 8 de febrer. Pel que fa a l'aspecte musical comenta:

Trabajan en esta ópera las Sras. Merli-Clerici, Solera y Matamala, y los señores Solieri, Selva, Assoni y Segarra; y como no pudimos hacerlos con el *libretto*, quedamos á oscuras acerca del argumento y de los personajes que represnetaron aquellos. Todos desempeñaron muy regularmente las partes que les cupieron, aunque el Sr. Solieri no estuvo mas animado de lo que suele, que á la Sra. Clerici se la oyó poco algunas veces, y que el Sr. Assoni exageró algun tanto la parte cómica. la Sra. Solera cantó con bastante gracia y despejo la cancion del segundo acto.- Observóse poca precision en el ajustar de algunas piezas de conjunto, particularmente en el coro interno del aria del tercer acto, que retardó bastante tiempo una entrada.- Poco hay que elogiar en el escenario, nos iendo una decoracion de buena perspectiva en la introduccion del primer acto, la única que se estrenó; pues los trages aunque nuevos nada ofrecen de particular. Por lo visto poquísimo

³³RICCI: *Eran due, or son tre*. Barcelona: Tip. de Agustín Roca, 1845.

³⁴ROSSI: *I falsi monetari sposi ovvero Don Eutichio e Sinforosa*. Barcellona: Tip. di Agostino Gaspar e Roca, 1846.

efecto causaron al público las apariciones de ninfas y demonios que se hicieron por escotillon.

A.F.S. (p. 624)

Tot i haver-se'n cantat fragments la temporada anterior, *Norma* romania inèdita a l'escenari del Teatre Nou i se'n van programar quatre funcions a partir del 9 de març. El dia 12 Fargas publicà la seva crítica al *Diario de Barcelona*. En ella comenta que no és bo reposar òperes tan vistes, malgrat la perfecció estilística reconeguda a Bellini. La Pareppa cantà el rol de la druidessa gal·la amb dignitat, malgrat les excessives llibertats que no afavoriren algunes de les seves intervencions, ja que segons Fargas el cant de Bellini és de per si prou ornamentat i no cal afegir-hi més decoracions. Solera fou Adalgisa i Verger cantà un Pollione prou lluit, essent al final el més aplaudit, tot i que sembla que físicament era poc adequat per al personatge. Les decoracions eren antigues i dolentes i l'orquestra tocà descompassada.

També devia ser molt discret l'èxit de la reposició de *La figlia del reggimento*, amb quatre funcions a partir del 28 de març. El dia 31 es comentava des de les pàgines del *Diario de Barcelona*:

La celebridad que en otra época adquiriera la lindísima ópera *La Figlia del Reggimento*, atrajo un numeroso concurso al Teatro Nuevo en la noche del sábado que fue la destinada para su reproduccion en la escena. Su éxito no ha sido ahora tan brillante como era de esperar. El público que en este teatro suele mostrarse indulgente hasta el extremo, aplaudió mucho durante todo el primer acto; pero escuchó el segundo con marcada indiferencia, de manera que hasta el bellissimo terceto que siempre habia sido escuchado con entusiasmo no mereció esta vez los honores de una sola palmada. Sea por resultado de la precipitacion con que se hicieron los ensayos, ó por el número de profesores que faltan de la orquesta, esta y los coristas anduvieron algo desacordados en diferentes pasages. la señora Josefina Brambilla hizo gala segun costumbre de su gracia y donaire natural y de suma animacion y soltura. Su voz no ha mejorado desde que se ausentó de esta capital, pero canta con esquisito gusto y espresion, y cautiva la atencion general por la traviesa intencion con que profiere y marca todas las palabras de su interesante papel. Es de sentir que una que otra vez hiciese uso de algunas vulgaridades de mal gusto, que le aconsejaríamos suprimiese en lo sucesivo. Los señores Rauret y Segarra se esforzaron en el desempeño de sus respectivos papeles, y cada uno por su parte hizo lo posible para salir airoso de su empeño, solamente que este último nos parece que comprendió poco el carácter y las maneras de que debia hacer uso el veterano y bondadoso sargento, padre adoptivo de la huérfana María. (p. 1403)

La temporada s'acabava (i amb ella les òperes al Teatre Nou) amb dues funcions de *Lucia di Lammermoor* els dies 12 i 15 de febrer. Les funcions no estan documentades més que amb l'anunciat als diaris. Segurament devien ser representacions per omplir un repertori ja agonitzant, malgrat la reposició d'un darrer títol.

Efectivament, el dia 1 d'abril de 1846 *La figlia del reggimento* posava punt i final a la vida lírica d'un teatre cridat a ser un dels punts referencials de la Barcelona operística del segle XIX. Val a dir que no s'han trobat tampoc testimonis que enyoressin la manca d'òpera a l'escenari dels Caputxins.

Segurament, les il.lusions posades en el nou Liceu de la Rambla que començava a alçar-se ofuscaren una lamentable pèrdua com la del Teatre Nou com a teatre operístic.

VII- DE LA PLAÇA DE SANTA ANNA A LA RAMBLA. INAUGURACIÓ DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

El procés de trasllat del convent de Montsió a la Rambla barcelonina ha estat prou explicat en obres referents a la història del Gran Teatre del Liceu¹. En aquest capítol m'he permès sintetitzar les diferents versions, tot aportant nova documentació per ampliar la informació referent al tema, particularment des de la vessant de la premsa i dels documents interns com són els acords de l'Ajuntament o les diferents queixes de l'Administració de l'Hospital de la Santa Creu.

La voluntat d'un trasllat

Oficialment, i sempre segons Genaro García, Josep Artís i Alexandre Galí, el 12 d'octubre de 1842 es començà a plantejar a la Societat del Liceu la possibilitat i sobretot la necessitat de traslladar les dependències del conservatori i el teatre a un local més apropiat. En sessió celebrada el 29 de maig de 1843, Joaquim de Gispert assumí la responsabilitat de recerca i canvi, ajudat per Manuel Gibert i Josep Manuel Torres. La sol.licitud a l'Ajuntament es va fer el gener de 1844, i d'entrada la Casa Consistorial va veure amb bons ulls el trasllat². A la sessió del 12 d'abril de 1844 Gispert va fer saber a la Societat que havia obtingut la cessió, per Reial Decret de 2 d'abril³, del solar pertanyent a l'ex-convent de Trinitaris que ocupava un ampli espai a la Rambla⁴. Pel que fa a les condicions, diu Puig Alonso:

[La Societat del Liceu Filharmònic] va sol.licitar de l'Estat que, en substitució del convent de Montsió (Pl. de Santa Agna) li cedís l'ex-convent de Trinitaris descalços a títol de cens perpetu al respecte d'un 2 per cent l'any sobre el valor de la finca. S.M. la reina per Reial decret de 2 d'abril de 1844, el va cedir a la dita societat, a cens amb el cànon anual de 3 per cent de la valor capital en que s'estimés l'esmentat edifici com a gràcia temporal i no en absolut domini, i durable únicament mentre duressin els objectes d'utilitat pública que varen tenir-se presents en atorgar la primitiva concessió. Pocs dies després, i en atenció a les raons exposades per la societat LF va dictar-se una nova R.O. (17 de maig de 1844) determinant que la cessió anual de 3 per 100 anual s'estengués a títol d'establiment perpetu i translació irrevocable del domini útil, concedint-li, al mateix temps, la facultat de redimir quan volgués, el cens imposat per la valor total en que s'estimés l'edifici en efectiu, mitjançant el pagament del qual quedaria traspasat a favor del *Liceo* perpètuament, tot el plè domini directe i útil de la finca⁵

¹Particularment les ja citades obres d'ARTÍS i GARCÍA.

²Acords: 1844(I): 9/l, f. 21; 16/l, f. 42.

³PUIG ALFONSO, Francesc (Jordi de Bellpuig): *Curiositats barcelonines* (2 vols.) Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1919-1920. (Vol.I, p. 127). Segons Galí la cessió es va fer el 9 d'abril.

⁴GARCÍA, Genaro: *op. cit.* pp. 16-17.

⁵PUIG ALONSO: *op. cit.*, pp. 127-8.

Sembla, però, que el fet de traslladar el Liceu al solar dels Trinitaris era un assumpte del que se'n parlava des d'anys abans. Em sembla prou significatiu recordar un comunicat aparegut al *Guardia Nacional* l'11 de novembre de 1838 mai no citat a les diferents històries sobre el Liceu:

LICEO

Todos los dias Sr. Editor se va remontando este establecimiento, y *Deo juvente* y la asiduidad y empeño de sus laboriosos directores, llegará á ser uno de los establecimientos que hagan honor á Barcelona. ¿Por qué no es fácil trasladarlo á otro punto mas céntrico? ¿Sabe Vd. Sr. Editor que para ir á Montesion se necesita por lo menos tener allá su querida ú otra cosa que pueda compararse con ella (si con ella hay algo que pueda compararse)? Vea Vd. Sr. Editor que se traslade el Liceo á Trinitarios⁶, y entonces verá Vd. como es mucha mas la afluencia de gentes á sus representaciones: porque es precioso confesar que lo que se hace en este naciente establecimiento es á la verdad asombroso. No es este únicamente mi parecer, lo es tambien de otras personas imparciales y que sin prevencion ninguna han visto y admirado lo que se hace en dicho Liceo. = *El del fomento*. (p.3)

El permís de trasllat, no obstant, ja s'havia demanat el gener de 1841 o el desembre de 1840. Trobem als *Acords* de l'Ajuntament amb data del 16 de gener de 1841 la següent resolució:

Han sido igualmente aprobados los cuatro dictámenes adjuntos, á saber, el primero de la Seccion tercera de fecha de hoy, proponiendo que se eleve al Gobierno con recomendacion particular la solicitud de los Patriotas perseguidos por el conde de España, á fin de que se les adjudique el ex convento de Trinitarios descalzos y el terreno que ocupaba el diruido de Santa Catalina ó Dominicos con su huerto contiguo: que envez del referido convento de Trinitarios descalzos que se determinó pedir para la traslacion del Liceo filarmónico, se solicite á este objeto el edificio del suprimido convento de Magdalena (...)⁷

A la llum d'aquests documents és fàcil deduir que des de ben aviat el Liceu va voler-se traslladar a un terreny més ampli, i que el convent de Trinitaris havia estat el seu punt de mira. Per tant, el que proposaren el 1843 no va ser més que un nou intent d'aconseguir l'esmentat solar, no conformats amb ocupar el del convent de Santa Magdalena.

El permís obtingut el 1844 va ser en part gràcies a la gestió de quatre catalans membres del partit moderat al Congrés dels Diputats de Madrid: Josep Maria de Gispert (germà de Joaquim), Esteve Sairó, Ramon Martí i Eixalà i Carles Llauder. Tots quatre van ser anomenats socis honorífics del Liceu, per la qual cosa es va modificar una de les clàusules del reglament referida a l'acceptació de socis. Fins aquell moment només podien vincular-se a la Societat tots aquells individus relacionats amb la música o la literatura. Es va afegir que també podien ser-ho *aquellas otras [personas] que hayan*

⁶La negreta és meva.

⁷*Acords*: 1841 (I): 16/I, f. 62.

*prestado servicios eminentes á favor de la Sociedad*⁸.

El 9 de juny de 1844 se signà l'escriptura del terreny edificable a favor de la Societat del Liceu. Es van pactar les següents 13 clàusules:

- 1º- Que la Sociedad deberá mejorar el edificio y en ningún modo deteriorarlo.
- 2º- Que á más del cánon pagará las contribuciones y pagos comunales ordinarios y extraordinarios.
- 3º- Que por el cánon del edificio y mejoras satisfará el Liceo á la Administracion de bienes Nacionales 20.416 reales 12 maravedises anuales del 3p.% sobre el capital de 680.546 reales que ha sido valorada la finca, por medias anualidades vencidas principiando la primera á los 6 meses de la fecha de esta escritura y así sucesivamente cada medio año.
- 4º- Que la Sociedad podrá lucir y quitar con una sola paga el cánon impuesto viniendo á cargo de la Sociedad el pago de la escritura de luición y estinguido el dominio.
- 5º- Si se descubriese algún gravámen que en el día se ignora lo satisfará la Sociedad, rebajándose su importe del capital y censo establecido mientras no se redima, y en el caso de redimirse lo satisfará la Nación.
- 6º- Caso de que la Sociedad no pague el cánon por dos ó más años se entenderá que renuncia el edificio.
- 7º- Que la Sociedad hará desaparecer todo emblema de su anterior destino.
- 8º- Quedará sin efecto esta venta si la Sociedad no empieza las obras dentro de seis meses de esta fecha.
- 9º- Que la Sociedad será mantenida y amparada en la posesión del dominio útil interín cumpla el pago del censo y del directo y útil en caso de verificar la redención.
- 10º- Que esta sesión y redención del censo no adeudarán alcabala ni laudemio.
- 11º- Que esta finca jamás podrá vinvularse ni pasar en ningún tiempo á manos muertas.
- 12º- Que sobre la cesión de esta finca no se propondrán en ningún tiempo demandas de lesión ni otra ninguna dirigida á invalidarla ni retracto, tanteo, ni otra preferencia, ni estará sujeta á valimento ni otro gravámen sino al pago del cánon por pertenecer á la Nación ni la Sociedad será inquietada por ningún título ni pretexto.
- 13º- Es de cuenta de la Sociedad el pago de los honorarios del arquitecto nombrado por la Hacienda y esta escritura, y los de una copia que registrada será entregada al ramo de bienes Nacionales y con estos pactos segrega y aparta desde este acto á la Nación Española del dominio útil del edificio relacionado y en su caso y lugar del directo transfiriéndolo á la Sociedad del Liceo, prometiéndole entregarle posesión corporal, real, etc., facultándole se la puede tomar por sí misma. El cánon ó pensión anual de esta cesión á razón del 3p. 100 es 20.416 reales 12 maravedises que la Sociedad satisfará en los términos estipulados en el pacto 3º, promete el vendedor estar de evicción de esta

⁸ GARCÍA, G: *Op. cit.*, p.19.

venta⁹.

Pel que es desprèn en aquestes clàusules hi ha unes avantatjoses condicions per al Liceu, ja que l'Estat donava a l'entitat plena llibertat, compromentent-se a no voler-se apropiari de la finca si no es satisfieia el cens, que finalment va ser liquidat definitivament el 1856.

El terreny ocupat per l'antic convent de Trinitaris era prou ampli per edificar el nou Liceu. Incloc, al final d'aquest capítol, un plànol del solar extret de l'Arxiu Administratiu de l'Ajuntament de Barcelona. Abans de l'edificació del Gran Teatre al semi-enderrocat edifici de la Rambla s'hi havien fet diferents activitats. De primer sembla que es va destinar el solar als refugiats de guerra esmentats més amunt. Poc després el solar va ser arrendat per un preu més baix a dones de mala vida i el veïnat es va queixar a l'Ajuntament¹⁰. El 1842 s'hi van realitzar espectacles d'equitació i d'agilitat gimnàstica a càrrec d'una companyia francesa¹¹, la qual cosa provocà novament les queixes successives del veïnat fins que l'Ajuntament decidí eliminar les diversions¹².

Cal dir, abans de prosseguir, que a partir de 1835 i sobretot de 1838, la Rambla fou el centre i punt de partença de les reformes de Barcelona.

Disposats doncs a complir amb la clàusula 7^a referida a l'abandó de l'antic emplaçament del Liceu, el dilluns 8 de setembre de 1845 es va oferir la darrera representació al Liceu de Montsió, després de la qual es va procedir a l'enderroc de l'edifici, tal i com es desprèn de la següent notícia, apareguda el 10 de setembre al *Diario de Barcelona*:

El teatro Liceo dió su última funcion en la noche del lunes: apenas concluida aquella un gran número de albañiles y peones empezaron y terminaron sin levantar mano el derribo del palco escénico y la traslacion de todos los efectos del propio teatro, operacion engorrosa y de mucho trabajo y que no obstante debia quedar terminada á las diez de la mañana del dia siguiente, las cátedras de declamacion, música y canto desde el sábado se trasladaron interinamente á una casa de la calle de San Pablo que hace esquina á la de Arrepentidas. (p. 3479)

Obres a la Rambla

A finals de novembre de 1844 el procés d'enderrocament de les dependències del convent i l'hort del convent de Trinitaris estava pràcticament arribant al final. El permís d'obres per a l'inici dels enderrocs a la Rambla s'havia concedit el 27 de setembre. Tot estava a punt per començar les obres

⁹Extret de GARCÍA, G: *op. cit.*, pp.21-22.

¹⁰Acords: 1841(I): 20/I, f. 166.

¹¹PI I ARIMON: *op. cit.* (II), p. 1091.

¹²Acords: 1842 (III): 19/X, f. 326.

del nou teatre, anhelat per bona part de barcelonins, que comptarien amb una institució que gaudiria novament del suport de la monarquia. Per Reial Ordre signada el 15 de novembre de 1844, Isabel II acceptava novament que el Liceu duqués el seu nom¹³.

L'inici de les obres del Gran Teatre del Liceu tingué lloc el dia 11 d'abril de 1845, data de col·locació de la primera pedra de l'edifici, a càrrec de l'arquitecte Francesc d'Assís Soler, el mestre d'obres Domènec Rocabert i els paletes i peons Joaquim Marsà, Josep Cirera, Antoni Campanyà i Vicenç Campanyà. L'arquitecte inicialment previst era Soler, però el 30 de setembre d'aquell any fou reemplaçat per Thumeloup, professor de l'Escola Central de París. Però els seus plànols no van convèncer la Societat del Liceu, i va ser substituït per Miquel Garriga i Josep Oriol Mestres, cedint el primer plànol a Mestres el 31 de gener de 1846¹⁴. Al final de l'apèndix incloc igualment dues còpies dels plànols de Thumeloup i de Mestres.

Els enderrocs i les obres, però, no van aconseguir tothom: sembla que veïns del carrer de Sant Pau, representats per Bartomeu Camps i Gafas, es van queixar a l'Ajuntament¹⁵. Això no obstant, no he pogut consignar aquest fet en els llibres d'acords.

Segons el *Diario de Barcelona* amb data de 18 de setembre de 1845 (p. 3599) el dia 16 l'Ajuntament va aprovar el projecte de façana del teatre. Val a dir que l'esmentada façana va ser un punt conflictiu. Dissenyada per l'arquitecte Viguier, en un principi es va sol·licitar a l'Ajuntament que s'instal·lés espai suficient a la Rambla per a l'emplaçament de carruatges. Això implicava la tala d'arbres del passeig, a la qual cosa s'oposà l'Ajuntament. Per això el Liceu no va esmerçar gaire detalls per embellir l'aspecte exterior del teatre¹⁶, la qual cosa provocà desacords notoris, tal i com es pot comprovar a partir del següent comunicat publicat al *Diario de Barcelona* l'11 de setembre de 1846:

Hace ya algunos dias que hemos visto empezado el revoque de la gran fachada del teatro del Liceo de Isabel II, la cual como es sabido deberá ser estucada y embellecida con varios adornos. La estension que la misma ocupa y la importancia que va á tener un edificio que será considerado como el primer coliseo de España, son á nuestro modo de ver, mas que suficiente motivo para que desaparezcan los diez ó doce árboles que la tienen casi oculta á la vista del público, aunque sea muy sensible el tener que acortar un trozo de paseo que muchas veces no es suficientemente capaz para contener toda la gente que á él concurre. Si las razones que hemos aconsejado no fuesen bastante poderosas para aconsejar la desaparicion de tales árboles, pudiéramos añadir á ella la absoluta é indispensable necesidad de que las puertas de entrada y salida del indicado teatro, capaz para contener cerca tres mil personas, se halen perfectamente espeditas y

¹³ *Diario de Barcelona*, 22/XI/1844, pp. 4758-9.

¹⁴ GARCÍA, G.: *Op. cit.*, p.31.

¹⁵ PUIG ALONSO: *Op. cit.*, p. 128.

¹⁶ GARCÍA, G.: *Op. cit.*, pp. 34-36.

desembarazadas para el paso de la gente de á pie y para el libre curso de los carruages. Formando el frente del Liceo parte de la plaza de la Boquería, esta cobrará mayor lustre y estension, y podrá tener la suficiente capacidad para que en su centro permanezcan estacionados los coches sin que impidan el tránsito y libre comunicacion entre las concurridas calles del Hospital, San Pablo y Boquería. El Liceo tendrá su entrada principal, que dirigirán á la cazuela y pisos superiores, por la calle de San Pablo. Será pues absolutamente indispensable que los carruages estén muy apartados para no impedir el paso de tanta gente á las horas de salida. La comodidad y tambien el ornato público aconsejan que aunque sea en perjuicio de una pequeña parte del paseo de la Rambla, desaparezcan los árboles que ocupan el frente del Liceo é impiden que este nuevo edificio pueda ser observado desde el punto de vista que le corresponde. (pp. 3882-3)

També segons el *Diario* del 9 d'abril de 1846 (p. 1543), el dia 7 es va iniciar la construcció del sostre del teatre. Poc a poc anava creixent l'admiració per un nou edifici que, encara no obert al públic, ja suscitava admiració i orgull. Es van encarregar obres d'artesanía a destacats professionals del país i de l'estranger: la mateixa "aranya" va ser encarregada per Josep Barret, futur primer empresari del teatre, a un artesà de París. La làmpara va arribar a Barcelona per carretera, amb un risc considerable atesa la inseguretats dels camins en aquell moment. A mesura que avançaven les obres, creixia l'entusiasme. En aquest sentit és prou significatiu el següent comunicat, aparegut al *Diario de Barcelona* el 5 de gener de 1847, pràcticament tres mesos abans de la inauguració del teatre:

De algun tiempo á esta parte ocupa la pública atencion el admirable y rico conjunto que en su parte interior presenta el gran teatro del Liceo de Isabel II. Todos los días festivos algunos centenares de personas acuden á visitar aquel edificio, y quedan agradablemente sorprendidos al contemplar sus espaciosas proporciones y la esplendidez de los adornos que decoran los antepechos de los palcos, embocadura del escenario y del precioso salon de descanso. Van desapareciendo ya los andamios que ocultaban el techo, y puede contemplarse el belísimo efecto de las pinturas que lo cubren y que forman una bien entendida composicion, obra de un mérito esquisito. Segun tenemos presentado los cuadros que representan en cuatro alegorías la *Tragedia*, la *Comedia*, la *Música* y el *Baile* son obra de Mr. Luis Philastre, siendo todo lo demas produccion del pincel de Mr. Félix Cagé. De este pintor son los retratos de nuestros célebres poetas Lope de Rueda, Calderon, Lope de Vega y otro que aun no está descubierto. (pp. 66-67)

El fet és que unes obres d'aital envergadura duraren un temps certament curt: dos anys menys vuit dies segons Genaro García¹⁷. El cost total de la construcció va ser de 332.029 duros¹⁸. La manera de pagar-ho constitueix una de les peculiaritats que han caracteritzat sempre la història del Liceu, desglossat en el següent apartat.

El finançament del Liceu

El sosteniment econòmic del Liceu es va deure novament a l'enginy i la

¹⁷GARCÍA, G.: *Op. cit.*, p.37.

¹⁸Erròniament GARCÍA (*op. cit.*, p.38) parla de 332.036 duros, quan n'hi ha prou amb sumar les partides que ell desglossa per adonar-nos de la seva suma equivocada.

intel·ligència de Joaquim de Gispert, a partir de l'emissió d'accions que es podien adquirir a canvi del guany d'una butaca o d'una llotja del futur teatre, que estaria en perpètua possessió del soci que la comprés i que podia traspasar-le mitjançant donació o herència. La Societat del Liceu va fiar-se sàviament de Gispert, i poc temps després gran quantitat de persones, no pas per afany de lucre sinó pel benefici que comportava ser membre d'una institució que prometia com aquella, van abonar les quantitats proposades per Gispert. Particularment interessant és la següent nota apareguda al *Diario de Barcelona* el 17 de desembre de 1844 (pp. 5104-5), on apareixen publicats els preus de les accions. Com pot veure's es podien adquirir llotges o bé localitats individuals:

Liceo filarmónico dramático barcelonés de S.M. la Reina Doña Isabel II

Deseosa la sociedad del Liceo de corresponder dignamente al alto honor que S.M. la Reina nuestra Señora (Q.D.G.) se ha servido dispensarla, permitiendo encabezar con su augusto nombre la suscripcion del nuevo teatro del Liceo, y queriendo igualmente proporcionar á los señores que se han suscrito y se suscriban en lo sucesivo para la adquisicion de palcos y lunetas del mismo, mayores ventajas que las ofrecidas en el programa en vista del cual se convinieron los que suscritos; se ha considerado obligada á no perdonar medio para encontrar capitalistas que emprendieran y llevasen á cabo la construccion, sin traspasar los límites marcados en el citado programa, y sometiéndose á los mismos planos y condiciones que se citan en el convenio.

Sus diligencias no han sido infructuosas, pues ha hallado capitalistas que, deseando el embellecimiento de esta ciudad con un grandioso y magnífico teatro, cual habia concebido el Liceo, se han asociado para la espresada construccion. El Liceo ha obtenido que dicha empresa acometa aquella con mas positivas ventajas á favor del empresario que tome á su cargo el teatro, y en garantía de la mayor brillantez de sus funciones.

El Liceo ha logrado que la citada empresa á fin de llenar los deseos del público, prolongue la suscripcion ó venta de localidades. Y ademas, como la empresa cuenta con los fondos suficientes para llevar á cabo la obra, se ha prestado á facilitar á los suscriptores plazos y garantías mayores que harán menos sensible el desembolso para el pago de las localidades que han tomado ó en adelante tomen, sin que durante la espresada próroga se aumente el precio fijado en el programa.

Desvanecidas asi todas las dudas que pudieran haberse ofrecido sobre si la construccion del teatro tendria ó nó efecto, celebrada ya la reunion de suscriptores que marca el artículo 5º en que quedó nombrado D. Juan Cortada como la persona que debe representarles, y realizados los nombramientos para otros cargos, el Liceo avisa al público que se abre de nuevo la suscripcion á la adquisicion de localidades del nuevo teatro, bajo los mismos precios establecidos en el convenio pero sin opcion á la rebaja del 10 por 100 por haber transcurrido el término prefijado para esta ventaja.- Los plazos para satisfacer el importe de las localidades que se han cedido ó se cedan en adelante, se espresan á continuacion.

En consecuencia la suscripcion á localidades queda abierta desde hoy en casa de D. Antonio Tintó, calle de Escudellers, de nueve á dos en todos los dia no festivos hasta el 1 de enero próximo, si antes no se completase la cesion de localidades designadas. En dicho dia quedará cerrada la suscripcion, y facultada la empresa para aumentar los precios de las referidas localidades.

Quedan encargados de la cobranza del importe de las localidades los señores Girona, Clavé y Compañía de este comercio que han sido nombrados depositarios de los señores suscriptores, y reunen ademas la calidad de banqueros de la citada empresa de construccion.

Precios y modo de pago de los palcos

Duros. Rs. Mrs.

De primer piso, vale 3000 duros	No se nota el modo de pago por estar ya tomadas todas las localidades de esta clase; pero guardan proporcion igual	-----
De piso bajo, vale 2750 duros	10 por 100 á los 15 dias de haberse suscrito... 275 duros 4 por 100 de cada mes, á 110 duros al mes, en 18 meses. 1980 id. 18 por 100 final al recibir el palco... 495 id.	2750
De segundo piso; vale 2500 duros	10 por 100 como arriba... 250 id. 4 por 100 al mes id. 100 duros mensuales en... 1800 id. 18 por cien final como arriba... 450 id.	2500
De tercer piso, vale 2000 duros	10 por 100 como arriba... 200 id. 4 por 100 id.id. 80 duros mensuales... 1440 id. 18 por 100 como arriba... 360 id.	2000
De cuarto piso, vale 1500 duros	10 por 100 como el anterior... 150 id. 4 por 100 id.id. 60 duros mensuales... 1080 id. 18 por 100 al fin id... 270 id.	1500

Precios y modo de pago de las lunetas

De anfiteatro vale 575 duros	10 por 100 por el mismo estilo que los palcos... 571/2 duros 4 por 100 al mes, son 23 duros mensuales, en 18 meses... 414 id 18 por 100 final al recibir la luneta... 103 1/2 id	575
De principal vale 550 duros	10 por 100 como arriba... 55 id. 4 por 100 al mes id. 22 duros mensuales, son... 396 id 18 por 100 final como arriba... 99 id.	550
De primera clase vale 500 duros	10 por 100 como arriba... 50 id. 4 por 100 al mes id. 20 duros mensuales, son... 360 id 18 por 100 final como arriba... 90 id.	500
De segunda clase vale 450 duros	10 por 100 como arriba... 45 id. 4 por 100 al mes id. 18 duros mensuales, son... 327 id. 18 por 100 final... 81 id.	450

De tercera clase vale 400 duros	10 por 100 como arriba... 40 id. 4 por 100 al mes id. 16 duros mensuales, son... 288 id. 18 por 100 final id... 72 id.	400
------------------------------------	---	-----

Barcelona 16 de diciembre de 1844.= El secretario.= Bernardo Nunó.

Això no obstant, la Societat es va cobrir les espatlles elaborant un conveni i un projecte de funcionament dels seus socis durant les obres i el posterior funcionament del teatre¹⁹. En ell es deixa clar que serà de propietat exclusiva de la Societat el cafè (!), el guarda-roba i, en fi, tot allò que no sigui d'ús exclusiu per a les representacions teatrals. El reglament, constituït de 54 articles presenta el següent esquema: del 1r. al 3r. es parla del manteniment i personal; del 4t. al 8è s'aproven les juntes de govern; del 9è a l'11è es desglossen els preus i distribució de les localitats; el 12è i el 13è tracten sobre les càtedres; del 14è al 29è es parla del control de l'empresari i de la programació del teatre, que haurà de ser controlada per membres de la Societat mitjançant la seva assistència periòdica a les funcions. Aquest aspecte és especialment important, ja que els socis del Liceu s'asseguren el control de la programació per tal de no caure en la inèrcia de l'Administració de l'Hospital de la Santa Creu, ignorant de les feines de l'empresari del Teatre Principal, que oferia espectacles de qualitat inferior respecte de les seves possibilitats econòmiques reals; els articles 30è a 43è parlen del control de les finances i la comptabilitat del teatre; i finalment del 44è al 54è regulen el sistema d'eleccions per accedir a la junta directiva de la Societat.

Nous problemes amb el Teatre de la Santa Creu. L'inici d'una eterna rivalitat.

El Gran Teatre del Liceu era ja una realitat a partir de l'aprovació de les seves obres, el 1844. Això va fer estremir de nou partidaris i protectors del Teatre Principal. Els estratagemes de la Molt Il.lustre Administració de l'Hospital de la Santa Creu van ser diversos i de tot tipus.

Abans de recórrer a l'autoritat, l'Administració de l'Hospital va estudiar a fons el problema. Una nota sense signar és prou reveladora²⁰:

1º La dificultad de proteger en las actuales circunstancias un privilegio exclusivo.

2º La dificultad será mayor, estando ya en posesion de representar varios teatros, y habiendolo estado otros que cesaron sin haber reconocido los derechos del hospital.

3º El empresario Molins acudió para que cesaran los teatros de Montesion y la merced, y no solo no cesaron sino que se ha levantado otro nuevo en capuchinos

4º El permiso para levantar un teatro nuevo se ha concedido con la condicion de sostener

¹⁹ *Proyecto de convenio y de Reglamento para la construcción del Teatro del Liceo*. Barcelona: Imp. d'A. Brusi, 1844.

²⁰ [AHSC], carpeta 2.10.1.

unas catedras de declamacion y canto, y sera una razon mas para destruir la idea de un privilegio esclusivo que no [trae] este beneficio á Barcelona. Ponderarán las necesidades de fomentar este ramo de edu[cación]

5º Si se forma oposicion empeñada contra la concesion del nuevo teatro, es menester renunciar á las ventajas que operan con las localidades.

6º Tal vez demuestren el aumento que ha hecho la poblacion para hacer ver la necesidad de otro local de mayor alcance.

Les notes citades segurament serien apunts per a una reunió de l'Administració, ja que algunes de les clàusules citades semblen invitacions a l'autorreflexió. En aquest sentit, la primera d'elles reconeix que el règim de monopoli amb el que sempre havia gaudit el teatre es veia pràcticament bandejat i amb una evident impossibilitat de ser recuperat.

Sembla ser, segons les notes trobades a l'Arxiu de l'Hospital, que els dies 11 i 20 de maig i 3 de juny de 1844 hi hagueren reunions entre Joaquim i Josep Maria de Gispert, Manuel Torres i Manuel Gibert amb membres de l'Administració benèfica. Els responsables del Liceu declararen no voler perjudicar l'Hospital i en una notificació sense data la Societat del Liceu ofereix a l'Hospital 1200 duros anyals a canvi de l'adquisició del Teatre Principal pel seu enderrocament. Cal recordar aquí que l'empresari del Teatre pagava 3000 duros l'any per a l'arrendament a l'Administració. La comissió del Liceu va exposar el seu projecte en els següents termes:

La comision del Liceo encargada del proyecto del nuevo Teatro en la Rambla de esta Ciudad, deseando conciliar los intereses de aquel instituto con los del Hospital de Santa Cruz dueño del actual, demanera que la construccion del nuevo, que por su mayor capacidad podria sino inutilizar, perjudicar considerablemente los productos del ecsistente, no sea causa de tan grave daño á una de las rentas con que cuenta aquel piadoso establecimiento, ha pensado proponer un amistoso convenio sobre las bases siguientes. Que se estime por una serie de años (y no por el extraordinario actual) el alquiler regular del Teatro; de cuyo redito se deduzgan todos los gastos de obras, contribucion, empleados, y una suma proporcionada al seguro de incendios.

Que demoliéndose el Teatro, se escogite el medio de sacar del terreno, que ocupa el mayor hueco posible; enagenandose, por ejemplo, una parte para edificar con su precio en la restante.

Sabida ó calculada aprocsimadamente la diferencia, que resulte, el Liceo se conformará en ceder un numero de lunetas en plena propiedad al Santo Hospital, por una prudente y moderada compensacion.

El Santo Hospital seguirá utilizandose de su actual Teatro hasta que el otro se halle en disposicion de dar funciones; en cuyo caso se verificará la cesion y entrega de las lunetas que se designen.

La sociedad del Liceo se obligará á reservar á favor del Santo Hospital diez plazas de alumnos; mientras subsistan sus Catedras gratuitas de declamacion y musica.

Barcelona 24 de Mayo de 1844.

Les còpies de l'esmentada nota, conservada a l'Arxiu de l'Hospital, estan signades per Joaquim de Gispert i J. Manuel Torres.

En un primer moment l'Administració de l'Hospital no va veure amb mals ulls la proposta del Liceu, i l'administrador Fonolleras va fer-ho saber en sessió

de l'Ajuntament²¹, tot i que es dubta de la necessitat de tenir dos teatres a Barcelona i es tornen esgrimir els arguments referents als antics privilegis del Teatre de la Santa Creu. Finalment es va acordar la fundació d'una comissió que estudiés el problema, tot i que es va declarar que el Liceu s'edificaria de totes passades. Els regidors Buxeras, Portell i Ylla es van encarregar de formar la comissió.

El 17 de juny l'Administració de l'Hospital envià una carta a l'Ajuntament, conservada a l'esmentat arxiu, on dramàticament diuen que el Liceu té massa pressa i l'Hospital vol estudiar amb calma les proposicions establertes. L'Administració alerta l'Ajuntament pel fet que recolzar el Liceu vol dir anar en contra de l'Hospital de la Santa Creu, això és dels malalts i desamparats de la institució benèfica. S'apela a més al compatronat de l'Ajuntament envers l'Hospital. L'endemà s'envià una nova carta signada per Pere Martín Golferichs i Fidel Armet, del Teatre Principal. Diuen que no esperen que s'accedeixi a la construcció del Liceu. S'apela a la tradició secular i a les privatives reials. Expliquen que si s'enderroqués el Teatre Principal les cases que hi estan adossades, on vivien els artistes que prenien part a les funcions, perdrien valor a l'hora de ser llogades. Finalment declaren que el Teatre manté un bon nivell artístic i que per això no cal tancar-lo i menys encara tirar-lo a terra.

Joaquim de Gispert va escriure a l'Ajuntament un nou escrit, també conservat a l'arxiu de l'Hospital, en el qual declara que l'Administració de l'esmentada institució no vol tirar a terra el Teatre Principal. Parla després de la necessitat i de les ganes dels barcelonins de tenir un nou teatre. Molt delicadament proposa que l'Administració reflexioni sobre la veritable qualitat dels espectacles del seu teatre i de les pèrdues econòmiques que han sofert. A canvi parla d'un nou teatre, gran i modern, ben equipat i impossible d'incendiar-se (!). Ofereix 3000 duros més dels proposats mig mes abans, això és 4200 duros per mantenir el Teatre Principal, fins que el Liceu estigui acabat. No obstant adverteix que aquesta quantitat no inclou l'assegurança d'incendis que l'Administració no té coberta i que Gispert recomana de tenir després de l'incendi que va destruir el teatre el 1787.

En sessió celebrada a l'Ajuntament el 5 de juliol²² es va acordar acabar amb l'assumpte. El síndic Ylla va declarar que l'Ajuntament no podia renunciar al compatronat de l'Hospital, que no podia deixar-se vendre el teatre. El regidor Pla digué que l'Ajuntament no havia de ficar-se en un assumpte com aquell, que només incumbia les dues parts afectades. Finalment es va decidir si calia tirar endavant amb la comissió, que estava formada en part per membres de l'Administració de l'Hospital. Per 22 vots a favor i 5 en contra es va decidir dissoldre la comissió i per tant es va comunicar en carta escrita el mateix dia a l'Hospital de la Santa Creu que l'Ajuntament se'n rentava les mans. Només

²¹Acords: 1844 (I): 4/VI, ff. 238-40.

²²Acords: 1844 (II): 5/VII, ff. 8-9.

es va fer una advertència al Liceu, la d'adequar la construcció de l'edifici d'acord amb la remodelació de la Rambla, contemporània a l'edificació del teatre.

L'11 de juliol Gispert escriu una carta a l'Administració, conservada a l'arxiu. Recorda que el 3 de juny l'Hospital va acceptar la proposició de rebre 1200 duros anyals a canvi d'enderrocar el Teatre Principal. Gispert diu que ell no vol reclamar, sinó recordar que és de bona educació contestar, sobretot després de la "generosa" oferta quan es va proposar mantenir el Teatre amb 4200 duros i amb ells també els malalts de l'Hospital. Com que aquest segueix amb les seves ambigües vacil·lacions, Gispert declara que la Societat del Liceu retira tota proposició perquè la data màxima per acceptar-les era el dia 6 de juliol (l'Administració havia contestat el dia 2 una carta que Gispert va rebre el 10 de juliol).

La carta de Gispert pot interpretar-se com una declaració de guerra, a la qual va respondre l'Hospital el dia 18 amb una nota de la qual es conserva l'esborrany a l'arxiu esmentat signat per Isidre Valls. Aquest declara que el 3 de juny l'Administració no va dir que acceptessin res, sinó que com a mínim estudiarien les proposicions del Liceu. Diu a més que l'Hospital s'hi ha interessat, com ho proven els acords de l'Ajuntament. El que Valls ve a dir és que ja s'ha adonat que el Liceu pensava que l'Administració es deixaria enganyar, i que finalment no ha estat així.

Una darrera carta de Gispert, signada el 7 d'agost, tanca l'assumpte. El signant diu que l'excusa d'aixoplugar-se a redós de l'Ajuntament no és vàlida, ja que l'Administració sabia que la Casa Consistorial se'n rentaria les mans a la llarga, i que el que volien era guanyar temps estratègicament. Finalment declara que amb el temps l'Administració es penediria de la seva negativa, perquè els malalts i pobres de l'Hospital els en demanaran comptes, amb la qual cosa hàbilment Gispert va tocar el punt que més coïa a l'Administració de l'Hospital, que com hem vist sempre treia aquest argument en les diferents queixes.

Gairebé dos anys després, Gispert tornaria a escriure a l'Administració, però en un to molt fred i gairebé obligat a fer-ho. Es tracta de la nota escrita el 13 de novembre de 1846 en la qual es demana, per una qüestió censal, les mides del terreny que ocupa el Teatre Principal. La carta demostra que des de 1844 no hi havia hagut cap tracte oficial entre les dues institucions. L'Administració va contestar amb una carta de la qual se'n conserva l'esborrany al seu arxiu.

No obstant, sembla que va haver-hi un nou intent d'apropament entre la Santa Creu i el Liceu. Tot i que no he trobat cap documentació al respecte a l'arxiu de l'Hospital, sí que transcriu tres notes publicades al *Diario de Barcelona* els dies 7, 10 i 14 de novembre de 1846:

Tenemos presentado que despues de haber mediado algunos preliminares de conciliacion

entre la sociedad del teatro Liceo y la administracion del Hospital general, tuvo lugar hace dos ó tres dias una entrevista entre los representantes de las mismas. Parece, segun se asegura, que por resultado de las conferencias que han mediado y en las cuales se han propuesto y desechado por una y otra parte diferentes proposiciones, la iltre. administracion solo ha dado oidos, á la de ceder por un crecido censo anual, que algunos hacen subir á siete mil duros, todo el terreno que en el dia ocupa el edificio teatro de Santa Cruz y sus accesorios, y que el Liceo podrá utilizar á su voluntad, haciendo de él el uso que crea mas conveniente. Parece que se va á tomar cuanto antes una resolucion definitiva sobre este negocio, cuya importancia llamaba ayer considerablemente la atencion del público. (p. 4810)

Lejos de haberse desvanecido las voces que con tanta validez han circulado en estos últimos dias sobre un convenio de la administracion del Hospital con la sociedad del Liceo, han ido cobrando nuevo incremento, que ha corroborado el mismo silencio que observa la ilustre administracion en un negocio de tanta trascendencia, que afecta vivamente los intereses de sus representados, y que tiene tan directas relaciones con el ornato de la poblacion. Hace tan solo muy pocos dias que oimos decir que en ella no pueden subsistir dos coliseos, y recordamos lo mucho que en afirmativa de esta proposicion se escribió cuando la célebre cuestion del teatro que se queria construir en el local que ocupa el huerto de Capuchinos. Hasta que los resultados hayan convencido de la inutilidad del teatro de Santa Cruz, creemos que seria una pérdida muy sensible para el público de Barcelona, que desapareciese este edificio, bellissimo en su interior, y en el que si bien las funciones de grande espectáculo no pueden tener toda la grandiosidad que en otros de mayor estension, no obstante se han representado en él y en época muy lejana con mucho lucimiento, y su dimension ofrece sensibles ventajas para el mejor efecto de la compañía de verso y es muy conveniente para las épocas del año que el público frecuenta poco los teatros. (pp. 4858-9)

Varios rumores y comentarios se han hecho de algunos dias á esta parte, sobre un convenio entre los señores representantes del Liceo de Isabel II y los señores administradores del hospital de Santa Cruz para la enagenacion del teatro de este nombre. Persona muy caracterizada, y que debe estar bien informada, nos ha asegurado que si bien la ilustre administracion asistió á una reunion con los señores representantes del Liceo, y que mediaron por una y otra parte varias proposiciones para el ajuste de un convenio, este no ha tenido lugar y muy probablemente no se verificará. Barcelona verá sin duda con satisfaccion que en el próximo año cómico funcionen dos teatros de primer órden, cada uno en su línea, y la honrosa competencia que ambos desplieguen para complacer y llamar la atencion del público dará mayor importancia é interes á los espectáculos escénicos. El público justo é imparcial coronará los esfuerzos del que mayor novedad pueda ofrecerle. (pp. 4923-5)

Es desprèn d'aquestes notes la voluntat del públic teatral de disposar de dos teatres, tot i que, ja abans de la inauguració del Gran Teatre del Liceu, aquest es tindria com el primer coliseu de Barcelona i el Principal seria el de segona categoria.

Les dificultats davant d'un nou intent de "sabotatge" al Liceu no acabarien aquí, ja que es va posar en dubte la seguretat del nou teatre. Tant és així que la Societat liceista es va veure obligada a comptar amb el suport de dos grups d'arquitectes, uns anomenats pel teatre i uns altres per l'Ajuntament. Finalment ambdós van elaborar dos informes signats el 26 de desembre de 1846, en els quals afirmaven que el Liceu era un edifici amb

l'estructura sòlida i segura²³. Signaven els documents Francesc Vallès, Josep Massanés, Francesc Vila, Joan Soler i Mestres i Feliu Ribas (ajuntament), Josep Fontseré, Josep Mas i Vila i Francesc Vallès²⁴ (Liceu). Ja abans, el 14 de gener del mateix any, el fuster Sebastià Picañol havia signat un certificat de qualitat de les fustes emprades per a la construcció de l'edifici.

No sabem qui va induir a realitzar la inspecció, sostenint la sospita sobre la seguretat del teatre. És possible que els administradors de l'Hospital de la Santa Creu haguessin intervingut. La Societat del Liceu no va dubtar en redactar un llibret explicatiu sobre el futur teatre amb una sèrie de comentaris que tendien a menystenir la tasca del Teatre Principal, titllant les seves representacions de mediocres i la seva situació financera de caòtica, a més de constatar que era un edifici incòmode²⁵.

Tot plegat va suposar l'inici d'una visceral rivalitat entre el Liceu i el Principal que tindria el seu punt àlgid en el següent decenni, tal i com estudiarem més endavant. Es tracta, com se sap, de la contesa entre "liceïstes" i "cruzados". Sense cap mena de dubte, l'òpera va ser en bona part causa dels enfrontaments entre un i altre teatre.

L'aspecte del teatre

De seguida, i ja abans de l'inici del projecte de construcció, es va tenir clar que el futur Gran Teatre del Liceu havia de ser un edifici gran, modern i amb tota mena de comoditats i avantatges. La capacitat havia de ser en un principi de 3500 espectadors i sembla ser que en realitat n'hi cabien entre 3500 i 4000:

Tendrá una espaciosa y bella sala de entrada, un magnífico salon de entreactos perfectamente adornado é iluminado; café, guardaropas, patios á derecha é izquierda que proporcionen luces y circulacion de aires cuando sean necesarios: anchos corredores: escaleras cómodas: salidas fáciles y todos los aparatos y precauciones necesarias para cortar cualquiera incendio²⁶.

És curiós observar que la por a un incendi era un fet remarcable i sobre el qual s'insisteix en la seguretat d'un local que tindrà totes les prestacions per tal de preservar-lo del foc. Sembla una ironia, sabent que el Liceu sofriria un

²³ *Dictamen de la Sociedad del Liceo*. Barcelona: Imp. de T. Gorchs, 1847. Inclou: "Dictámen de la Comisión de cinco arquitectos, nombrada por el Señor Gefe Superior Político", "Dictámen de los tres arquitectos encargados por la Sociedad del Liceo" i "Dictámen y certificacion de los carpinteros".

²⁴ Cal suposar que no era el mateix de l'ajuntament.

²⁵ *Descripción razonada el nuevo Teatro del Liceo de S.M. la Reina D^a Isabel II*. Barcelona: Imp. d'A. Brusi, 1844.

²⁶ *Descripción razonada el nuevo Teatro del Liceo de S.M. la Reina D^a Isabel II*. Barcelona: Imp. d'A. Brusi, 1844. (pp. 2-3).

primer incendi el dia de l'estrena d'*Anna Bolena*, el mateix 1847, un segon catorze anys després de la seva inauguració, el 9 d'abril de 1861 i un tercer, encara recent, el 31 de gener de 1994. Els dos darrers, com se sap, destruïren completament el teatre.

La sala havia de ser clara de dia, amb bona acústica i amb bona ventilació per tal d'oferir representacions a l'estiu. Sembla ser que en el primer teatre (1847-1861) durant els mesos de juny, juliol i agost es respirava un ambient fresc al pati de butaques, mercès a disset amplis finestrals graduables oberts a la paret mestra a l'alçada del cinquè pis²⁷.

Pel que fa a l'acústica es va filar molt prim per tal que aquesta fos la justa i precisa per tal de sentir-se bé des de tots els angles del teatre. I així sembla que va ser, tal i com es desprèn d'un valuós comunicat publicat al *Diario de Barcelona* el 28 de gener de 1847:

Anteayer se hizo la prueba, con felicísimo resultado, de la construcción armónica del teatro del Liceo. Una orquesta de treinta y cinco profesores, esto es, la mitad de los que deberá haber de ordinario y sin la parte de ruido tocó diferentes piezas que se oían desde todos los sitios del coliseo con una claridad y perfección admirables y produciendo el mejor efecto. Un caballero subió al palco escénico, y leyó diferentes trozos tan solo á media voz y se le oían distintamente todas las palabras tanto desde el anfiteatro, como desde la cazuela y del lugar mas apartado del patio. Es verdad que el salon estaba muy desocupado y que se observaba en todas partes un escrupuloso silencio, pero tambien lo es que estaban abiertas todas las puertas de los palcos y corredores y que las tablas se presentan ahora como una vasta plaza y enteramente despejadas. Colocado despues el propio caballero mucho mas adentro y casi en el centro de las mismas se le oía tambien; siendo asi que un trozo de lectura como pudiera hacerse en una reducida estancia, ofrece mucha diferencia de la estudiada declamacion de un actor. Lo que es la música, hasta los trozos mas *pianos*, podían saborearse desde los mas apartados corredores. (p. 442)

Al contrari del que passaria al segon teatre després de l'incendi de 1861, el primer Liceu tenia al primer pis la llotja reial amb l'escut i la corona, com corresponia a una institució que duia el nom de la monarca. Així mateix, a la bambolina principal de prosceni hi havia l'escut d'armes d'Espanya²⁸.

Una primera interessant descripció del primer teatre és continguda al *Calendario musical* de 1860:

Tres grandes puertas en frente de igual número de arcos dan entrada al vestíbulo de este grandioso coliseo, decorado por dos hileras de gruesas columnas y dividido en tres naves. Este vestíbulo, que tiene 75 piés de largo, 60 de ancho, y 23 de elevacion, está además adornado con varias arañas de bronce de caprichosas formas.

Tres grandes escaleras de trece piés de ancho, arrancan del extremo de cada una de las tres naves de dicho vestíbulo, á los corredores bajos del teatro y demás pisos del mismo, y la del centro, cuyos escalones y balaustrada son de mármol blanco, termina en el piso

²⁷ GARCÍA, G.: *Op. cit.*, pp. 39-40.

²⁸ GARCÍA, G.: *Op. cit.*, p. 41.

de los palcos principales.

La sala del teatro, que tiene 105 piés de ancho por otros tanto de largo, y que escede de cuatro á la del gran teatro de la Scala de Milan, es sin contradiccion la mas capaz de cuantas existen en Europa. Forman la decoracion de dicha sala cuatro órdenes de palcos, contando con los bajos, dos galerias corridas que hacen el cuarto y quinto piso, y otra que cierra el patio debajo de los palcos principales. Los pisos primero y segundo están circuidos de un anfiteatro que contiene tres filas de lunetas por su frente, el de aquel, y una el de este.

El número de palcos, incluso los bajos, es de 163, el de sillones y lunetas 1300, y el número de personas que caben en todas las localidades de la sala de espectáculos, el de 4.600.

Todo el edificio está alumbrado de gas y por medio de candelabros de á tres mecehros cada uno, fijos de trecho en trecho en los antepechos de todos los pisos de la sala; y el estilo de la ornamentacion de esta y de todo el edificio, es el del renacimiento.

La embocadura del escenario, cuya superficie es la de 8.000 piés cuadrados, tiene 70 piés de ancho, por 65 de alto, y por la entrada particular que dá á la Rambla pueden llegar hasta él carruajes y todos los aparatos que necesiten los espectáculos que se dieren. Contiguos al mismo escenario hay 108 aposentos para vestuario de los actores, 36 para comparsa, una pieza de reunion, guarda ropa, armerís, etc., etc.

Espaciosos corredores circundan los palcos de todos los pisos, cuyos palcos tienen su gabinete particular. Desde el piso principal se entra al magnífico salon de recreo ó de entreactos, cuyo salon tiene una superficie de 4.500 metros cuadrados y está magníficamente decorado al gusto del renacimiento. En dicha pieza de descanso hay dos puertas laterales que dan paso, la de la derecha al café, y la de la izquierda al *Círculo barcelonés*, uno de los dos principales casinos que hay en la capital de Cataluña²⁹.

La primera impressió dels barcelonins davant del nou teatre va ser molt positiva. No van faltar-hi, però, ironies. El mateix Manuel Angelón va dir del Liceu³⁰:

Aunque no cuenta muchos años de edad, sera porque su corta ecsistencia ha sido bastante borrascosa, ello es lo cierto que su aspecto es el de un hombre que necesita á todo trance pronto y enérgicos remedios. Hasta los sillones no pudiendo resistir el largo ayuno á que forzosa y continuadamente han sido condenados, están flacos, tanto que los huesos agugerean la piel, y débiles y quebrantados hasta el punto de dar en el suelo consigo y con el prójimo que se sienta en ellos, el cual muchas veces cambia el papel de simple espectador en el de gracioso, y creyendo que vá á presenciar la representacion de una ópera, se encuentra transformado en héroe de un sainete (...).

El vestibulo tiene en el centro una escalinata de mármol, alta como la que Jacob vió en sueños. Las demas escaleras son mezquinas y mas propias para un palomar (...).

La mayor parte de las noches no está este teatro mas concurrido que plaza de toros en invierno; de modo que frecuentemente encuentra el concurrente en la puerta quien le facilita billetes á mas bajo precio que en el despacho. Vaya por los días en que el mismo vendedor saca triple y cudruplo valor de su mercancía (p.3)

Hay en la Rambla un Liceo, cuya fachada puede ser la de una fábrica, puede ser la de todo lo que se quiera, menos de lo que es. Tres balcones tiene por donde pudieran asomar gigantes, y encima de los balcones una série de ventanas tan pequeñas que ni para nidos de pájaros sirvieran. El todo remata en un semicírculo con un reloj y una ventana, que sin duda será paraque le dé el aire á la máquina. (p.4)

²⁹ *Calendario musical para 1860*. Barcelona: Imprenta de Narciso Ramírez, 1859, pp. 30-31.

³⁰ ANGELÓN, Manuel: *Gula satírica de Barcelona*. Barcelona: Imp. Ramírez, 1854. (reimp. Millà, 1956).

La preparació artística

La qualitat havia de ser la nota predominant del nou Gran Teatre, en part per fer front a les mediocres temporades del Principal. A més calia que els preus de les localitats fossin més baixos i que s'oferissin unes 440 funcions anyals. Per això calia conjuntar un bon equip que formés els alumnes de les càtedres i al mateix temps que pogués intervenir en la programació de la cartellera.

En un principi, els principals artífexs de la vida artística del Liceu van ser Josep Barret (empresari i direcció escènica), Joan Cortada (càtedra de literatura i història), Víctor Balaguer (càtedra de poesia) i Marià Obiols (càtedra de música).

Marià Obiols marxà a París, Itàlia i Alemanya per tal de buscar músics i cantants de cara al nou cos musical del Liceu³¹. La nova orquestra del teatre havia de tenir setanta músics, una quantitat certament notable.

La inauguració del Gran Teatre del Liceu

El Gran Teatre del Liceu es va inaugurar el diumenge 4 d'abril de 1847. Comença aquí una part de la trajectòria del teatre prou historiada i a la qual em remeto³². No obstant això, i donant per acabat aquest treball, m'he permès transcriure dos documents interessants, inèdits fins ara, com són l'anunci complet aparegut el 4 d'abril de 1847 al *Diario de Barcelona* amb motiu de la funció inaugural del Liceu i després uns fragments de dues cròniques de l'esdeveniment, la primera anònima i la segona escrita per Antoni Fargas Soler i publicades al mateix *Diario de Barcelona* dos dies després, 6 d'abril:

GRAN TEATRO DEL LICEO

Funcion núm. 1, extraordinaria, para hoy domingo.- La empresa de este teatro al elegir para el primer dia un escogido y variado espectáculo, no ha vacilado un momento, á impulsos de sus filantrópicos sentimientos, en destinar parte del producto de esta primera funcion al socorro de los pobres de la Casa de la Caridad; y ademas en el vestibulo del teatro habrá una bandeja á fin de que los señores concurrentes que gusten puedan hacer una demostracion de su beneficencia á favor de los desvalidos que se albergan en aquel asilo.- Programa.- 1º Se dará principio con una brillante sinfonía del malogrado catalan Gomis. 2º La compañía dramática pondrá en escena el drama en tres actos y en verso, escrito espresamente para este teatro por el célebre literato D. Ventura de la Vega, titulado: D. Fernando el de Antequera. este drama que nos recuerda el rey elegido por el tan nombrado parlamento de Caspe, abunda en escenas interesantes, en versos melodiosos y flúidos, y en aquel palpitante interes con que sabe adornar sus obras la conocida pluma del autor del Hombre de mundo. Ha sido ensayado y dirigido por el distinguido actor D. Cárlos Latorre, y le acompañarán en su ejecucion la primera actriz D^a

³¹ *Diario de Barcelona*, 18/1/1846, p. 279.

³² Especialment ALIER, Roger: *Historia del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona: "La Vanguardia", 1982-83; també ALIER, Roger; MATA, F.-X.: *El Gran Teatre del Liceu (Historia artística)*. Barcelona: Edicions F.-X. Mata, 1991. També BERTRAN, Marc-Jesús: *El Gran Teatre del Liceu de Barcelona (1837-1930)*. Barcelona: Imp. Gràf. Oliva de Vilanova, 1931.

Bárbara Lamadrid, y los actores Arjona, Pizarroso, Ayta, Vergés, Dalmases, Risso, Iriarte, Estrada y demas de la compañía. 3º A continuacion se bailará por doce parejas la Rondeña, compuesta por el maestro director de bailes D. Juan Camprubí, música de D. José Jurch. 4º y último: Il regio imene. Cantata escrita en verso italiano por D. Juan Cortada, y puesta en música por D. Mariano Obiols. Su ejecucion está encargada á cantantes españoles, y dos de los principales papeles á la señorita Rovira y á D. Juan Pla que por primera vez se presentan en las tablas para ofrecer un homenaje de amor y respeto á la Reina cuyo nombre lleva el Liceo, en donde han recibido su enseñanza. Estos jóvenes no dudan que el público barcelonés los mirará con la indulgencia que necesitan, al presentarse ante el mismo y en un teatro que es capaz de imponer á actores ya consumados en la carrera.

-Precios de localidades: Palcos bajos 100 rs. Id. de segundo piso 80. Id. de tercero 60. Id. de cuarto 40. Las demas localidades á los precios marcados para dia de funcion lírica. Entrada general 6 rs.

Nota.- A fin de evitar la confusion en la entrada al teatro queda para siempre destinada una puerta á los señores propietarios que tienen entrada transmisible, y otra para los señores propietarios que tienen entrada personal y para los señores abonados. En estas dos puertas habrá sus respectivos letreros. Las personas que toman billetes pueden entrar por todas las puertas.

Aquesta fou part de la crònica del dia, publicada el dia 6 d'abril:

(...) Cumple ahora á nuestra tarea el hablar de la gran novedad del dia, de la solemne inauguracion de un teatro que al presente es el primero de España, y que sin exageracion puede figurar entre los mejores de Europa, y en este ramo será para Barcelona una muy importante mejora. Desde el mediodía del domingo el pabellon nacional ondeaba sobre el nuevo edificio. Por la noche el frente del mismo estaba iluminado con hachas de cera, y una música militar tocaba escogidas piezas delante la puerta de entrada. En el palco destinado para la presidencia se veia entre nublados celages un escudo de las armas Reales, delante del cual se halaban agrupadas algunas tiernas niñas que ornaban con floridas guimaldas el pedestal que sostenia el busto de mármol, de nuestra excelsa Reina. Un concurso de personas compuesto de cuanto mas notable y distinguido encierra Barcelona se apresuró á ocupar todas las localidades. El coliseo decorado con rica profusion de adornos y dorados presentaba un golpe de vista maravilloso y que ilumina brillantemente el hermoso quinqué. La grandiosidad total impone. Tal vez esta misma grandiosidad motivaba que las palabras de los actores no fueran bien comprendidas, segun concepto de la mayoría de los espectadores; lo que ratificaria la opinion de que teatros de colosales proporciones son poco á propósito para la declamacion y sirven maravillosamente para el canto y baile y en general para grandes espectáculos. Las decoraciones fueron todas de un belísimo efecto y solamente la cortina que sirve de telon de boca no mereció la unanime aprobacion de los concurrentes. Estos recorrieron con ansiosa curiosidad el precioso y elegantísimo salon de descanso, su bella galería, espaciosos corredores, vestíbulo y todas las demas piezas accesorias. Confusos los ojos al fijarse detenidamente en tanta diversidad de objetos, apenas yenian tiempo para ver y admirar los belísimos quinqués y candelabros que los adoman. Durante la representacion algunas niñas graciosamente vestidas iban recorriendo los palcos y entregando á las señoras pequeños ramos de flores y á los caballeros ejemplares impresos de poesías compuestas al intento por el Sr. D. Víctor Balaguer. (pp. 1610-12)

El mateix dia, Fargas féu la crítica de la cantata d'Obiols i abans va descriure l'efecte que li causà el teatre:

La abertura del grandioso Teatro del *Liceo* es un acontecimiento que, al paso que hará época en los anales de Barcelona, augura un lisonjero porvenir para el arte lírico-dramático en España; pues aun cuando en lo venidero llegase á correr á cargo de una empresa que no correspondiese, (lo que no es de creer) á lo que el público de esta ciudad tiene derecho de esperar, es de presumir que la intervencion é influencia de la ilustrada

Sociedad del *Liceo* que tantas pruebas dió pocos años hace de desprendimiento y proteccion al arte músico y á los artistas españoles supiera anonadar una administracion que no secundase sus buenos deseos é intenciones. De la misma funcion inaugural deducimos que el arte lírico-dramático, particularmente la música y los artistas músicos españoles, han de hallar en el teatro del *Liceo* el apoyo y proteccion que hasta ahora les ha faltado en España, que en él tendrá acogida la ópera nacional, establecida tantos años hace en otras naciones, y que tomará incremento en la nuestra. (pp. 1614-16)

Per això, si bé Fargas considera adequat el programa inaugural, argumenta la seva disconformitat davant l'italià, quan segons ell s'haguessin hagut de cantar en espanyol les obres interpretades el dia de la inauguració.

El 7 d'abril una crònica apareguda també al *Diario de Barcelona* (p. 1627) parla de l'aspecte interior del teatre, recalcant el fet que el quinqué, amb 140 llums, va ser el que més impressionà el públic assistent.

No sabem quins van ser els intèrprets de les obres cantades en aquella ocasió. Pel que es desprèn d'una nota apareguda al *Diario de Barcelona* el dia 3 d'abril (p. 1565), on es demana indulgència per als intèrprets, sembla que aquests varen ser alumnes del conservatori³³.

Al marge de la premsa, és interessant també recordar el que digué Joaquim Maria Sanromà en les seves memòries referent a la inauguració del teatre:

(...) Yo juzgo el Liceo de Barcelona como teatro, y sostengo que no hay otro que le aventaje en grandiosidad, ni en desahogo, ni en la perfecta y acabada distribución del conjunto *destinado á espectáculo y á espectadores*. Probadme que no estoy en lo justo. De tiros largos y en butaca de anfiteatro, asistí á la inauguración del hermoso Coliseo. Fué la noche del 4 de Abril de 1847. Función variadísima, española y catalana á un tiempo. (...) Hubo también la alegoría de ordenanza con el busto de Isabel II, entre nubecitas de oro, gasas rosa y azul, león, globo, y columnas de Hércules en cartón pintado, y tres niñas de carne y hueso representando las Gracias, símbolo de lo que siempre creen ver en otra parte los que deliran por lo augusto. Hacía bastante calor apesar de lo templado y casi frío de la estación: como que pasaban de 4.000 los espectadores y ardían en el edificio 1.120 mecheros de gas³⁴.

Un teatre car?

El Liceu no era un teatre que comptés, en aquell moment, en el moment estudiat, amb les subvencions de les administracions que avui en dia sustenten una institució com la liceista. La seva gestació per accions obligava al manteniment i la dependència per part dels membres de la burgesia de casa

³³ Les complexes incidències jurídiques per les que va passar Joaquim De Gispert durant el procés legal que acompanyà l'edificació del Gran Teatre del Liceu, passades per alt en aquest capítol, estan clarament resumides a FOLLIA i CAMPS, Robert: *El Gran Teatre del Liceu. Estudi jurídic d'una Institució genuïnament barcelonina*. Barcelona: Acadèmia de Jurisprudència i Legislació de Catalunya, 1990. A ell em remeto .

³⁴ SANROMÀ: *Op. cit.*, Vol. I, p. 148.

nostra. Gairebé quatre anys després de la inauguració del teatre, concretament el 16 de març de 1851, va aparèixer al *Diario de Barcelona* una nota referent a la junta d'Arancels de Barcelona, que va discutir sobre el sou dels jornalers i l'exemple va ser el de les localitats del Liceu. La incidència social de l'afer, que té a veure amb la consideració -despectiva- que es tenia de la classe obrera, es tradueix així en l'article esmentat:

En la sesion que se celebró el 23 del pasado [febrero] la junta de Aranceles con asistencia de las comisiones de industriales y comerciantes, de la que dimos un extracto en el Diario de 2 del corriente, el señor Martinez, director de la *Guia de Comercio*, que tomó parte en la discusion representando á los últimos, manifestó que los operarios están tan bien retribuidos en Barcelona que muchos hay abonados al Liceo. El señor Madoz con su oportuna y fácil elocuencia se encargó de la defensa de tan benemérita clase, y el señor Sol tuvo ocasion el dia 24 de dar con este motivo otra prueba de sus talentos, que si bien eran conocidos y apreciados por sus especiales conocimientos en materias económicas, han tenido ahora una magnífica ocasion de lucir en sus calidades oratorias, reunion de méritos hasta ahora poco comun entre nuestros compatriotas.

Si bien seria de desear que el apogeo de la industria hubiese llegado á un grado que por sus ganancias permitiese á los obreros abonarse en nuestros teatros, circunstancia que les honraria dando muestra de su ilustracion, no obstante es la realidad en el dia que los beneficios que aquella deja son muy limitados asi para los dueños de establecimientos fabriles como para sus operarios, logrando tan solo los últimos vivir honrosamente á costa de un asiduo trabajo, que no es interrumpido como en otras partes por cualquier ligero pretesto.

Para corroborar lo fundados que fueron los asertos de los señores Madoz y Sol dirigimos una atenta carta al señor representante de la empresa del gran teatro Liceo de esta ciudad, rogándole que se sirviese examinar escrupulosamente el registro de sus abonados á fin de ver el fundamento de lo alegado por el señor Martinez. En contestacion á nuestra carta, el señor Figueras con una amabilidad de que le damos gracias, nos ha facilitado el siguiente documento, que nos complacemos en copiar como un dato estadístico que no tiene réplica.= Dice asi:

"El infrascrito Empresario del gran Teatro Liceo de Isabel II, en la actual temporada.- Certifico: Que de las listas y asientos de abonos y del conocimiento que se tiene de la clase y profesion de los señores abonados, resulta positivamente que no lo es persona alguna que pertenezca á la clase de jornaleros. Y por ser la verdad lo firmo en Barcelona á once de marzo de mil ochocientos cincuenta y uno.= Santiago Figueras." (pp. 1594-5).

VIII- EL TEATRE PRINCIPAL DES DE 1847 FINS A 1852: POLÍTICA TEATRAL I FUSIÓ D'EMPRESES. LICEISTES I CRUZADOS.

La situació del Teatre Principal de 1848 a 1849

El diari *El Fomento* publicà el dia 31 d'octubre de 1849 el *Dictamen de la comisi3n nombrada por el Escmo. ayuntamiento y el muy ilustre cabildo eclesiástico para examinar las cuentas presentadas por la comision del hospital general de Santa Cruz*, un text que hauria de remoure cel i terra i a partir del qual es generaria una discussió que duraria mesos. S'hi conta l'estat actual del teatre a nivell financer i es diu que la comissió ha examinat els comptes de 1848 presentats per l'Hospital de la Santa Creu. Es diu que han tingut 1.780'645 rs. i 33 ms. d'entrades i la mateixa quantitat de sortides. Però hi ha unes despeses superiors, no contemplades, que fan referència al teatre. Aquest havia estat arrendat a Joan Tulà el 1845 per cinc anys forçosos i tres de voluntaris. No se sap per quin motiu es va trencar l'arrendament amb Tulà i el 1847 fou arrendat a Pere M. Golferichs, juntament amb el mateix Tulà i a Fidel Armet¹. Aleshores Gaietà Gaspar, empresari de Golferichs, es comprometé a pagar-li les mensualitats de la companyia italiana, cedint en dipòsit el fons de vestuari i partitures de l'empresa². I es pagaren 13000 duros a càrrec de Francesc Fontanellas, segurament un fiador, tanmateix no citat com a tal. Un cop cobrats els abonaments, Gaspar es féu el sord d'aquella quantitat. El cap polític, per evitar el cessament de la temporada, es comprometé a eixugar el deute, cosa que segurament es devia fer en un plaç més o menys proper, altrament les temporades d'òpera, teatre i ball s'haurien extingit.

El novembre de 1847 el teatre fou arrendat a Joaquim Rosés per dos anys. Però al mateix moment Josep M^a Freixas i Bonaventura Gassó digueren que ells eren els únics interessats en el teatre i que Rosés no era més que un empresari ostensible. Es comprometien a buscar un capital de 10000 duros, i el fiador era el Baró de Segur. Però quan es van reclamar els 10000 duros per part de l'Hospital, es va dir que aquells duros eren a condició que Freixas i Gassó tinguessin el teatre fins 1851. En definitiva, l'Hospital hi havia gastat molts diners i ara té un immens forat de 785'427 rs. i 10 mrs.

¹Arxiu Històric de Protocols de Barcelona: Martí Soler i Gelada, notari: Lligall 1230, fol. 36, pàg.b. El representant dels tres era Gaietà Gaspar, que es comprometia a formar les companyies de cant i de ball. L'acta notarial fa constar en la seva dissetena clàusula el següent: *Las tres operas nuevas que Dn. Cayetano Gaspar dará durante la ultima temporada del año comico de mil ochocientos cuarenta y siete á mil ochocientos cuarenta y ocho, serán bien montadas con ocho decoraciones nuevas ó pintadas de nuevo, siendo tambien nuevos los trages de las mismas partes, como y los de los Coros, pero los de estos solo en el caso que los que hubiere en la roperia no estubieran en buen estado y no pudieran arreglarse con el lucimiento que la opera requiera.* (Id., fol.38, pàg. a).

²Gaietà Gaspar, segons el que s'havia acordat davant de notari, obtenia beneficis de taquilla i cobria les despeses de les companyies. [AHPB]: Martí Soler i Gelada (notari): Ll. 1230, fol.36, pàg.b.

La comissió diu en el seu *Dictamen* que la comptabilitat de l'Hospital és un desastre i que són uns badocs: *¿Qué juicio puede formarse de una tesorería que de tal manera formaliza las entradas y salidas de su libro de caja, que es de ningun servicio ni utilidad, ni descargo, si no está rigurosa, exacta y precisamente al día?* Es diu entre línies que caldrà ajudar l'Hospital, però el to deixa veure que se li hauran de cedir diners com si es tractés d'una almoïna benvolent.

Les reaccions no es deixaren esperar: l'1 de novembre el diari es lamenta de la situació crítica de l'Hospital, que es troba a la ruïna total. Però el dia 6 es publicà un text signat amb el pseudònim *La Verdad* a càrrec de membres de l'Administració de l'Hospital, on es diu que tot plegat és una maniobra per ensorrar l'Hospital i que membres de la classe governant barcelonina volen eliminar un establiment benèfic com aquell. El text diu que allò és indigne d'un govern que es defineix com a catòlic. I es fa saber que les operacions per tal que el Liceu absorbeixi el teatre seran un fracàs, perquè es diu que la societat del Liceu pot dissoldre's en qualsevol moment. En definitiva, el text fa saber que hi ha una operació de descrèdit cap a l'antic Teatre de la Santa Creu, però que aquest no cessarà les seves funcions.

Un dia després l'editorial d'*El Fomento* diu que l'Hospital s'ha d'ocupar més de l'establiment i dels seus malalts que no pas del teatre, ja que a aquest mai no li mancaran empresaris.

Igualment interessant és repassar el que va dir al respecte *El Catalán*, un diari que sempre es refereix a la necessitat que Barcelona tingui dos teatres d'òpera, mantenint-se imparcial al principi i a favor de l'Hospital de la Santa Creu poc temps més tard. El 12 de novembre de 1849 diu en una nota editorial que l'Hospital s'arruïna a causa del Teatre Principal, la qual cosa no és certa. La prova és que l'endemà mateix publica un comunicat en el qual es diu que el dictamen de l'Ajuntament és una infàmia, perquè Hospital i teatre són dues coses diferents. L'empresari del moment, Santiago Figueras, complia -sempre segons la nota publicada- religiosament amb el seu arrendament.

El Catalán publicà pràcticament cada dia articles en defensa del Teatre Principal. Sembla, segons una nota del dia 16, que hi ha properes unes eleccions de regidors i la qüestió dels teatres era el cavall de batalla de les diferents faccions entre els elegibles, que publiquen el famós dictamen com a "propaganda electoral". Però els regidors favorables al Teatre Principal van guanyar les eleccions (pot molt ben ser que fossin membres de l'Administració de l'Hospital de la Santa Creu)

També *El Locomotor*, al llarg de diverses edicions entre finals d'octubre i novembre de 1849, publicà articles d'opinió en els quals s'acusa de la poca rendibilitat econòmica del Teatre Principal a causa de l'escassa habilitat de l'Administració de l'Hospital. Segons el diari, el 1847 va ser un *annus horribilis* per a la comptabilitat de la institució benèfica, que va quedar pràcticament arruïnada, ja que va haver d'eixugar les despeses de les funcions teatrals, la

qual cosa fou aprofitada pels diferents empresaris per beneficiar-se d'una situació galdosa i compromesa però que no va deixar d'afavorir-los. I és que a tot això cal afegir-hi la qualitat dels espectacles que paradoxalment es donen durant aquests anys. Dos nous administradors de l'Hospital, Rafael Pla i Ferran Moragas, havien descobert l'immens forat i feren saber a la institució que l'estat de la casa era de ruïna, amb la qual cosa la Molt Il.lustre Administració, ferida en el seu orgull, s'indignà. I d'aquí vénen les crítiques del diari. El 22 de novembre aparegué el següent fragment enmig d'un article:

(...) Por ho basta que quede consignado: QUE ES CIERTO QUE LA ADMINISTRACION DEL HOSPITAL HA PAGADO CRECIDAS CANTIDADES PARA COMPAÑÍAS; QUE HA SOSTENIDO EL TEATRO CON EL DINERO DE LOS POBRES; QUE HA FORMADO PARTE DE UNA EMPRESA, Y QUE EN EL MISMO DIA QUE OTORGABA UNA ESCRITURA PÚBLICA DE ARRIENDO, FIRMABA OTRA DE PRIVADA EN CONTRA DE LO QUE HABIA ESTIPULADO EN LA PÚBLICA.

¡Doloroso es decirlo! (...)³

Cal parlar, a més, d'un important document que l'Administració del Teatre s'apressà a editar⁴, en el qual s'explica la història de l'empresa del teatre davant dels embats que han suposat l'obertura de nous teatres a Barcelona, amb les consegüents pèrdues econòmiques. Segons un document de 1846, s'estipulà que Joan Tulà, arrendatari del teatre, encarregaria a Gaietà Gaspar la formació de les companyies de teatre i cant. El juliol de 1847 Gaspar es trobava apurat i l'Administració de l'Hospital de la Santa Creu es comprometé a ajudar-lo econòmicament, per por que davant la crisi la competència del Liceu no desbanqués el Teatre Principal. L'ajuntament es comprometé també a ajudar l'Hospital. Els Administradors de la Santa Creu es creuen amb el deure de publicar un seguit de documents que vénen a justificar que el que diuen és cert, de manera que pretenen demostrar la seva innocència i bona voluntat. El document, signat el 12 de novembre de 1849, vol ser un punt i final a tota la discussió anterior. Calia, diuen, de totes totes conservar el teatre, en pro del seu prestigi artístic i de la seva finalitat benèfica. De fet el que pretén el document és deseixir-se de les acusacions infringides al llarg d'aquells dies, titllant l'estat de comptes de caòtic.

Però el document fou igualment criticat i esbombat a la premsa del moment: de nou *El Locomotor*, el dia 24, publica fragments de l'anterior *Impugnación*, destacant en majúscula i en negreta allò que sembla, segons criteri de la redacció del diari, més escandalós i greu, ja que en pretendre no suprimir les funcions del Teatre Principal (*para que el público no quede perjudicado*), l'Hospital s'ha arruïnat i els pobres i malalts que s'hi acullen seran

³ *El Locomotor*, 22/XI/1849, p.1.

⁴ *Impugnacion á la censura dada por los Señores Concejales D. Juan Antonio Tresserra y D. Juan Nadal oidores de cuentas nombrados por el Excelentísimo Ayuntamiento Constitucional de Barcelona para que, en union con los que fueron nombrados por el M.I. Cabildo de la Santa Iglesia Catedral, examinaran las correspondientes al año de 1848, que rindió la Administracion del Hospital General de Santa Cruz.* Barcelona: Imp. de Pablo Riera, 1849.

pidiendo que dicho teatro [de Santa Cruz] seá clasificado para dar óperas, pudiendo alternar con comedias españolas⁶.

Diguem de passada que l'única publicació que no "s'hi mulla" és el *Diario de Barcelona*, el qual amb el seu habitual tradicionalisme discret passa per alt les polèmiques, cenyint-se tan sols a mers buidats de premsa on reflecteix la situació que arriba a enfrontar fins i tot els diferents diaris de la ciutat.

El Principal perilla com a teatre d'òpera

El 1849 sorgiren dos documents oficials: el reial decret d'organització del teatre nacional i la reial ordre dels teatres del Regne. A través del primer, signat el 7 de febrer, els quatre teatres madrilenys prenen la categoria de "teatres públics" o "de número", que tenien l'obligació i el dret de recórrer a un repertori determinat per ser considerats de primera categoria. Com veurem més endavant, els perills eren infundats, ja que els decrets no van tenir una eficiència real. El recurs, típic de l'època, no és més que una mostra més del dirigisme polític imposat des de Madrid, potser amb la voluntat de privilegiar els teatres de la capital.

Coneixem aquest primer decret amb motiu d'haver-se publicat al *Diario de Barcelona* el dia 13 de febrer. Dels onze capítols de què consta, n'he extret els següents fragments⁷:

CAPÍTOL III: Dels teatres en general

Art.24: L'any teatral començarà a comptar-se el dia 1 de setembre i conclourà el 30 de juny. Durant els mesos de juliol i agost s'hauran de formar les noves companyies, però això no impedirà que actuïn durant aquest temps.

Art.26: No s'imposarà cap arbitri damunt dels teatres a favor d'establiments de beneficència, ni per a objectes aliens a la indústria teatral. Els que existeixen se suprimiran, mitjançant tràmits legals.

Art.27: Si un cop anunciada la subhasta per a l'arrendament d'un teatre no es presentessin licitadors i un formador [de companyies] ho sol.licités, la corporació o persona propietària de l'edifici està obligada a arrendar-l'hi o a formar companyia a càrrec seu, sempre que d'acord amb pèrits anomenats per ambdues parts i amb un tercer en discòrdia, anomenat pels mateixos pèrits, s'hagi ofert per l'arrendatari un preu admissible.

Art.29: En els arrendaments dels teatres que siguin propietat dels ajuntaments o dels establiments de beneficència no es reservaran localitats per a cap corporació ni individu en particular, havent-se de limitar les condicions dels

⁶Acords: 1847 (III): 5/XI, f.406.

⁷*Diario de Barcelona*, 13/II/1849, pp.720-6.

contractes al temps, al preu i a la conservació dels edificis, arxius i estris diversos.

CAPÍTOL V: Dels teatres de província i llurs repertoris

Art. 52: En les poblacions de província podran haver-hi els mateixos quatre teatres en nombre que a Madrid, essent aplicables a ells el previngut en el capítol anterior⁸.

Art.55: Les companyies dramàtiques i líriques podran alternar en un mateix teatre. També podran alternar en un mateix teatre les companyies dramàtiques amb una de coreogràfica.

Dels dos documents reials, Artís⁹ dedueix que Barcelona, en ser una ciutat "de província de primer ordre", podia disposar de més de tres teatres de primera categoria, i en aquell moment (1849) funcionaven, per ordre d'antiguitat, el Principal i el Liceu (el Teatre Nou havia realitzat la seva darrera funció el 30 d'abril de 1848 i faltaven encara quatre temporades per a l'inici de les activitats del Circ), a més d'altres teatres privats de vida més o menys efímera¹⁰. Per densitat de població es permetia que Barcelona gaudís de quatre teatres, un de dansa, un de vers, un de gènere líric espanyol i un de gènere líric italià. Els liceistes creien que aquella era la seva oportunitat definitiva, en tenir un teatre modern i amb condicions per allotjar l'òpera italiana i reduir el Principal a teatre de vers, ja que l'intent de fusió no havia donat fruits en un primer moment. Però els dos decrets de 1849 foren tan impopulars a Barcelona que les reaccions no es deixaren esperar. Ja després del primer decret els "cruzados" protestaren, sol·licitant de poder escenificar al seu teatre tota mena de representacions¹¹.

Al mateix temps, s'envià el 2 de març una carta signada per Ramon Adzerias¹². En ella es demana a la Reina que el Teatre Principal sigui anomenat *Teatro Lírico Italiano*. Així mateix, es diu que les òperes alemanya, francesa i espanyola són de grans dimensions i per això poden anar al Liceu, però que la italiana s'ha de mantenir al Principal, alternant-se amb funcions dramàtiques. Els

⁸O sigui, quatre teatres *de número*, que serien: de drama, de comèdia, líric espanyol i líric italià (Cap.IV, art.35)

⁹ARTÍS, Josep: *Tres segles...*

¹⁰El Teatre Odeón va oferir unes tímides primeres funcions a partir del 3 de maig de 1849, amb una activitat inicial més aviat escadussera. Cal comptar també amb la Societat Filharmònica de Barcelona, entitat que organitzava concerts -molts d'ells al mateix Odeón- i que havia acollit Liszt el 1845. Cfr. RADIGALES, Jaume: "Els concerts de Franz Liszt a Barcelona: una posada al dia", a *Serra d'Or* n° 424. Abril 1995, pp. 24-25. Un proper capítol estudiarà ambdues entitats.

¹¹*Diario de Barcelona*, 19/II/1849, p.827

¹²[AHSC] Carpeta 1.2.1.

administradors de la Santa Creu reconeixen que ja han perdut l'exclusivitat dels antics privilegis i que cap dels dos teatres de Barcelona no pot subsistir sense fer òpera italiana. Segurament l'argument de la possibilitat que el Liceu fes òpera alemanya o francesa era per guanyar temps, ja que el predomini de l'òpera italiana era gairebé exclusiu a Barcelona i les incursions franceses o germàniques eren aleshores molt tímides. Tal i com diu el document en qüestió:

En efecto la Opera Italiana no es por su naturaleza de espectáculo. Su principal dote son las bellezas y la dulzura del canto y de consiguiente sus primores son mas perceptibles en el Salon del Teatro principal, que no en la escena demasiado vasta del gran Liceo; por lo contrario son mas adaptables á este las operas Francesas, Alemanas y otras del esclusivo repertorio (sic) del Teatro lirico Español pues que su efecto se percibe principalmente en la vehemencia del canto sobretodo en la brillantez y grandiosidad de los espectaculos: Esta es la razon porque en la Nacion Francesa en que de muchos años a esta parte se halla establecida la division del Teatro lirico Frances del Italiano se halla adjudicado el primero al gran Teatro de la Opera que es el mas vasto de París; al propio tiempo que el Teatro Italiano desnudo de toda clase de espectáculo es aun de dimensiones mas reducidas que el Principal de Barcelona.

Però el document indica, entre línies, el fet que l'òpera italiana era el gènere per antonomàsia. De fet, els millors cantants del moment formaven part de companyies italianes i els principals teatres d'arreu del món subsistien gràcies a aquell gènere, de manera que en el text citat s'aprecia d'una manera molt clara la primacia de la lírica italiana per damunt de la francesa o l'alemanya. Així, si el Liceu s'hagués quedat amb aquestes darreres, el públic l'hauria considerat un teatre de segona, i això és el que els principalistes pretenien aconseguir.

Aprofitant l'avinentsa, s'inclou un atac al Liceu esgrimint un dels arguments més emprats durant tot el seguit de conxorxes que protagonitzà l'Administració de la Santa Creu en contra del Gran Teatre: el document diu que en concedir-se-li al Liceu el terreny va ser per a un "Liceu", per impartir les ensenyances del teatre i que per tant només pot representar obres espanyoles. Es demana aleshores que es pugui seguir fent òpera italiana al Teatre Principal i si pot ser també obres de teatre. S'apel·la a la tradició i als privilegis, a més dels pobres de l'Hospital:

Sensible seria para todos los hombres honrados y filantropicos de Barcelona que el Teatro del Sto. Hospital no fuese clasificado para las funciones liricas Italianas favoreciendo en perjuicio de un establecimiento de Beneficencia los intereses de unos especuladores que no perdonan ni han perdonado medio para destruir y arruinar tan bello y grandioso coliseo que viendose enriquecer así a costa de la humanidad doliente y en perjuicio tambien del publico

La carta acaba amb l'advertència que si queda a favor del Liceu l'exclusivitat de representar òpera italiana augmentarien massa els seus preus.

A través del segon document provinent de la cort, signat el 6 d'abril i aparegut al *Diario de Barcelona* el dia 12 (p.1725), es deia que els teatres de Barcelona havien de pagar 3000 rals per drets de llicència. De fet, aquest no era un assumpte nou. Tot i que, a favor de l'Hospital, he localitzat al seu arxiu

històric¹³ l'esborrany d'una carta adreçada a la Reina i amb data de 24 d'agost de 1846, demanant que la resta de teatres de Barcelona facin pagar a la seva entrada 8 maravedisos a favor de l'Hospital, apel·lant al privilegi de Felip II i els malalts de l'Hospital. No sabem si la carta va tenir contestació, però el cert és que la mesura no es va dur a terme.

Del 27 de juny de 1849 data un esborrany de nota dirigida pels administradors de l'Hospital a la Reina. A la nota es percep com Isabel II havia declarat deixar aturada la qüestió. La reina va demanar informes del que reportaven a l'Hospital les funcions d'òpera i els Administradors diuen que ja han fet enviar la resposta mitjançant el cap polític. Ara l'Hospital demana que es resolgui aviat el problema, perquè cal arrendar el teatre per a l'any següent i es troben creuats de braços. Insisteixen en l'argument de l'òpera italiana i deriven els títols espanyols, francesos i alemanys cap al Liceu. Sembla que el 30 d'abril s'havia dit que tot seguís igual fins el dia de Pasqua.

La premsa també hi digué la seva: *El Catalán* publicava, el 18 de novembre, una editorial que es pronuncia en contra de l'exclusivitat del Liceu:

(...) El Liceo exclusivo!... Y qué sería del público si tal sucediera? No, en Barcelona son ya necesarios entrambos teatros, y aun mas, son necesarios líricos los dos. La competencia y la rivalidad, -la rivalidad noble se entiende, la competencia digna se supone,- no pueden dar otro resultado que el mejor servicio del público, y si bien algunos dicen que dos teatros son demasiado, tambien es cierto que uno sería poco. (...)

El dia 11 de desembre, *El Fomento* publicà una carta oberta enviada per uns ciutadans a la Reina en la qual se li demana que es permeti fer òpera als dos teatres barcelonins:

(...) si se hiciese la clasificacion de un teatro lírico, habria vencedores y vencidos, y el exclusivismo del uno fomentaria los bandos y partidos, que si bien ahora el objeto que los ha formado es tan inocente como inofensivo, podria tomar tendencias de otra clase que conviene evitar. (p.3)

Novament d'acord amb la seva objectivitat, però útil pel que fa a la informació periòdica, el *Diario de Barcelona* publicà l'11 de gener de 1850¹⁴ una nota en la qual es diu que sembla que s'està requalificant la tipologia dels teatres de Barcelona, que havia quedat que el Liceu seria el teatre líric i el Principal el de teatre espanyol. El 14 de febrer el mateix *Diario*¹⁵ anuncia que l'assumpte ja està resolt, i que ambdós teatres han estat declarats lírics de primera classe. El 21 de febrer es diu que, malgrat no haver-se rebut cap notícia oficial, ja és un fet.

A tot això cal afegir que el segon decret -molt més discutible que el

¹³[AHSC] Carpeta 1.2.1.

¹⁴ p.189

¹⁵ p.895

primer- obligava les societats particulars amb escenari a tributar la mateixa quantitat que els teatres de més categoria. Per això el Liceu no tingué només un enfrontament amb el Principal, sinó també amb la resta d'institucions barcelonines que oferien diversions teatrals a la Ciutat Comtal. Tothom, músics, actors i empresaris posà el crit al cel, de manera que el primer decret es convertí, segons Artís, en *una autorització a les empreses a fer el que volguessin.* -"Poden donar-se a tots els teatres de província, indistintament, funcions dramàtiques, líriques i coreogràfiques"¹⁶. Finalment el tan pol.lèmic segon decret fou derogat poc temps després.

La situació semblava definitivament controlada a través d'un Reial Decret signat el 5 de febrer de 1851. El *Diario de Barcelona* el publicà el dia 13, procedent del Ministeri de la Governació del Regne:

En vista de las graves dificultades que ofrece la asignacion de género á los teatros de provincia, vengo en decretar lo siguiente:

No obstante lo dispuesto en mi Real decreto de siete de febrero de mil ochocientos cuarenta y nueve, en todos los teatros de provincia podrán darse indistintamente funciones dramáticas, líricas y coreográficas.

Dado en Palacio á cinco de febrero de mil ochocientos cincuenta y uno.-Está rubricado de la Real mano.-El ministro de la Gobernacion del reino, Fermin Arteta. (p.943)

Però com deia abans, el 28 de juliol de 1852 es promulgà el *Decret orgànic dels teatres*, en el qual l'article 23 del capítol tercer deia que en una població del Regne no podia haver-hi més d'un teatre d'òpera. Si això passava, el teatre amb més garanties obtindria la llicència¹⁷. Novament als liceïstes se'ls devia fer la boca aigua, però sembla que els "Cruzados" van esgrimir les seves influències i els arguments que de sempre havien estat llur millor arma, és a dir, l'apel.lació a la tradició secular i la prosa lacrimògena a partir dels pobres i malalts acollits a l'Hospital.

Josep Maria Mañé i Flaquer va escriure el 22 d'agost de 1852 al *Diario de Barcelona*, del qual era crític i comentarista teatral, un article que considero molt interessant, en què criticava el darrer reial decret. Sobre l'aspecte dels teatres d'òpera, preveient una seriosa inconveniència, arribà a dir d'una manera molt seriosa i lúcida:

(...) el gobierno prohíbe que pueda haber mas de un teatro lírico italiano en ninguna poblacion del reino. ¿Qué se habrá propuesto el gobierno con esta providencia?

Dice que el objeto del decreto orgánico, respecto á la industria teatral, es "desembarazarla de toda traba, de toda carga, concediéndola una base de amplia libertad, sin mas restriccion que las que exige la conservacion de la moral, de las buenas costumbres y del orden público".- ¿Cómo se concilia pues la idea que encierran estas palabras con el artículo que nos ocupa? A nosotros no se nos alcanza: lo único que justificarla la medida fuera la posibilidad de que con mas de un teatro lírico italiano peligraran *la moral, ó las buenas costumbres, ó el orden público.*

Solamente una de estas dos ideas, ó tal vez juntas, puede haber inspirado tal medida al

¹⁶ARTÍS: *Tres segles...* p.214.

¹⁷El decret va publicar-se el 4 d'agost de 1852 al *Diario de Barcelona* (pp.4614-17)

gobierno: evitar las consecuencias de una competencia ruinosa, siempre de fatales resultados para la moral pública; y dar una nueva é indirecta protección á los teatros dramáticos, que cuentan como mas peligrosos enemigos á los líricos.

Admitamos la primera de las dos hipótesis. ¿se quieren evitar los peligros que ella encierra sin faltar á aquel propósito de *amplia libertad*? Exíjanse á las empresas las fianzas que hemos indicado y entonces las consecuencias malas de la competencia no se harán sentir mas que en las cajas particulares de los empresarios, y no trascenderán á la moral pública, siempre ofendida cuando hay falta de cumplimiento en los compromisos contraídos. Con esta medida se lograba mejor evitar el mal, aunque hubiese muchos teatros líricos italianos, que ahora con uno solo.

Para impedir los efectos de la segunda hipótesis impóngase á dichos teatros condiciones artísticas, que juntamente con las fianzas, limiten de una manera indirecta el número de los mismos, ó les hagan mas difícil la competencia. Por ejemplo, se les podría imponer la obligación de presentar en escena un número de óperas de música clásica, algunos del teatro alemán y del francés, y si se quiere una cada año de autor español.- A la *música española* renunciamos por ahora por la imposibilidad que vemos de que la haya.

Los efectos de este artículo, que no aprobamos, creemos se harán sentir de una manera desagradable en Barcelona, que necesita de toda necesidad dos compañías líricas italianas. (...) (pp. 4999-5000)

Momentàniament es permeté als empresaris del Teatre Principal programar òpera a l'espera d'una nova ordre, tot això a través d'un permís del ministre de la Governació signat el 17 de setembre i publicat el 25 al *Diario de Barcelona* en un comunicat signat per M. de Foronda y Viedma. L'article sobre el fet que només un teatre podia representar òpera, extret del citat decret, fou definitivament derogat el 1869. Abans, però, i preveient que els intents dels liceistes serien un fracàs, aquests proposaren directament a l'Hospital de renunciar a programar òperes mitjançant una subvenció que el Liceu oferia. Novament es repetien els arguments històrics del moment en el qual el Liceu es va plantejar passar a la Rambla (1844), i de nou l'orgull dels "Cruzados" no permeté el cessament de les seves activitats líriques. No era aquest el primer intent del Liceu per "controlar" el Teatre Principal, com veurem tot seguit.

La fusió dels dos teatres, un "casament" poc afortunat

El 13 de novembre l'ajuntament passà a la primera comissió el conjunt d'informes i dictàmens relacionats amb la situació dels dos teatres, el Liceu i el Principal (*siendo de mucha gravedad el asunto*¹⁸) i fins i tot hi intervingué el capítol de la catedral. Tres dies més tard s'aprovava el dictamen de la comissió especial anomenada per a la contesa entre els dos teatres i s'aprovava també la carta enviada al capítol de la catedral. Els membres de l'esmentada comissió eren l'alcalde Francesc Esteve i Jacint Camprecio (?). S'adjuntava igualment la citada carta:

Al M.I. Cabildo de la Santa Iglesia de Barcelona

La contestacion de V.I. de 13 de los corrientes á la contestación de este Ayuntamiento de 9 de los mismos referente á los Teatros de Sta. Cruz y del Liceo no ha podido en modo alguno satisfacer los deseos y calmar los votos de una Corporación popular administrativa [sic], que anhela dar pronto cumplimiento á las ecsitaciones [sic] tan justas como prudentes de la Autoridad Superior política y fijar, si es posible, unas bases que concilien los intereses

¹⁸ Acords: 1849 (III): 13/XI, f.287.

del publico, con los de un Establecimiento benefico de tan alta importancia para esta Ciudad, y cuyo patronato, direccion y gobierno corresponde á antrambos Cabildos Eclesiástico y Secular.

Ni la gravedad del asunto ni la necesidad de tomar los datos y noticias conducentes á la mas acertada determinación, que son los dos motivos que V.I. alega, no debían alparecer [sic] impedir ó retardar el nombramiento de una Comisión del seno [?] de V.I. que poniendose en contacto con otra esta Municipalidad pesasen remitidas la gravedad de la materia, tomasen los datos y noticias conducentes á la resolucion que creyesen mas acertadas en el interes y prosperidad del piadoso establecimiento que esta á su cargo.

Por otra parte, en el oficio no se lee la menor indicacion ni de si se accederá al nombramiento de dicha comision ni de cuando esto tendrá lugar caso de resolverse, y semejante incertidumbre no puede acomodarse á la posicion particular de esta municipalidad que se halla en un compromiso con respecto á la Autoridad Superior Polftica y que ademas se cree en el deber y en el derecho de dar una solucion pacifica y satisfactoria á una cuestion que en su conjunto abraza y afecta algunos y muy respetables intereses publicos y particulares.

Así los datos referentes al patronato del Santo Hospital gen[era], como los principios gen[era][e]s del derecho y disposicion legales analogas sobre las facultades que competen á los compatronos coadministradores y otros oficios semejantes en negocios de interes comun autorizarian seguramente á esta Municipalidad para proceder por si sola en el inesperado caso de que V.I. no diese lugar á una cooperacion que tantas veces ha prestado en negocios graves y asiduos de aquel piadoso Establecimiento; pero esta corporacion confia que no llegará tan sensible caso, y que V.I. con toda urgencia se servirá tratar con los de este Ayuntamiento sobre un negocio de tanto interes y llevar así las rectas intenciones de la Superioridad, procediendo al nombramiento de los respectivos Comisionados que podrán servirse concurrir el martes proximo 20 á las 5 de la tarde á la sala de Juntas de la Admon. del Hospital general en donde se hallaran a los designados por este Ayuntamiento.

Dios gu[ard]e. á V.I. a Barcelona 16 de Noviembre de 1849

El Alcalde Correg[ido]r. PResidente

Franco. Esteve y Thomas

P.A. de S.E. Jacinto Camprecios¹⁹ Sexio²⁰

El 20 de novembre es llegí la resposta del capítol escrita el dia abans. En ella es deia que l'ofensa es compartia amb l'Administració de l'Hospital, ja que l'ajuntament volia arribar a un acord, quan segons l'Administració benèfica, i amb l'acord sense condicions dels canonges, el Teatre estava arrendat fins l'any 1850 i la *sagrada obligacion* no podia deixar d'acomplir-se. El regidor Moragas es queixà de l'actitud dels eclesiàstics i posà en dubte la validesa de l'escriptura de l'arrendament. Ja una mica tips, els regidors acordaren donar-ne notícia al cap polític²¹, la qual cosa no fou reconeguda pels canonges²². No obstant això, el cap polític desautoritzà més tard el capítol catedralici²³.

El 14 de juny de 1850 es va llegir un informe de l'Administració de

¹⁹O bé Lamprecios. La cal.ligrafia no és prou clara.

²⁰Acords: 1849 (III): 16/XI, f.293.

²¹Acords: íd., 20/XI.

²²Acords: 1849 (III): 27/XI, f.305.

²³Acords: 1850 (I): 15/I, f.26.

l'Hospital en el que es deia que s'havia demanat l'enviament a la reina d'una demanda per prolongar l'arrendament del teatre. Així, el Liceu i el Principal podien estar units sota la mateixa empresa i també es demanava l'anul·lació de la classificació d'ambdós locals. Malgrat tot, l'Administració hospitalària no veia amb molt bons ulls la fusió teatral i demanen parer a l'ajuntament, que declara la bona intenció de la fusió empresarial, tot demanant a l'Administració benèfica que no sigui tan mal pensada²⁴.

Però els administradors de l'Hospital no se'n fiaven i novament el Liceu va aprofitar-se de la caòtica situació per fusionar ambdues empreses. El mes d'agost de 1850, i amb motiu del final del contracte d'arrendament de l'empresari del Principal, Santiago Figueras, el Liceu se n'apropià amb l'excusa de "fer-li costat", ja que l'Administració havia denegat a l'empresari en qüestió la pròrroga del seu contracte. L'Administració de l'Hospital treia foc pels queixals i volia arrendar el teatre a Peregrí Rialp, home "de la casa" ja conegut per la Molt Il·lustre Administració²⁵, que, descontenta, envià finalment una carta a la Reina (el governador, ja tip de la situació, derivà la situació cap a Madrid), declarant la seva indignació. Com era de preveure, la cort es desentengué del problema, i les picabaralles continuaren a Barcelona. Una única empresa gestionà els dos teatres -conseqüència de l'article 27è del tercer capítol del primer decret de 1849- amb l'empresari Figueras al capdavant, tot i que la situació va durar fins l'any 1852²⁶.

Novament no es van deixar esperar les reaccions a la premsa, contràries unes, favorables d'altres. La fusió era un assumpte que planava en l'aire enrarit per la confusió entre dictàmens, decrets i finals d'arrendaments. Així, trobem el dia 12 de desembre l'editorial d'*El Catalán*, que ja es refereix a la fusió amb una visió negativa:

(...) El Liceo faltando á las bases de su fundacion y al objeto con que se le hizo la cesion del terreno, creó un gran teatro. No debiera haberlo creado, pero lo creó, y creado ya, nosotros le admitimos y nosotros le aplaudimos.

Ahora bien, siendo ya teatro el Liceo, este ha desaparecido ante aquel (...)

Y el Liceo murió, decimos, porque no recordamos que nos haya dado señales de vida en su gran teatro (...)

Con qué, todavía no contento el teatro del Liceo con haberse hecho necesrio, no contento con haber visto que se guardaba silencio á su alrededor y que se le dejaba proseguir en su marcha de especulacion y no de enseñanza, trata por varios medios de hacer desaparecer el teatro, propiedad del Hospital y renta de los pobres, y viendo que no puede salir airoso, pide no ya la desaparicion sino una transaccion, no ya una union sino una fusion?... Pero verdaderamente esto no se comprende por lo monstruoso.

¡Transaccion! ¿y qué significa esta palabra transaccion tratándose de una administracion de un asilo de beneficencia con una sociedad eventual cuyo presente es poco y cuyo porvenir ninguno?

¡Fusion! ¡Ay! desgraciadamente todas las fusiones han dejado lamentables recuerdos. (...)

²⁴ Acords: 1850 (II): 14/VI, f.267.

²⁵ [AHSC]: Carpeta 2.4.2.

²⁶ I no el 1853, com diu Artis a *Tres segles...* Op. cit.

En canvi, el 13 de desembre de 1849 es publicà una carta anònima a *El Fomento* en la qual es diu que no és tan perniciosos que els dos teatres s'uneixin, ja que el Liceu no ha donat els fruits esperats per tenir una societat caòtica. Això, a més, diu molt a favor de l'Hospital, ja que segons l'articulista en cap cas no ha dit que volgués el tancament del Liceu i diu que això són calúmnies de tercers.

De nou a *El Catalán*, un comunicat anònim publicat el 10 de febrer de 1850 es mostra contrari a la fusió dels dos teatres, perquè diu que el Liceu voldrà apropiarse del Principal. L'editorial, però, del mateix diari el dia 22 de febrer (darrer dia de la publicació d'*El Catalán*), torna a plantejar la conveniència de comptar amb dos teatres, de cara al benefici del públic. Val la pena destacar el fragment inicial de la citada editorial:

Una de las causas que en beneficio del público habíamos nosotros proclamado con mas fervor y seguido con mas empeño, es para nosotros y para Barcelona importante cuestion de teatros.

Solo que, al revés de muchos que la han mirado solo como cuestion de personas, de partidos, de especulacion, nosotros la hemos mirado como cuestion de vida ó muerte para los pobres, clase á la que hemos constantemente dedicado nuestros afanes y servicios. En efecto, con quedar solo un teatro lírico en Barcelona, era discontentar al público y ahora ó mas adelante establecer el monopolio, con quedar un solo teatro lírico y ser este el Liceo, era dar un golpe de muerte al establecimiento benéfico del que el Principal es la mejor y mas pingüe renta.

Nos cabe la satisfaccion de que nuestras esperanzas no han sido defraudadas ni nuestros votos desoidos ni perdida la causa que hemos abrazado.

Todas las noticias que de la corte tenemos, noticias fundadas y positivas, nos conducen á creer que S.M. se ha dignado conceder el permiso á los dos teatros para que libremente puedan funcionar.

El dia que esta real órden llegue, será un dia de júbilo para Barcelona. Todos la esperan con ansia y con ansia la desean todos.

No se habrá ya de temer por los pobres, y el público podrá sacar partido de la competencia de dos teatros rivales. (...) (pp.1-2)

Una opinió, la d'*El Catalán*, que tot i volent ser imparcial reprèn l'argument de la beneficència tan propera a les intencions -si més no públiques- del Teatre Principal. Intencions que no deixen de ser una justificació.

La temporada 1850-51 és la primera de les dues en les quals el Teatre Principal i el Liceu aniran de bracet, constituïnt-se en una sola empresa capitanejada per Santiago Figueras. Si bé des del punt de vista polític sembla haver-hi calma, l'aparent no competència entre teatres dóna lloc a temporades curtes i poc imaginatives pel que fa als títols proposats. Un altre fet destacable és que comença en aquelles dates a consolidar-se el teatre de l'Odeón, que acull una temporada en la qual tampoc no hi mancarà l'òpera, sense que els *odeonistes* es destaquin especialment pel fet de fer ombra al Liceu o al Principal. Efectivament, els antics nostàlgics de l'*imperi* de la Santa Creu creuen ja perduda la *creuada* i, lluny del que era previsible, s'abstenen de protestar en contra de l'aixecament i la normalització en la temporada del nou colisseu, erigit en el lloc ocupat per l'antiga biblioteca del convent de Sant Agustí.

Amb tot, però, tampoc no sembla que les coses anessin rodades al Teatre Principal i, malgrat l'hegemonia, es veu clarament com el Liceu tindrà malgrat tot forts avantatges per damunt de l'antic colisseu. Així, per exemple, poques de les òperes representades al Principal no passaran al Liceu i en canvi són força els títols representats a l'escenari del darrer i que no visiten l'antic Teatre de la Santa Creu, malgrat que la companyia era la mateixa. Això es deu, possiblement, a una major comoditat de l'escenari del Liceu, molt més gran que el del Principal, ja que devia ser prou difícil encabir les mateixes decoracions a un i altre teatre ateses les desproporcionades mides entre l'un i l'altre. La companyia, però, era la mateixa i alternava a un o altre escenari. Però la riquesa de les anteriors temporades, tal i com veurem en els dos capítols següents, minvarà considerablement, ja que poques vegades hi haurà òpera en un mateix dia i als dos teatres, un signe indubtable de riquesa que s'havia donat en temporades anteriors.

Hi ha també alguns descontentaments per part del públic. Trobem, per exemple, una nota publicada al *Diario de Barcelona* en la que el públic es queixa del fet que, per indisposició d'un cantant determinat (en aquest cas una cantant, Costanza Rovelli), s'hagi de suprimir la funció sencera i en lloc seu no es programi ni tan sols una minsa acadèmia vocal i instrumental²⁷. I és que es comença a notar ja en aquests anys una tendència molt més exclusiva a les funcions teatrals (comèdies en un acte i sainets), complementades algunes vegades -poques encara- amb sessions de sarsueles en un acte.

Canvien també, a partir d'ara, les periodicitats de les temporades. D'acord amb els decrets que havien sortit un any abans i que ja han estat comentats, les temporades teatrals s'inicien l'1 de setembre i acaben el 30 de juny. Excepcionalment, però, i previ permís acordat amb el cap polític de torn, els teatres poden obrir els mesos de juliol i agost. Així mateix es conserva encara el fet de cloure la temporada el Divendres de Dolors per reiniciar-la, amb una nova companyia, el Diumenge de Pasqua. Sigui com sigui, aquest canvi és novament un signe de modernitat, propi del progressisme del moment, que ja no condiona en excés la cartellera en funció de les imposicions eclesials i litúrgiques.

Pel que fa als preus de l'abonament s'observa una reducció d'un 20% respecte dels de l'any anterior, un dels pocs avantatges que origina la fusió de les dues empreses en una de sola. És clar que la reducció també obeeix al fet que la temporada és molt més curta que les establertes en anys anteriors. El que sí és cert és que en els preus definitius hi va haver la intervenció de l'Hospital, que va obligar l'empresa a rebaixar els preus, ja que inicialment es van preveure les mateixes tarifes d'anys anteriors²⁸.

Un altre dels avantatges que suposava la fusió dels dos teatres era el fet

²⁷ *Diario de Barcelona*, 18/VI/1850, p.2603

²⁸ *Diario de Barcelona*, 26/VIII/1850, pp.4475-6.

que quan un dels dos havia de suprimir per raons de força major la funció prevista en un dia determinat, gaudia d'entrada de franc a l'altre teatre, tot i que suposadament el canvi era molt més profitós pel Liceu, ja que era molt més gran que el Principal i així -amb l'afluència del públic dels dos teatres- podia dir que omplia, la qual cosa era un dels blancs dels sarcasmes dels seus detractors²⁹. No obstant aquesta mesura, no semblen aquells anys els de més afluència de públic, ja que si d'una banda les programacions presenten poques novetats -no trobem cap estrena fins el setembre-, és possible que la inèrcia s'apoderés d'una temporada que sembla agafada amb pines i per complir amb l'expedient. Al mateix temps cal destacar la nova afluència de diversions públiques que comencen a imperar a Barcelona³⁰ i la ja anomenada recent implantació de l'Odeón, que devia suscitar, en un primer moment, força expectatives com a tercer teatre de la ciutat que s'hi constituïa en aquell moment.

Una bona mostra de la poca afluència al Liceu i al Principal ens la dona un cronista del *Diario de Barcelona*, que signa amb el pseudònim de *Julia* una carta oberta a Joan Mañé Flaquer -aleshores crític teatral del *Diario*, com ja s'ha dit abans-, i en la qual comenta aspectes diversos de les curses de braus i de les modes barcelonines. Pel que fa a la vida teatral comenta:

(...) En cuanto á los teatros, amigo mio, disfrutan pacíficamente de su luna de miel, casi podría decirse á sus solas, pues los recién casados se hallan con pocas visitas. La gente está de toros y no de teatros.

Verdad es que ellos están muy poco carifosos con el público y ninguna función le brinda y solicita su concurrencia. El repertorio de verso ha consistido hasta ahora en todo lo que todos sabemos de memoria y, después de la ópera *María di Rohan* en el Principal, nos ha dado el Liceo su *Lucrecia Borjia* [sic]. Esto no podía faltar. Temporada en el Liceo sin *Lucrecia Borjia* hubiera sido tan extraño como ver en la plaza de toros un picador lidiando á pie (...).³¹

Sembla que les coses entre el Liceu i el Principal, però, no acabaren d'anar com era de preveure, si és que algú havia previst que anirien bé. És així com poc temps després de funcionar plegats van començar a haver-hi dissensions. Tot i que una posterior unió els mantingué units fins el març de 1852 i que la temporada 1854-55 es va rescindir el contracte dels cantants del Liceu a mitja temporada i tomaren a funcionar Principal i Liceu fins a final del període³², el *divorci* ja es deixava sentir a finals de 1850, quan en un article de la secció *Revista Semanal* del *Diario de Barcelona*, publicat el 15 de desembre d'aquell any i signat per Mañé i Flaquer, deia:

²⁹Vegeu les cartelleres del *Diario de Barcelona* dels dies 5 i 6 de setembre, pp. 4613 i 4669 respectivament.

³⁰FÀBREGAS, Xavier: *Les formes...* Op. cit.

³¹*Diario de Barcelona*, 15/IX/1850, p.4849.

³²FARGAS SOLER, A[ntoni]: "Anales de los teatros líricos de Barcelona" a *Almanaque musical de 1868*. Barcelona: Casa ed. de Andrés Vidal, 1868, pp. 31-51.

(...) A propósito de gracias; me ha chocado mucho la del proyectado divorcio entre el Liceo y Sta. Cruz. Que al año de casados se odiaran cordialmente ambos esposos, no sería cosa nueva en los fastos matrimoniales; pero hacerlo á los tres meses pasa de castaño-oscuro (...) (p.6661)

Ja abans, però, *El eco del actor* havia alertat de la situació de les dues empreses, deixant veure el descontent del públic davant de l'escassa activitat teatral -llegeixi's operística- que s'hi duia a terme. Els fragments següents pertanyen al setembre de 1850:

Quando Dios se enfadó con el primer hombre de este desvencijado mundo, le dijo: "Si quieres comer trabaja". Y que les parece á VV. que hizo el taimado Adan? Se tendió á la larga sobre el suave césped del Paraiso y empezó á discurrir de este modo. "Pues señor, echemos cuentas: el omnipotente me condena á la fatiga, pero como yo estoy muy acostumbrado á la *vita bonna* de estos jardines, á la cuchipanda y vigotera de estas esquisitas frutas y á la extravagancia de mi omnimoda voluntad (por lo visto Adan usaba ya del lenguaje parlamentario) resulta que soy un orangutan y que no sirvo para maldita la cosa." Aquí hizo nuestro primer padre punto redondo, y se atracó de regaladas camuesas: así quedó él, despues del atracon.

Pasaron dias y el bueno del hombre seguia tan perezoso como un jugador de oficio: sin embargo, su situacion habia variado: en vez de camuesas comia castañas silvestres, dormia entre un par de peñascos y tenia ya vergüenza de sí mismo: en una palabra habia desaparecido para él el Paraiso. Adan se hechó de nuevo á discurrir, y como las castañas fermentaban en su cerebro, que les parece á VV. que discurrió? Nada menos que una trampa contra la ley de Dios, esto es, engañar al prójimo para vivir, dando principio por Eva (esta sí lo merecia,) y acabando por sus descendientes.

No les parece á VV. que la empresa de los teatros unidos ha heredado la trampa de Adan? El público al menos la sostiene para que le dé gusto y ella... á dormir que hace calor. Yo no sé á punto fijo si son castañas ó camuesas lo que habrá comido, lo cierto es que discurre cada desatino que no la alcanza un galgo. Desde que se han abierto los teatros no ha hecho nada, absolutamente nada que merezca la pena de nombrarlo, y el bonachon del publico (modelo de virtud y paciencia) sufre con resignacion ls compañías, las producciones, los precios, mientras la empresa va caminando á dormir entre dos peñas, como nuestro padre Adan y... se continuará.³³

El estado de los teatros de Barcelona es hasta el extremo dudoso, no se hace nada que merezca la pena nombrarlo, los actores trabajan sin descanso y sion fruto, la empresa piensa en todo menos en lo que la interesa y el público, espectador de este lastimoso estado, se muestra indiferente hasta el extremo. (...) ³⁴

Un dels conflictes del moment, ultra les tan comentades batusses entre el públic, que són comentades i més o menys magnificades pels cronistes (cal pensar que la bola es devia haver fet més grossa a mesura que passaren els anys) va ser protagonitzat, una vegada més, pels músics de l'orquestra³⁵. Del 4 de novembre de 1851 data una carta amb signatura il·legible dirigida a l'Administració de l'Hospital. Se'n desprèn que hi ha un enfrontament entre els músics i l'empresari del teatre, perquè els primers es van negar a assajar al

³³ *El eco del actor*, 12/IX/1850, nº3, p.23.

³⁴ *Id.*, 23/IX/1850, nº4, p.30.

³⁵ Tota la documentació referida a aquest fet es troba a la carpeta 2.2.1. de l'Hospital de Sant Pau.

Gran Teatre del Liceu. Aleshores es va haver de recórrer a d'altres músics per la manca d'assajos de l'orquestra del Principal. La causa de la negativa dels músics d'aquest darrer teatre es devia al fet que els músics no podien tocar en un altre teatre segons el seu reglament, tot i assegurar-los l'empresa la plaça i el salari. Quatre dies més tard la junta de l'orquestra envià una carta al Governador Provincial, dient que si no volen tocar no tocaran, perquè l'Administració de l'Hospital no els pot obligar a tocar en un altre colisseu que no sigui el seu. Si han d'assajar al Liceu les òperes que s'han d'interpretar al Principal, aleshores sí que hi tocaran. En cas contrari no ho pensen fer. Del 21 de novembre data una darrera carta dels músics adreçada novament a l'Administració de l'Hospital. Sembla que el governador els havia obligat, fos com fos, a tocar al Liceu. Aleshores els músics digueren que hi estaven d'acord, però sempre i quan només ho fessin amb les obres que haguessin de ser representades al Teatre Principal. Signen aquest document Carlo Grassi, Pau Bofill, Gaietà Llagostera, Pau Benet, Sebastià Riera, Ignasi Pagès, Joan Linés, Francesc Sala, Josep Saurí, Joaquim Rosés, Agustí Parramon i Josep Ferrer, tots ells músics de Santa Creu.

De tot plegat, però, sembla que la sang, bé que calenta, no va arribar al riu, amb motiu d'una nova temporada en què ambdós teatres treballarien plegats, tot i que per poc temps.

El descontent, com deia abans, era un fet, i cal remetre's a les pàgines d'*El eco del actor* per adonar-nos d'una situació que paulatinament esdevenia insostenible. Llegim, per exemple, a la citada publicació un

ESTADO DE LOS TEATROS DE BARCELONA

El estado de los teatros de Barcelona es crítico y por demás precario. Las causas que le han conducido á su estado de casi nulidad son bien conocidos de todos y por esta razon no haremos mas que repetirlas indicando el modo de corregir algunas. En primer lugar aparece la empresa, y por sensible que nos sea la haremos ciertos cargos, no con el objeto de acusarla, sino con el de acordarle la enmienda. Todo empresario al ponerse al frente de un teatro, sabe ó debe saber que infinidad de familias subsisten al abrigo de su buena fé y que es el responsable indirecto del arte para el público. En Barcelona, pues, el empersario ha faltado en todo cuanto llevamos anotado, ha desatendido todas sus obligaciones, ha olvidado que debia pagar á sus muchos empleados, y familia conocemos que ha tenido que pedir favores que no necesitaba con su trabajo. 34 días ha eatado la empresa sin pagar y á la hora que escribimos este artículo todavía si la deuda ha aumentado ó disminuido. El público digno por todos conceptos de la atencion de la empresa, ya por su mucha inteligencia, ya por su mucha aficion, poco á poco se va separando de los teatros y dia llegará como no lo dudamos, siguiendo así, que el teatro Principal, el teatro modelo de la nacion enotros tiempos, quede solamente para las funciones de tarde, ó tal vez para nada, mientras que el Liceo por mas sueños de felicidad que abriguen sus propietarios, sino se convienen á pagar el seis ó al menos el cinco por ciento de sus capitales, lo verán cerrarse cada año, dejando en la miseria no pocas familias.

La rivalidad que no ha mucho sostuvieron los dos teatros, auguraba, á no dudarlo, el porvenir que ahora es realidad. Creer que se pueden sostener en Barcelona dos teatros á la altura que reclaman los conocimientos del público, es creer un imposible, porque si bien el teatro Principal tenia la temporada pasada un abono de 48.000 duros, tenia la rivalidad del lujo y grandeza del Liceo con la que no podia competir, siendo nuestro parecer, que si este teatro solo se emplease en representaciones dramáticas podria perfectamente llenar

los deseos del público, al paso que el Liceo por sus muchas comodidades para representaciones de espectáculo, ópera y baile serviría en igual grado que aquel, para las dramáticas solamente. Mientras no se siga un método cual dejamos indicado, ni la empresa de un teatro, ni la del otro, ni mucho menos una sola para los dos, podrá sobrellevar las muchas cargas que ahora tiene y tan mal cumple. Además la empresa de hoy, directora única de los trabajos, comete yerros que la cuestan caros, aconsejándola que el trabajo lo debe poner el mismo que lo debe ejecutar, pues de no ser así los actores trabajan á disgusto, las representaciones son siempre defectuosas y el público mal servido. Muchas otras cosas pudiéramos citar, pero los límites de nuestro periódico, nos impiden continuar por hoy. En el número siguiente continuaremos este artículo.³⁶

No es va publicar mai la promesa continuació. En el número següent una nota signada per Ignacio María Bueno s'acomiada del diari dient que no pot seguir les tasques de redacció. Potser l'anterior article va ser escrit per ell i d'aquí la manca de la seva continuació.

Novament *El eco del actor* ens informa d'un text que els abonats del Teatre Principal enviaren a l'Administració de l'Hospital de la Santa Creu:

Varios antiguos abonados del teatro de Santa Cruz de esta ciudad, han dirigido á la M.I. Administracion de su Santo Hospital la siguiente esposicion.

Muy litre. Sr:

Los infrascritos abonados del teatro principal de Santa Cruz de esta ciudad á V.S. con el debido respeto esponen: Que ha llegado á su noticia que un formador de empresas ó compañías habia hecho proposiciones á esa Ilustre Administracion del Santo Hospital para tomar á su cargo y con el precio correspondiente á favor de esa casa de Beneficencia el teatro de Santa Cruz para dar funciones líricas diarias en el mismo: interin llega decidida la subasta, ceyas [sic] tabas se han remitido al gobierno. La circunstancia de no poder abrirse por Pascua, segun se tiene presentido; el deber sagrado de no desperdiciar renta alguna á favor de los pobres, ó lo que es lo mismo, de que no quede sin arriendo durante algun tiempo aquella finca, esponiéndose á perder los crecidos abonos conque cuenta y han sido siempre su sosten, y por consiguiente al descrédito y ruina de una de las mas pingües rentas de los pobres, les hacen confiar en que, con arreglo al mismo espíritu manifiesto de la última Real órden que previene la subasta de dicho teatro, y para evitar toda responsabilidad muy declinada, tratándose de bienes de menor y desvalidos, admitirá las proposiciones, *ventajosas siempre y de todos modos preferibles á quedar el teatro cerrado* y con una parte de renta perdida para aquel respetable establecimiento de Beneficencia. En esta atencion;

A V.S. suplican, se sirva acceder á las indicadas proposiciones, para que previa la competente venia de la autoridad, é interin se halla pendiente de la superior resolucion el expediente de la subasta, pueda abrirse en la próxima temporada de Pascua el teatro principal de Santa Cruz con beneficio de los pobres y de la poblacion, como así se ha verificado desde tiempo inmemorial. Así lo esperan los esponentes del celo y rectitud de esa litre administracion, fiel depositario de los intereses de tantos infelices. Barcelona 11 de abril de 1851.= (Siguen las firmas.)³⁷

Una setmana després, el govern provincial de Barcelona informà a través de les pàgines d'*El eco...* del següent:

³⁶*El eco del actor*, 24/III/1851, nº30, pp.233-4.

³⁷*Id.*, 14/IV/1851, nº33, pp.262-3.

Gobierno de la provincia de Barcelona.

En uso de las facultades que me concede el art.46 del Reglamento orgánico de Teatros de 7 de febrero de 1849, he autorizado á D. Juan Bautista Di-Franco para dar funciones en el teatro de Santa Cruz de esta capital, hasta que sea aprobado por el gobierno de S.M. el pliego de condiciones para el arriendo del mismo en pública subasta como está mandado en Real órden de 7 de marzo último, en cuyo caso cesará este permiso, sin que haya lugar á reclamacion alguna, y no pudiéndose por esta circunstancia fijar el número de representaciones que podrán tener lugar. Lo pongo en conocimiento del público á fin de evitar cuestiones y perjuicios por parte del mismo y de la Empresa. Barcelona 20 de abril de 1851.- Ventura Diaz.³⁸

La nova va ser rebuda amb esperança per part de l'afecció lírica barcelonina, tal i com llegim a *El eco del actor*.

Despues del término estrepitoso que ha tenido la empresa unida de los teatros de Barcelona, fácil es concebir la situacion angustiosa de muchas familias que habian depositado su suerte presente y futura, no solo en la buena fé de quien los escriturara, sino en su trabajo tan difícil como penoso y cuyo laudable y honroso medio de proporcionarse la subsistencia, ha servido únicamente para labrar su desgracia, tan injusta como inmerecida. (...)

El Sr. Di-Franco, cuyo amor al arte es bien conocido en casi toda España, trató de abrir el teatro Principal, no para buscar un pingüe lucro, sino para proporcionar colocacion á muchos de los actores, tanto españoles como italianos de que se componen las compañías que con aprobacion casi unánime actuan hoy dia en dicho teatro; (...) su hábil familia, compuesta en su totalidad de profesores líricos, trabaja la primera no con pretensiones, no con orgullo, no con envidia, sino con la creenci que presta solamente la buena fé, con la modestia del que solo busca su subsistencia por su trabajo y sin juzgar lo poco ó mucho que puede valer su mérito. (...)³⁹

Segons una Reial Ordre datada el 7 de març de 1851, quedava anul·lat el contracte d'arrendament del Teatre Principal i obert a subhasta pública, per evitar que caigués *en alguna persona ó sociedad que con fin siniestro procurara desacreditar el indicado teatro, perdiendo así una de las mejores propiedades que poseen los pobres*⁴⁰.

El Sol publicà, mesos més tard, concretament el 24 de juliol de 1851, l'anunci de la subhasta per al nou arrendament:

La administracion del Hospital de Santa Cruz de Barcelona, arrendará en pública subasta y bajo el pliego de condiciones debidamente aprobado, el Teatro llamado Principal, que aquel establecimiento de beneficencia posee en la Rambla de la misma ciudad. El arriendo se verificará por 5 años, los tres primeros forzosos y los dos restantes voluntarios por ambas partes, empezando en primero de setiembre prócsimo venidero, y tendrá lugar la subasta en el día 11 del prócsimo mes de agosto á las 12 del día en la sala de sesiones del propio Hospital por medio del Corredor público D. Damian Taulet, en cuyo poder y en el del infrascrito escribano secretario se halla de manifiesto el pliego de dichas condiciones, librandose el indicado arriendo á favor del mayor postor, si se presenta proposicion

³⁸Íd., 21/IV/1851, nº34, p.265.

³⁹Íd., 28/IV/1851, nº35, p.273.

⁴⁰*Diario de Barcelona*, 25/III/1851, pp.1789-90.

admisible á juicio de la misma administracion.

Barcelona 24 de julio de 1851-P.A. de la J.A. - José Elias, escribano secretario. (p.4)

Un any després l'empresa dels dos teatres tomaria a ser la mateixa, i novament es preveia el descontentament del "matrimoni", que acabaria dissolent-se abans d'acabar-se la temporada. Des d'un primer moment l'escepticisme era un fet, com ho demostra el següent article de Ferran Anton i Seron publicat a *La violeta de oro*, el butlletí de la Societat Filharmònica:

Al fin -como diria algun mitólogo- Apolo, Terpsicore y Talia han quitado la espada de fuego que parecia habian colocado, indignadas, en las puertas de sus templos.

Nuestros teatros ya funcionan!!!

Tras un largo periodo de recriminaciones, de misterios, de farsas y de intrigas, han sacudido el sudario que les envolvía y ¡cosa estraña! han contraído enlace á pesar de que los prestigiadores aseguraron que no producirían grandes frutos.

En vano ambos esposos se acarician, se halagan y se estrechan, en vano sus padrinos agitan las palmas gritando "¡Bravo! ¡Sorprendente! ¡Magnífico!" En vano la *Non* salta y brinca inflamando la sensualidad al último grado: nada esbafante para darles esa vida, ese movimiento, esa animación que en los tiempos de su celibato alcanzaran. Su vida es estúpida, su movimiento lánguido, su animación impotente... han tomado en fin, todo el colorido de un verdadero matrimonio.

Así es que el público no ha quedado satisfecho al penetrar en sus magníficos coliseos, porque las actuales compañías no corresponden á las que ha tenido Barcelona casi siempre, ni en cantidad ni en calidad. (...) Con malas y reducidas compañías, con la antipatía que inspira al público la empresa, con la mala elección de funciones y con tantos teatros particulares como hay en Barcelona, podrá conservarse el matrimonio teatral? - Bastará la subida de precios y la rebaja en el personal de las compañías par preservarlo de una quiebra? Este es un problema que no nos atreveremos á resolver; pero segun nuestras predestinaciones tendrá una solución no muy satisfactoria⁴¹.

Liceistes i "Cruzados"

Josep Artís explica llargament en el seu llibre inèdit⁴² els tripijocs d'una situació conflictiva, que venia d'anys. "Liceistes i Cruzados", denominació que deriva del "singlot poètic", homònim de Serafi Pitarra⁴³, es refereix a l'enfrontament entre el públic del Liceu i el del Principal o de la Santa Creu, i d'aquí la ironia del mot "Cruzado", que entre línies es pot llegir com a sinònim d'arcaic, retrògrad i intransigent. De fet, ja hem vist com el 1837, i amb motiu del naixement d'una institució com la del Liceu Filodramàtic de Montsió, els administradors de l'Hospital de la Santa Creu intentaren impedir que aquella tirés endavant. Segons Artís, *els anys 1849-1850 marquen el punt més alt de la dissensió entre els addictes a l'un i a l'altre teatre*⁴⁴. Quan encara no feia un any

⁴¹ *La violeta de oro*, 20/X/1851, nº 3, p. 22. El text, tot i que es refereix d'una manera explícita a les companyies teatrals, podria també aplicar-se a l'òpera.

⁴² ARTÍS, Josep: *Tres segles...* pp. 209 i ss.

⁴³ PITARRA, Serafi [Frederic SOLER]: *Liceistes y cruzados*. Barcelona: Imp. Espanyola d'I. López, ed., 1865.

⁴⁴ ARTÍS: *Tres segles...*, p.209.

que el Liceu estava obert i gaudia de ple funcionament a la Rambla, membres de la seva junta directiva enviaren la següent nota a la Junta de l'Hospital:

La competencia sostenida entre ambas empresas durante un año debe haber convenido a la una y a la otra de que este sistema es fatal para ambas; de que no dejará medrar a ninguna, y de que al fin cada día mas exigentes⁴⁵=Estamos en la época de los ajustes y pronto se abrirá la liza en que lucharán los dos teatros sin otro fruto que obligarse a mayores dispendios y avivar la enemistad entre las familias afectas al uno o al otro Coliseo, enemistad que si bien es absolutamente ignorada de la poblacion en general, puede dar ocasion a odios particulares y afectar los intereses de las dos Casas=Todos los conocemos, todos estamos convencidos de ello, y sin embargo no ponemos remedio. Esta Comision no tiene empacho en dar el primer paso ni en que se sepa que lo ha dado. Comprende muy bien que no ha de faltar quien lo califique de miedo, quien diga que el Liceo ya no puede sostenerse, quien asegure que ya está perdido; pero las habladurias nada le importan; hace tres años que las oye, y aun suenan en sus oídos las terribles palabras con que se amenazó a la poblacion de Barcelona, con el riesgo de quedar enterrados bajo las ruinas del edificio los espectadores que lo llenasen el día de su apertura. Tales cosas no afectan ni han afectado nunca a esta Comision que llevó a cabo la tarea que le encomendaron sus comitentes. En la posicion que hoy ocupa no se huye el combate, ni cja ante la lucha; mas puesta al frente de intereses ajenos cree deber suyo invitar a una paz que los garantice completamente reservando la guerra que puede ponerlos en riesgo para cuando esa paz no sea asequible. Los que firman hacen a esa lltre. Administracion la justicia de creerla poseida de los mismos sentimientos mucho mas cuando los intereses de que cuida pertenecen a los pobres.=Quisiera esta Comision evitar los males que prevee para el Hospital y para el Liceo; cree que es posible hallar un medio concillatorio, y propone para conferenciar acerca de ello que esa lltre. Administracion se sirva nombrar con urgencia los SS. Vocales de su seno que sean de su agrado. Si esto puede traer un pronto y buen resultado la Comision se felicitará de haberlo propuesto, y si no produce ninguno le quedará el consuelo de haberlo querido y de haber antepuesto el bien general al pueril reparo de ser la primera en lamentar de oficio los riesgos comunes=Dios, etcétera=Barcelona, 10 de enero de 1848=JoaquinM. de Gispert=Juan Cortada.⁴⁶

Segons Artís⁴⁷, el Liceu no pretenia la desaparició del Principal, sinó erigir-se, el nou teatre de la Rambla, en "el" teatre d'òpera de Barcelona, mantenint una hegemonia exclusiva. Per tal d'aconseguir-ho, van fer tota mena de gestions, a Barcelona i a Madrid, els anys 1849 (en dues ocasions aquell any) i 1852.

Els enfrontaments directes i violents foren en realitat molt menys aparatosos que com posteriorment la literatura ens ha fet veure i creure, ja que no hi ha documents directes de l'època -premsa bàsicament- que ho testifiquin. Malgrat tot sí que hi hagué un enfrontament violent, a porta tancada, entre el regidor Sampons, membre de l'Administració de l'Hospital, i Frederic de Gispert, del Liceu. Sampons es queixà a l'ajuntament dels insults rebuts dies abans al Liceu per Joaquim i Frederic de Gispert. Aquest darrere fins i tot arribà a posar-li les mans a sobre i també van ser increpats els "cruzados" Jaume Artigas, Josep

⁴⁵La frase resta incompleta. Lògicament es tracta d'un error d'Artís, tot i que la numeració dels fulls del seu valuós manuscrit no és prou clara.

⁴⁶ARTÍS: *Tres segles...* pp.209-211.

⁴⁷Ibid. pp.211 i ss.

de Miró i Jaume Rigalt, tots tres tinents d'alcalde. L'ajuntament va prendre'n nota, però no sabem la continuació d'aquesta desagradable anècdota, així com desconeixem què és el que va originar-la ni qui la va provocar⁴⁸.

Es conegué encara un altre fet que venia a sumar-se als molts que significaven no una ruptura, sinó el començament d'una batalla campal, en aquest cas amb un episodi que suposa una clara i nova provocació per part dels liceistes. Novament extrec la informació del valuós manuscrit d'Artís⁴⁹, que ens explica com, en ocasió d'unes representacions al Liceu de l'òpera de Luigi Ricci *Un'avventura di Scaramuccia*, estrenada per cert al Principal onze anys abans, hi havia prevista la col·locació d'una decoració per al tercer acte de l'obra (originàriament en dos actes però dividida en tres a Barcelona) que ridiculitzava l'interior del Teatre Principal i el seu públic⁵⁰. L'Administració de l'Hospital envià ràpidament una carta al Corregidor exposant els intents del Liceu, i tement que això pogués donar lloc a *escenas desagradables hasta llegar a comprometer a ciertos sugetos cuya posicion social exige evitarles entrar en defensa de una propiedad por todos motivos recomendable*, deixant ben clara la seva protesta tot insinuant la presa de mesures corresponents. El fet era que les pintures de l'aleshores escenògraf del Liceu, Fèlix Cagé, feien referència a un *teatrito particular con cuatro órdenes de palcos, cazuela, anfiteatro y patio. Con haber copiado el pintor otro coliseo de esta ciudad ha hecho elogio de su ornato*. La còpia, evidentment, era la de l'interior de l'antic teatre de la Santa Creu. Malgrat la provocació sembla que, segons Artís, *no arribà, sortosament, la sang al riu*⁵¹.

Una nova mostra d'aquest enfrontament poden molt ben ser les presses a l'hora de programar òperes, per veure qui "arribava primer". Per exemple, al Teatre Principal, es presentava l'òpera de Bellini *I Puritani*, representada durant la temporada 1848-49. Tant un teatre com l'altre van dur-la a escena el mateix dia, és a dir, el 18 de juny de 1848. En el capítol següent n'estudiarem les representacions, tot i que val a dir que el Liceu va oferir l'òpera en un nombre de funcions considerablement més baix que al Principal, la qual cosa fa pensar en una certa provocació liceista. No devia ser casual, per exemple, el fet d'estrenar-la aquella temporada el mateix dia. Ja el 16 de maig aparegué una nota al *Diario de Barcelona* en la qual, a més d'anunciar els cantants previstos, es deia el següent:

En los dos teatros de esta capital se está ensayando con la mayor actividad, y para ponerla en escena cuanto antes⁵², la ópera *I Puritani*. (p.2275)

⁴⁸ Acords: 1848 (II): 20/VI, f.164.

⁴⁹ ARTÍS: *Tres segles...*, pp. 221-222.

⁵⁰ No m'extenc més en aquesta anècdota, suficientment explicada per Sanromà i citada per Virella i Roger Alier a la seva *Historia del Gran Teatro del Liceo*. Barcelona: "La Vanguardia", 1982-83.

⁵¹ ARTÍS: *Tres segles...* p.222.

⁵² La cursiva és meva.

De fet, al llarg de la mateixa temporada se succeïrien les anades i vingudes d'una òpera a un o altre teatre. És el que va passar, per exemple, amb *Don Sebastiano* de Donizetti. En aquest estat de coses, i tot i haver-se previst la representació de *La muta di Portici* abans de la de l'òpera donizettiana, el dia 4 de setembre aparegué al *Diario de Barcelona* la següent nota:

Parece que se han suspendido por ahora en el teatro de Santa Cruz los ensayos de la *Muta di Portici*, por haberse puesto en estudio la ópera de grande espectáculo, *Don Sebastian*. (p.4156).

No es tractava d'un canvi per qüestions tècniques, sinó una voluntat de passar al davant del Liceu, ja que aquest anunciava l'endemà que també programaria aquella temporada l'obra de Donizetti⁵³. Aquest cop, doncs, era el Principal el qui canviava els seus plans per passar al davant dels liceïstes. I així fou, ja que *Don Sebastiano* s'estrenà a l'antic Teatre de la Santa Creu el dia 21 de setembre, mentre que el Liceu ho feia el 27. Segurament l'haguessin estrenada abans, però la indisposició d'un dels cantants de la companyia va impedir-ho. La competència estava servida, ja en una de les notes que precediren l'estrena, com l'apareguda al *Diario de Barcelona* el dia 11 de setembre:

El sábado empezaron en este teatro los ensayos en orquesta de la ópera *Don Sebastian*. En el de Santa Cruz deben principiar cuanto antes.=En ambos teatros se pintan algunas decoraciones y es regular que se procurará presentar esta ópera con todo el aparato que su argumento requiere, particularmente en algunas de las escenas de espectáculo que producen mayor efecto. (p. 4267)

Volent donar una certa pressa als esdeveniments, i mentre el Liceu no donava a conèixer la data de la seva estrena, el Principal anuncià com a imminents aquelles representacions el dia 13 de setembre, i finalment el Liceu ho féu el 14, el 18 i el 20, fins que el Principal anuncià el 21 les seves funcions, lluint un "por primera vez" amb lògic orgull. Un "por primera vez" que seria relatiu en l'anunci del Liceu de l'estrena de l'òpera al seu escenari, però no a Barcelona, tot i que l'ambigüïtat de l'anunci sembla voler ignorar l'estrena de l'òpera al Teatre Principal, i això segurament devia irritar, un cop més, els "cruzados". Novament, doncs, la rivalitat estava servida i la destal de guerra desenterrada.

També durant la segona temporada en què funcionaven plegats els teatres del Liceu i del Principal sembla que va haver-hi enfrontaments. Un dels mètodes més eficients emprats pels rivals d'un i altre colisseu era el d'assistir a les funcions del teatre contrari i intentar "reventar" la funció amb crits de desaprovació. Tenim documentat un d'aquests "pintorescos" i lamentables incidents quan, arran d'unes funcions de *Luisa Miller*, que es va representar primer al Principal i després al Liceu, en una funció oferta al darrer teatre es van produir incidents. El 30 d'octubre de 1851 el *Diario de Barcelona* en donà la notícia, atribuint-ho al fet que el públic desaprovava el treball dels cantants, però

⁵³ *Diario de Barcelona*, 9/IX/1848, p.4172.

tot fa pensar més aviat en una "visita" dels *cruzados* al teatre enemic. Durant el primer acte tot van ser xiulets i crits per una banda, i aplaudiments i "bravos" per una altra, segurament dels liceistes, que volien ofegar els disturbis dels *cruzados*. Però uns i altres són els qui en realitat reventaren la funció, amb el sorollós enfrontament que protagonitzaren i que l'autor de la crònica del *Diario* s'apressa a lamentar. Els incidents provocaren una ràpida intervenció del Govern Provincial, amb una ordre emesa el 29 d'octubre que obligava els responsables de l'empresa a vetllar per l'ordre entre el públic, expulsant tot aquell qui provoqués incidents d'aquella mena⁵⁴.

La pugna seguí encara uns anys més, i esporàdicament la premsa se'n fa ressò, unes vegades defensant un o altre colisseu i d'altres senzillament intentant imposar seny a una situació de per si vergonyosa i pueril. M'ha semblat interessant, per il·lustrar-ho, incloure dos textos significatius escrits amb dos anys de diferència entre l'un i l'altre. El primer d'ells pertany al setmanari *La Comedia*, de 1853, signat per R. Dalmau i que representa un clar atac al Liceu, tot i que tampoc no es pot dir que l'article sigui una aferissada defensa del Principal:

-Que los redactores de la Comedia son Principalistas.- A que son Liceistas.- Que nó.- que si. -Pruebas.- Ahi van.- Son nulas- Son convincentes etc. etc. etc.

¿En qué se fundan los unos para hacernos Cruzistas? ¿En qué los otros para aclamarnos Liceistas? En nada, absolutamente en nada. Si en el transcurso de este periódico tan solo hemos tratado de lo que atañe al Teatro Principal, es porque en él hemos visto aunque indirectamente, materia que se amoldase *velis nolis* á la índole de nuestros artículos, mas claro, porque en el teatro de Sta. Cruz hay Compañia, buena ó mala, hay expectativas de otras malas ó buenas, al par que en el Liceo, no solo hay compañías, empresas, sino que el día menos pensado lo vemos convertido en albergue de ratas, perros y monos sabios. Además, que siempre nos han infundido un miedo cerval, las sinuosidades de la Casa grande. Y con razon. En un lugar en que imperan mas de trescientos hombres, con el carácter legal y respetable título de tres ó cuatro palmos de terreno, dejando aparte los infinitos que exceden de aquel número, que diga el mas pintado si es ó no comprendido soltar la sin hueso sin el tenor de una desecha tempestad.

Dice V. que el Liceo es chico. Le acometen á V., un número respetable de propietarios, que no conviene á sus intereses la expresion anterior. Asegura V. que es regular. Entonces le dan las gracias los primeros, pero en cambio le aturden unos porque quieren que sea chico y otros porque les conviene que le aclamen por colosal.

Escribe V. esto último. Oposicion y polémicas promovidas por los primeros y segundos. Acalorado al fin, dice V. en un artículo "La casa grande, vulgo el Liceo, es chica, regular y colosal". En tal caso, le asalta á V. el público, diciendo que su cabeza estaria á la sazón descendiendo por la Montaña-Rusa.

Estas son las razones que nos habian impuesto silencio durante la cuestion-Liceo, pero hoy que grandes y chicos, hombres y mugeres, nobles y plebeyos, hablan de la casa grande, justo es que despojándonos de nuestras aprensiones echemos en el particular nuestro cuarto á espadas. Y no se dirá ahora que nuestra espada sea la de Bernardo que no corta ni pincha, no, pues que al llegar á nuestros oidos su estado precario, la mandamos afilar por dos personajes, que si han perdido sus huesos, al menos no hn dejado sus nombres. La sátira y el desprecio. Y, dicho y hecho. Parece que la primera vez que la hemos esgrimido, ha dado con tal acierto en la parte, á buen seguro mas sensible y viperina de la lengua de un crítico vespertino, que lo cierto es que no h chistado mas. ¿Qué tal señor crítico? se ha tragado el hueso que le ha dado este *flamante semanario literario*? Si es que

⁵⁴ *Diario de Barcelona*, 31/X/1851, pp.6416-7.

nó, róale V. bien que no se le atragante y permita su merced que le pongamos por un rato en olvido, porque tenemos precision de internarnos en los escabrosos caminos de la casa grande.

Que producto se saca de una propiedad muerta? Mas claro, ¿qué ganancias le proporciona á un propietario, tener una finca improductiva? La misma palabra lo dice. Nada, tan solo pérdidas, disgustos é impuestos. Se nos dirá ¿qué pérdida sufre el propietario de un sillón, en que se abra ó no el Gran Teatro? A esto responderemos, una de dos, el dueño de esta propiedad, la conserva ó para su servicio, ó con miras de especulacion. Si lo primero, nos parece que todo un señor propietario, bien puede aflojar gustoso ó disgustado la malhadada subvencion, tan solo para poder disfrutar un año entero. Si es lo segundo, con mas razon se puede satisfacer el célebre tanto por ciento, con la segura esperanza de recobrarlo con usura.

Nos parece que la cuestion está en su verdadero punto, no obstante estamos seguros que á pesar de su facilísimo desenlace, si no hay suficientes estorbos, se pondrán mas, si hay aun pocas querellas, se entablarán á miles. Hay genios para todo.

Otra cuestion. El Liceo tiene ó no gravámenes? Inmensos. Puede en él prosperar ó no una empresa. Sin duda. ¿Pues á que subvenciones ni cuernos cuando hasta hoy se ha pasado sin ellas.

A que imponer recargos cuando una empresa de buena fé puede hacer en el Liceo su Agosto, mas que trabaje en Setiembre?

A que... en fin, nada; en tratando del Liceo ya está dicho, por mas que haya materia para hablar un quinquenio, nos faltan las palabras y buenas noches, nos atascamos. Mire V. que es mucho cuento, pero con todo es así. Sin embargo presagiamos al público que esta cuestion, hoy tan árdua é indefinible, tendrá un desenlace poco mas ó menos cual el parto de los montes; mucho ruido y pocas nueces. R. DALMAU.⁵⁵

D'una manera molt més objectiva, es presentà el següent text a la primera pàgina del número 7 d'*El teatro y el tocador*:

ESCÁNDALOS TEATRALES

Tal es el único nombre que en nuestro concepto, corresponde á esas indignas luchas de partido de que vienen siendo campo los teatros Principal y Liceo de esta ciudad.

Cuando en el *debuto* de un artista, que se presenta ante un público ilustrado bajo la salvaguardia de una reputacion justamente adquirida y confia(n)do en su mérito, oimos que á los aplausos que se le tributan por el público imparcial y admirador del talento y del saber, se suceden silvas mezquinas, producidas por una indigna rivalidad de Coliseos; no podemos dejar de deplorar el triste concepto que los extranjeros formarán de nuestra cultura.

Y adviértase que nos dirigimos á esos mal entendidos partidarios del Liceo y del Principal; que en uno y otro han tenido lugar esas luchas indecorosas á que nos referimos.

Qué concepto puede merecer en la sociedad el que silva á un artista de mérito?—Los necios que silvaron El Hebreo⁵⁶, cuando el público en masa aplaudia; los necios que silvaron la *Saffo*⁵⁷, cuando todos los concurrentes gritaban ¡bravo! ¿Han logrado otra cosa que ponerse en ridículo ante la mayoría del público sensato é ilustrado, que se avergüenza de tenerlos por compatriotas, si lo son?

Aun cuando por un momento lograsen esos *claqueurs* de mal género, hallarse en mayoría, y por rivalidad á un teatro, lograran dar una silva á un artista de mérito... cuál sería el resultado?

El triunfo del verdadero mérito es infalible; cuanto mas hondo lo arrojáran en la noche 1ª, mas alto se elevaria despues ¿y no sería esto una vergüenza para ellos?... Supongamos que con su insistencia lograban destruir la reputacion de un artista, hacerle romper su contrata

⁵⁵ *La Comedia*. Barcelona: Imp. de Juan Roger, 28/VIII/1853, nº5, pp.1-2.

⁵⁶ Referit a unes funcions de l'obra d'Apolloni al Liceu.

⁵⁷ Referit a unes funcions de l'obra de Pacini al teatre Principal.

y robarle el pan: ¿no sería esto una ignominia para ellos: un desdoro para la ciudad que los cobija?

Tan faltos estamos de amor propio, de conciencia y dignidad nacional, que no temamos ofrecer á propios y estraños, al mundo entero, el miserable espectáculo de mezquinos odios, odios innobles si se llega á descender hasta el porqué de cada uno de los salvadores?

Ni quien ha dado derecho á un centenar de hombres, que á juzgar por su proceder en tales actos, ni conciencia tienen de los deberes que la sociedad les ecsige, el derecho de imponer el yugo de un juicio arbitrario y *ab-irato*, á la masa general de espectadores?

El teatro es un lugar donde el hombre vá á rozarse con sus iguales, á vivir en sociedad con otros por algunas horas; es una escuela de cultura, de arte, donde el ignorante debe aprender y callar; donde el hombre de conciencia tiene el deber de juzgar y fallar pero con la dignidad y el seso, del que juzga y falla sobre miembros de la sociedad. Hacerlo de otra manera; reincidir en los deplorables hechos ue venimos presenciando de un mes á esta parte y cuyo resultado, de prolongarse, no puede ser otro que añadir algunos escándalos á los que se hn sucedido; será demostrar que la clase de *claqueurs*, tan vilipendiada hoy en todos los paises cultos, ha venido á anidarse en Barcelona, en medio de un público ilustrado, siempre sensato, en quien es proverbil la cordura y la moderacion para juzgar imparcialmente del mérito de los artistas que se presentan ante él.

Este público volviendo por su buen nombre, debe indignarse y acaso lo está, de que á su lado se cometan tales indignidades; y á él, ya que no á la autoridad, corresponde hacer cuanto sea necesario para impedir que se reproduzca eso que no puede llamarse mas que escándalos teatrales!⁵⁸

Per a una història literària: el paper d'El Liceo

El Liceo va ser una publicació periòdica que va aparèixer a Barcelona el 10 d'abril de 1847⁵⁹, sis dies després de la inauguració del Gran Teatre del Liceu. Va durar amb prou feines tres mesos i les seves pàgines són un reflex del sarcasme i la mordacitat amb què es mantenien les tensions entre el Liceu i el Teatre Principal, ja en els primers anys de l'establiment del primer al solar de la Rambla, deixat per l'antic convent de Trinitaris. Ja a la capçalera s'adverteix que *Este periódico no trata materias politicas, ni religiosas*, i al dessota s'inclou un *Termómetro teatral de ayer*, amb una estadística on s'inclou el nombre de persones i d'aplaudiments (!)

D'antuvi, la publicació pretén ser imparcial i no sabem si amb una pretesa ironia va fer-ho saber als seus lectors el 30 de juny:

Los que dicen que estamos vendidos para ensazar, tal ó cual teatro, tendrán la bondad de participarnos á donde hemos de acudir á cobrar el importe y advertimos que no se den ningunas cantidades á cuenta, no fuera que luego los resultados no correspondieran á las ofertas, porque nuestro sistema es: O escribir para decir lo que conozcamos imparcialmente ó dejar de escribir. (p.3)

Imparcialitat falsa, d'una banda perquè el 23 d'abril es publicava un avís que alertava el Teatre Principal enfront dels perills que suposava el Liceu:

⁵⁸ *El teatro y el tocador*, Barcelona: Imp. d'l.Estivill, 1/XI/1855, nº 7, pp.49-50.

⁵⁹ *El Liceo*. Imp. de la Fraternidad.

Rogamos á la Administracion del Hospital de Sta. Cruz que viva muy alerta, pues se procurará por todos los medios imaginables hacerles caer en algun lazo que los haga perder aquella propiedad en todo ó con parte. (p.2)

Així mateix, es lloen les representacions del Teatre Principal, s'aplaudeixen els fracassos del Liceu i s'arriben a menystenir els èxits d'aquest teatre, com passà amb l'estrena d'*El Bravo*, l'èxit de la qual fou relativitzat a les pàgines d'*El Liceo*. Fins i tot, quan al Principal les funcions no eren prou lluïdes els tocs d'alerta eren puerilment paternalistes i amicals, tal i com es va publicar el 30 d'abril:

Notificamos á la empresa y á los actores de Sta. Cruz, que la funcion de ayer nos agradó menos que lo que pensamos. Cuidado amigos, no se vuelva triaca la tizana. (p.3)

Però al llarg dels seus números veiem clarament que l'anunciada objectivitat no és més que un fals pretext. El cavall de batalla és sempre el Liceu i es pot dir que els diaris en qüestió no fan més que criticar-lo. El to és sempre pueril, i és molt possible que ningú no en fes cas, fet que possiblement originà la precipitada desaparició de la publicació. Ja el 27 d'abril, i com una mena de declaració de principis, es publicava el següent quadre comparatiu entre el Liceu i el Principal⁶⁰:

APUNTES PARA LA FORMACION DE UN PARALELO ENTRE LOS TEATROS DE

STA. CRUZ	LICEO
Teatro destinado para alivio de la humanidad doliente, de los infelices espósitos y dementes.	Liceo construido por una sociedad <i>particular</i> , destinado á beneficio de una empresa de <i>particulares</i> , con objeto de abrir cátedras <i>particulares</i> .
Seguridad reconocida y completa en el edificio. Belleza en su forma.	Edificio censurado por peritos nombrados <i>ad hoc</i> . Seguridad incompleta en su inmensa mole.
Comodidad hasta en los ángulos mas apartados del coliseo.	Comodidad parcial y limitada en tan dilatadísimo páramo.
Iluminacion constante, saludable y cómoda.	Iluminacion, oscilante, perjudicial á la salud, incómoda para la generalidad y peligrosa.
Sala caliente en invierno y templada en verano.	Temperatura glacial en verano, corrientes de aire y (la consecuencia) en invierno.
Lugar holgado, cómodo, dilatado y gratis para el público que paga unicamente su entrada.	Espacio reducidísimo, angostísimo y elevadísimo para el público que paga tan solo su entrada.
Precio constante, igual y equitativo.	Precios <i>ad libitum</i> , extraordinarios y crecidos
Aprecio de las localidades, empeño y deseo de adquirirlas.	Abundancia de palcos y lunetas para vender, alquilar ó traspasar.
Inteligible la voz del actor hasta en los mismos corredores.	Ininteligible la declamacion, regular desde medio teatro arriba.

⁶⁰ p.3

Percepcion completa de los ademanes, gestos modulación de voz y acciones de los actores.	Imperceptibles los ademanes, gestos, modulación y acciones de los actores, para las dos terceras partes del público sin el auxilio de los telescopios de Herschel y de las ponderadas <i>vias acústicas</i> .
Lloado por sus propios hechos.	Encomiadas sus faltas y ensalzados sus defectos por un periódico alquilon.
Proteccion general á las artes españolas.	Empleo general y proteccion decidida á todo lo extranjero.

Com pot veure's en alguns dels apartats del quadre anterior, s'ataca al Liceu pel fet que es miri prioritàriament tot allò estranger, en perjudici de les arts "espanyoles". És un argument esgrimit sovint a les pàgines d'*El Liceo*, fins i tot en un punyent article publicat l'1 de maig:

CUANDO LA MALIGNIDAD LLEGA A LOS ESTREMOS NO SE REPARA EN LOS FINES
 Almas caritativas y piadosas dicen que nuestro periódico derribando un teatro, lo cual es conceder hoy mucha fuerza á quien se creyó chiquitin, dejaríamos á muchas familias sin *Pan*. No puede inventar mejor ardid el mas inicuo maquiavelismo. Esto es mentira y los que lo dicen, si proceden de malicia, mienten, si de buena fe se equivocan. Supongamos que el Sto. Hospital se encargase de *El Liceo*, inmediatamente, todos los dependientes obtendrian nombramiento para toda la vida, músicos, porteros y demas que deben ser fijos serian aumentados en sus salarios, en caso de enfermedad tendrian la mitad del sueldo, á cierto número de años una jubilacion y formarian sus sueldos un diario fijo en vez de una gratificacion eventual y mezquina como disfrutan ahora. Nosotros bajo el aspecto de haber hecho ese edificio, por malo que sea y del honor que hace á la poblacion lo aplaudimos, celebramos mucho que los artistas encuentren trabajo en que lucir, sobre todo si son españoles queremos que haya colocacion y ocupacion para todos, que no se regateé el precio de los trabajos personales. Que se dé la preferencia á los Españoles, y si es posible á los Catalanes, pero este buen deseo, este celo, no nos compromete á decir que todo es bueno y á convertirnos en encomiadores y ensalzadores soeces de las cosas y de las personas. No somos tan poco nobles, no nos estimamos tampoco. Si *El Liceo* fuese una obra enteramente española, si la fachada, correspondiese á la distribucion interior, si solo ganasen allí los españoles, serimos menos ácras, seríamos, menos severos, pero como sabemos por esperiencia como se trata á los extranjeros en Francia, criticamos libremente las cosas y respetamos devidamente las persons, porque este derecho es aniversal [sic] y no admite ningun género de limitacion.(...)(p. 1)

El mateix es va dir quan es preparava al Principal l'estrena d'*Attila*. Una breu notícia publicada el 12 de maig deia:

Se está ensayando para Sta. Cruz Atila, el mayor lujo piensa desenvolver la empresa en esta ópera, los trages, las decoraciones, todo será español. (p.2)

Fins i tot es va publicar un petit poema en el qual s'insistia sobre el mateix tema el dia 1 de juny::

A V. le agrada el Liceo,
 A mi el Nuevo y Sta. Cruz,
 Yo soy española toa,
 Viva la zal de Jesus. (p.4)

L'altre gran objectiu de la crítica era el públic. Segons el diari, la millor concurrència era la del Teatre Principal, com es digué successivament els dies 24 i 26 d'abril:

Continua el teatro de Sta. Cruz siendo la reunion de las personas decentes y de buen tono. Ayer estaba lo mejor de Barcelona. (p.4)

Con justa y fundadísima razon, se observó ayer por la tarde, que la parte trabajadora y jornalera de la poblacion que va al teatro prefiere á todos el de Sta. Cruz; está muy arraigada en el pueblo la caridad y en vano será intentar que se resfrie, cuando tiene un fondo de bondad tan grande y digno de elogio. (p.3)

Però no només l'aspecte "selectiu" del públic era el més important pels redactors del ridícul diari, sinó també la fidelitat a la devoció religiosa del públic del Principal. Així, llegim el 28 d'abril:

Ayer está innata bondad que existe en el corazon de todos los hombres, formuló el instinto benéfico, y ni el aparato de grandes anuncios, de iluminacion estupenda en el Liceo, ni la rebaja de las entradas en el teatro Nuevo pudieron evitar que un pueblo tan lleno de virtudes como es el de Barcelona, corriese á llenar el teatro de Sta. Cruz. El pueblo es esencialmente caritativo y bondadoso. (pp. 1-2)

En la mateixa línia, aparegué un comunicat referit al mateix aspecte el dia 7 de maig:

El Teatro *principal* continua cerrado en estos dias en que los fieles consagran las tardes y principio de la noche á los actos religiosos, lo principal del pueblo ve con placer este acatamiento á nuestra Sta. Religion y lo acesorio lo aprueba con sinceridad. (p.2)

El text anterior és una bona mostra del conservadorisme d'un públic fidel a la tradició, enfront de la modernitat dels assistents al Liceu. Aquests són sempre mal vistos, fins i tot en narracions de ficció incloses a la publicació que ens ocupa. En aquest sentit, aparegué un conte curt el dia 27 de maig del qual he extret el següent fragment:

(...)-Pero mamá, dicen que este Liceo es tan bonito...
-Sí; muy bonito. ¡Una obra segun dicen falsa que se teme careá el dia menos pensado! A mas hija mia, tueres [sic] demasiado niña y una jóven de tu edad no puede ir á tales parajes sin estar espuesta á los crudos sarcasmos del vulgo, á la maledicencia y no pocas veces á terribles seducciones... (...) (p.2)

El Liceu com a centre de perdició era un fet latent en l'ànim dels seus detractors, tal com llegim en un epigrama publicat el 27 d'abril:

Mamá, dime, iré al Liceo?
-No niña, no en conclusion;
Como quieres que te diga
Que es lugar de perdicion. (p.4)

Del públic del Liceu s'esperava ben poca cosa, fins i tot que algun dia arribés a estar buit. Per això es publicà la següent notícia l'1 de maig:

Se calculan en 1400 las personas que fueron ayer al concierto que dió el Gran Liceo, á la hora misma en que pasaba la procesion salida de la Iglesia del Sto. Hospital. El caso es algo raro. Dios perdone la intencion. Pero 1400 personas descontando las trasmisibles y las no trasmisibles que estas nunca se pierden, porque mientras duras vida dulzura, es decir que no fué nadie y que llegará dia que no irá ninguno. (p.2)

El diari es burlava també dels mètodes de reclam del Liceu davant la poca aflluència de públic. Llegim el dia 28 d'abril:

Anoche se pasearon por la Rambla unos grandes telones. Preguntando nosotros quien habia autorizado el atropellar al público de tan estraña manera, nos contestaron que era El Liceo que hacia aquel anuncio de su cacareado baile. Llegaria dia si les fuese posible que anunciarian la funcion con REPIQUE general de campanas. (p.3)

La programació del Liceu també serà motiu de burla i escarni pels redactors d'*El Liceo*, tal i com llegim en un sarcàstic comunicat publicat el 12 de maig:

Catálogo de las óperas dados por la compañía lírica de El Liceo. 1º Ana Bolena, 2º Ana Bolena, 3º Ana Bolena, 4º Ana Bolena, 5º Ana Bolena, 6º Ana Bolena, y se continuará variando. (p.2)

Al final del diari sempre s'inclouïa la secció *Epigramas*, amb poemes sarcàstics sobre la relació entre el Principal i el Liceu i que constituïen atacs frontals contra el darrer. N'he escollit una bona mostra:

28/IV/47, p.4

A una fea
Fea estás en Sta. Cruz,
Porque no eres nada hermosa
Pero en el verde Liceo
Eres fea y horrorosa.

(p.4): La beneficència de l'Hospital va ser motiu d'un poema publicat l'1 de maig

Al Hospital
Piadoso establecimiento,
De la humanidad doliente,
Si el egoismo te mina,
Te sostiene mucha gente.
Te acatan y te veneran
El pueblo y el señorío,
Y te sostendrán los dos,
A despecho del impío
Porque, asi lo quiere DIOS.

I seguiren, després, els atacs al Liceu amb un avorrit maniqueisme:

20/V/1847, nº41, p.4

El mejor
Poco veo, en El Liceo,

El nuevo me da dolor,
Pues prefiero á Sta. Cruz
Que á miver, es el mejor.

Fins i tot trobem un cruel poema, publicat el 3 de juny, que deixa veure la inseguretad del Liceu com a edifici, fet qüestionable en relació al Principal, ja que si el Liceu s'havia de cremar catorze anys després, no era pas menys segur que l'antic Teatre de la Santa Creu, que havia patit un important incendi el 1787 i que en patiria tres més, els anys 1915, 1922 i 1933:

ROMANCE

¿A que fin, Tello querido,
tanta broma y tanta gresca,
por tener en el *Liceo*
abonada una luneta?
¡Vive Dios, que eres un joven
de poquísima conciencia,
pues si conciencia tuvieses
no obraras de tal manera.
Con que, ¿por ser abonado
ya debes ir con fiereza
desdeñando á los amigos
que en otro tiempo tuvieras?
¿Piensas ser el *non plus ultra*
de la lechuguina secta
que á los hombres de tu clase
de aqueste modo desprecias?
¿Oh piensas ya ser un sabio
por ostentar la cabeza,
poblada de largos rizos
y románticas melenas?
No se cual será el motivo,
mas tengo por cosa cierta
que eres un hombre cazurro,
muy alelado y muy testa.
Pues desde que tu al Liceo,
has puesto aficion entera
una completa mudanza
en tu persona se observa.
Hoy, nos vienes ya con humos
de refinada etiqueta,
y anticipados cumplidos
contrarios á la franqueza.
Y esto vemos que sucede
desde que ¡suerte funesta!
en el *Teatro Liceo*
abonaste una luneta.
¡Infeliz! crees acaso
gozar ya dicha completa
acudiendo á las funciones
de la *Liceista empresa*?
¿No sabes que *este* edificio,
segun dicen malas lenguas,
se reputa una obra falsa
que á derrumbarse está espuesta.
Que el dia menos pensado
le vemos venir á tierra?

(cual dijo doña Pamplina
á su cándida Azucena).
¡Oh, por Dios, querido Tello!
deja tus manias, deja,
y abandona tu existencia.
Ya he dicho que puede hundirse
la famosa obra maestra,
y si no estás precavido
quedas sepultado en ella.
Si quieres ir al Teatro,
mi puro amor te aconseja
que vayas á Santa Cruz,
pues hacen funciones buenas.
Un *Españolismo* puro
en todo lo de allí reina,
habiendo muy poca cosa
de la llamada *francesa*.
Allí hay buena compañía,
representaciones nuevas,
magníficos ornamentos,
decoraciones nuevas,
magníficos ornamentos,
decoraciones soberbias.
Oirás sin molestarte
cuanto se diga en la escena,
sin que, como en el Liceo,
la voz del actor se pierda.
En Sta. Cruz hallarás
cuanto figurarte puedas
sin que desairado quedes
en todo lo que apatezcas.
Allí van unas beldades
¡que beldades! Santa Tecla!
lo mejor de Barcelona
sin que por broma se tenga.
Y puesto que á ti te agrada
el mirar jóvenes bellas,
ves á allá á ver si conquistas
alguna de las mas tiernas.
(...)
Mas... basta ya de consejos
y guarda, Tello, estas reglas,
que de ellas te conducirán
a tranquilidad eterna.
Sobre todo no frecuentes
el GRAN TEATRO y espera
á que su derumbamiento
en nuestra historia haga época.
Entonces podrás reírte
de su fatídica estrella,
y yo reiré contigo
al mirar suerte adversa.
Y podemos repetir,
viendo cosa tan funesta,
¡ha muerto el pobre Liceo!
Amen; in pace requiescat.
EL TACAÑITO. (pp.3-4)

Fins i tot he pogut localitzar uns versets en català, fidels al típic tòpic de l'amor per la pesseta i l'estalvi, que han retratat la tipologia del català mitjà. El poema es va publicar el 18 de maig de 1847:

Cálculs d'un catalá.
Al Liceo una peseta
y encara treballan mal.
Tres relets al Principal
y una funció buniqueta.
Pues que s'arreglia, per Deu,
lo Liceu y sa funció,
que jo per estar milló
men' vull aná á Santa-Creu.

Si vols anar al *Teatro*
ves al Liceo Ramona,
que, si be no es tan baratu,
abuy fan funnció molt bona.
-A mí sempre m'agradat
lo Teatro principal
que ananthe faitg caritat
als pobres del Hospital.

"Noya, ¿que t'estimas mes
aná á veurer la *Gisela*
ú L'que menos corre vuela?"
deya á Pepa son promés.
Y li respongué Pepeta
ab molta formalitat:
"mira, á dirte veritat,
mes m'estimo... *la pesseta*. (p.4)

En tot cas, el que el diari vol deixar clar és que l'antic Teatre de la Santa Creu és o ha de ser el *Principal* de la ciutat. Per això es publicà el 8 de juny el següent article, amb un divertit joc de paraules entre el substantiu i l'adjectiu:

Hay quien dice que el principal teatro, ya no es teatro principal desde que se abrió el Gran Liceo. Acaban VV. de reir! EStamos?-Pues señor, el teatro principal, es principal porque un objeto principal cual es la caridad y el alivio de los pobres enfermos es el que impulsa á que se sostenga, y como este es el movil principal, acude alli lo principal de Barcelona, por la misma razon de que la idea principal es buena, y como no cabe mas que lo principal, no es grande sino principal. De una cosa grande á una principal, hay una distancia inmensa, en lo grande entra todo y no se llena, en lo principal cabe lo principal y lo que falta lo ocupa lo acesorio. Dios nos libre de una cosa grande y nos otorgue lo principal! Ademas que principal viene de principio y grande viene magno, para haber grande, ha de haber principal, porque ha de haber comparacion y no puede haberla sin el principio, como no hay grande sin principal. El tema principal que tienen los que quieren desacreditar el teatro del Hospital, nace de un principio que es el interés particular de unos cuantos y se estrella en el interés general que impulsa á muchos. Como el principal tiene un buen principio y el grande nace de una comparacion del primero, enlazada con este principio, estando la opinion á favor de lo principal que se mantiene sobre un principio, vendrá á tierra lo acesorio aun cuando sea grande, todo consiste en la oportunidad á que va unido lo acesorio del fin. (p.1)

Posteriors apreciacions de l'enfrontament

L'enfrontament entre un i altre teatre resultà prou transcendent. El mateix

Coroleu se'n fa ressò en les seves *Memòries*⁶¹:

Hubo en este año [1849] gran marejada entre los filarmónicos, porque con motivo de haber limitado el Reglamento de Teatros el de los de ópera que debían existir en nuestras ciudades, díjose que en Barcelona quedaba solamente como Teatro Lírico, el del Liceo, convirtiéndose el de Santa Cruz en Teatro Español, o exclusivamente facultado para las representaciones dramáticas. Aquí ha levantado esto mucha polvareda, porque los que se pican de filarmónicos inteligentes, tienen mucho cariño al coliseo que tantas y tan gloriosas tradiciones artíficas recuerda en el cual cantaban a la sazón el célebre tenor Tamberlick, el excelente bajo Derivis y la tiple Rovelli.

Es preciso haberlo visto para hacerse cargo de la saña con que se combatían liceistas y cruzados. El ser conservador y tradicionalista ene esta lucha era adjudicarse a sí mismo un diploma de buen tono. Los epítetos denigrantes, los epigramas y chuchufletas llovían por ambos lados que era una bendición. A cada estreno de ópera concurrían los del bando contrario para hacer demostraciones de desagrado y hubo ocasiones en que se discutió el mérito a los artistas a puñetazo limpio, porque los ánimos de los contendientes estaban muy agriados, se les subía muy presto el santo al cielo y a los argumentos persuasivos sucedían con harta frecuencia los contundentes. Estas luchas llegaron a tomar tales proporciones y tal encomio, que algunas llevaron su intransigencia hasta el punto de negar el saludo a antiguos amigos y a próximos parientes por tan fútil motivo. Como esta cuestión trascendió al terreno público transformándose en cuestión de orden y daba lugar a escenas poco edificantes por el mal ejemplo que daba al pueblo la clase acomodada, la autoridad hubo de tomar cartas en el asunto. El Gobernador de la provincia llamó varias veces a su despacho a personas influyentes en la administración y empresa de ambos teatros a fin de que escogitasen y propusiesen los medios mas conducentes para poner amistoso término a las rivalidades que existían entre dichos teatros y los partidos que respectivamente los defendían, como suele decirse, a capa y espada.

(...) por último, después de muchas negociaciones y merced a poderosas influencias, logróse que el Gobierno, atendidas las circunstancias particulares en que se encuentran los teatros de esta capital, otorgase a entrambos la categoría de teatros líricos de primera clase. (pp.204-6; 330-3)

També Joaquim Sanromà hi digué la seva⁶²:

Con la anuencia política, el espíritu de bandería se había refugiado en los teatros. Había liceístas y principalistas, que sudaban comiéndose á bocados con tanto encarnizamiento como si se tratase de elecciones ó de codearse en el Presupuesto. Unos defendían la incontestable superioridad del Liceo: otros, los rancios, estaban por el teatro de Santa Cruz, veneranda antigualla que, apesar de frecuentes revoques, no podía competir, bajo ningún concepto, con el nuevo Coliseo. Solían cruzarse palabras mayúsculas entre uno y otro bando. Palos hubo una vez sobre quién dijo ó no dijo y si eres rubio ó moreno. Los más rabiosos parciales de Santa Cruz lo tomaban de más alto. Tachaban de réprobos y de impíos á los que frecuentaban el Liceo, y lo abominaban porque se había construído en terreno de frailes despojados por los revolucionarios con la desamortización dichosa. A los liceístas, lo que más les escocía era que sus contrarios siguiesen llamando *principal* al teatro de Santa Cruz, agarrados á una tradición de cerca de dos siglos.

A veces, y al revés de lo que suele acontecer, se trocaban las veras en burlas, resultando curiosos lances que nos traían embelesados y eran, como quien dice, la salsa de aquellas peleas de Bajo Imperio. Cierta año, representóse en el Liceo *Una avventura di Scaramuccia*, opereta semi-seria, entre cuyoas decoraciones figuraba el interior de un

⁶¹COROLEU, Josep: *Op. cit.*

⁶²SANROMÀ: *Op. cit.* Vol.1

teatro: platea, palcos y escenario. Mejor y más propicia ocasión no podía presentarse á los liceístas para poner al de Santa Cruz en caricatura. Hiciéronlo á pedir de boca, sin omitir detalle y de mano maestra. Como diríamos hoy, una fotografía: Los paños descoloridos, las estrechas é incomodas lunetas, el anfiteatro de una sola hilera, acomodadores con traza de sacristanes, y los abonados setentones. Hasta reprodujeron, en determinados sitios, dos ó tres tipos conocidos, un viejecillo escribano que se ponía hecho un Lucifer con solo nombrarle el Liceo y otro prójimo que por no constiparse, sustituía en público el sombrero con un gorrito de punto de aguja, á manera de solideo. Para no faltar á la más rigurosa exactitud, imitaron el gran reloj que servía en el Principal de coronamiento al telón de boca; y cuando se le hacía señalar la hora de las once, todos los que desempeñaban el papel de abonados se levantaban de sus asientos, se despedían unos de otros con una voz tropicada en toses, é iban á tomar la horizontal, según era fama que á aquella hora precisa lo verificaban los de verdad en el más tradicional de los teatros.

(...) Apesar de lo dicho, no sería justo ni generoso olvidamos del *Principal* (...) En fin, que aquello era eminentemente aprovechable, con perdón de los líricos y de los liceístas. Así lo entendíamos los imparciales. A cuyos humildes representantes no se nos ha borrado de la imaginación el buen efecto de algunas funciones del Principal, con el indispensable acompañamiento de niñas bonitas, mamás escamonas, padres inoportunos, pérfidas declaraciones, planchas, osos y monos colosales, y algunos curiosos incidentes de entre bastidores. (pp.152-3;162-3)

A tall de frase feta o d'anècdota curiosa, l'enfrontament entre les faccions d'un i altre teatre van perviure en l'ànim de la Barcelona vuitcentista. És així com trobem, per exemple, una curiosa acotació d'Emili Vilanova que, fora del context que ens ocupa, diu en la seva narració curta *La Festa de Sant Antoni (records d'un cotxer)*:

(...)...pocs romansos: els cotxers de Barcelona *tenen* d'anar a beneir, i aquí no ecula qui s'estimi la persona: m'enteneu? I si ells l'Artilleria, nosaltres les bandes del Liceu i Santa Creu. (...).⁶³

El "singlot poètic" de Serafi Pitarra

La denominació de *Liceistes* i "*Cruzados*" deriva, com he dit abans, del "singlot poètic" de Frederic Soler, el prolífic comediògraf conegut amb el pseudònim de Serafi Pitarra. Es tracta d'una comèdia *en dos actes, en vers y en català del que ara's parla*⁶⁴, escrita en col.laboració amb Enric Carreras i estrenada, sembla que amb èxit, al Teatre Varietats de Barcelona el 7 d'agost de 1865. És interessant notar que més de quinze anys després dels esdeveniments entre el Liceu i el Principal, un personatge tan de moda a Barcelona com Pitarra recuperi el tema per realitzar una de les seves hilarants peces teatrals. Segurament això prova que els enfrontaments entre els espectadors d'un i altre teatre formaven part d'una mitologia particular en els barcelonins de la segona meitat del segle XIX, tot i que això no vol dir que les

⁶³Inclòs a *L'humor a la Barcelona del vuitcents*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Serveis de Cultura al Front, 1938, p. 89.

⁶⁴PITARRA: *Op. cit.*, p.3.

lluïtes continuessin d'una forma explícita⁶⁵. L'obra és ambientada en un balneari de la Ciutat Comtal, en la qual Don Ambrós, "principalista" de pro, vol casar la seva filla Dolores amb Don Lluís, un liceista que es fa passar per "cruzado" per tal de guanyar els favors de Don Ambrós. Finalment, el veritable enamorat de Dolores, Don Ricardo, desemmascara la veritable vinculació teatral de Don Lluís i finalment Don Ambrós consenteix al casament de la seva filla amb el jove Ricardo.

Com podem veure, l'argument no és més que l'excusa per narrar en clau còmica la ridícula situació dels dos teatres a través dels seus afeccionats. Tan ridícula, que en el pròleg-dedicatòria, els autors ho reconeixen obertament, mentre que de passada s'excusen pels anacronismes de la peça:

Lo nostre únich objecte al escriureria [la comèdia] ha sigut fer resaltar lo ridícul dels dos partits.

Com á bon apassionat, trobará⁶⁶ muchas inexactituts en las citas de óperas y cantants, puig se parla, per exemple, del *Fausto*, en época en que aquesta ópera ni existia, y se citan noms y mes noms, sense ferho per l'ordre ab que ells van figurar en los dos teatros. (...)

Tot lo que dihem, donchs, no es absolutament vritat, ho es, sí, en lo sentit de suposar que deyan y se feyan barbaritats per l'estil, y no sabent las mateixas, hi posem las que veurá per compararias. (...)

La comedia tè per objecte castigar un vici ó una preocupació ab lo ridícul (...)⁶⁷

Un inicial diàleg entre dos servents del balneari exposa els fets i situa el lector/espectador de la situació que enfronta les dues faccions:

RITA

¿Veus? allí, hi ha dos *treyatos*
que estan á mata degolla.
L'un se diu de Santa Creu
que es lo qu'hi ha frente al Falcó.

JAUME

¿Prop del correu?

RITA

Sí; això,
y l'altre es lo del Liceu.
Com que son aprop tots dos,
los que hi van están renyits
y s'han format dos partits
que están com á gat y gos.

⁶⁵ Qui sap si les batalles de carrer descrites per Pitarra respiren un aire semblant al que actualment es pot flairar a l'entorn dels camps futbolístics de l'estat espanyol, amb partidaris i detractors d'un i altre equip..

⁶⁶ El lector a qui anava dedicada l'obra, o sigui Aleix Anglada de Puigqueralt.

⁶⁷ PITARRA: *Op. cit.*, p.2.

JAUME
¿Y per çó han de disputarse?

RITA
¡Disputarse! mes farian.

JAUME
¿Qué vols dir?

RITA (*exagerant molt*)
Que si podian
gosarian á matarse.
¡Poch sabs tu lo que es aixó!!

JAUME
¡Prou, prou! ¡si sembla imposible!
¡Ahí, quins crits!

RITA
¡Es terrible!
Son tots gent d'educació,
molt honrats, per fe un favor
'ls ve bé qualsevol rato, (*Tot aixó molt marcat*)
pero en parlant de *treyato*
¡¡pitjor que tocats l'honor!!

JAUME
¡Y's troban uns quants que ja!...

RITA
¡Se las clavan que prou couhen!

JAUME
¡Oh!; y'ls escándols que mouhen!

RITA
¡No sé pas cóm parará!⁶⁸

La primera disputa comença amb l'arribada de Don Ambrós, que apareix en escena discutint-se amb els liceistes Romana i Don Paco. Aquí Pitarra aprofita l'avinentsa per incloure un italià macarrònic, pretesament extret d'òperes cèlebres fàcilment identificables:

ROMANSA
¡Com que'n Verdi no es un génit!

AMBRÓS
Mes ho és en Saldoni

PACO
¡Ca!

ROMANSA

⁶⁸Íd., p.4.

¡Home, si aquell Rigoletto!...
¡Sublime! (*Sempre ab éxtasis.*)

PACO
¡Inmenso!

AMBRÒS (*Ap.*)
¡Animal!

ROMANSA
"Si tuta la festa al tempio" ...
(*Canta sempre ab tal passió que hasta gira'ls ulls
en blanch i sembla que l'ánima se n'hi va.*)

AMBRÒS
¿Y bè y qué? vol comparar
potsé aixó ab lo de la Chiara.

ROMANSA
¡Fugi d'aquí! (*Horrorisantse.*)

PACO
¡Ja ja ja!

AMBRÒS
"Caro amichi siamo intesi" (...)

(...) PACO
¿Y qué tiene el Principal?

ROMANSA
¿Qué vol que tingui? trenyinas.⁶⁹

Ja en una altra escena, i amb la seva filla, Don Ambròs defineix el que per a ell és el Principal en comparació al Liceu:

¡Com que al Principal s'hi va
no mes per sentir la música
y escoltarse á n'als cantants,
y al Liceo hi aneu totas
ab lo vestit escotat
y cuemos y penjarellas
y diables y botavans (*Tos*)⁷⁰

Un fragment, el que acabo de citar, que demostra la imatge que es tenia dels *cruzados*: gent d'ordre, fidels a la tradició i d'edat avançada, vells i malalts que s'aferraven com podien a una tradició bicentenària, fins i tot quan Dolores aconsella a Ricardo que quan es dirigeixi a Ambròs tingui en compte el següent:

⁶⁹Íd., pp.4-5.

⁷⁰Íd., p.6.

¡Ah! una advertencia bona.
No digas may prima dona
ni baix; digas; bufa y bufo.⁷¹

El primer diàleg entre Ambròs i Ricardo es refereix als vells temps del Teatre de la Santa Creu, mentre el pretendent de Dolores es fa passar per *cruzado*; poc després, el diàleg versa sobre el Liceu:

RICARDO
¡Aquell Barbero! *(Tot entusiasme exajerant)*.

AMBRÒS I LLUNETA
¡Ah!

RICARDO
¡Y la Kiara! [sic]

AMBRÒS I LLUNETA
¡¡Oh!!

RICARDO
¡¡Y la Vestal!!!

AMBRÒS I LLUNETA
!!!Uh!!!

RICARDO *(Ap.)*
Per ara
veig que'm surto be del pas.
(Alt.) Aná al teatro, era aná al cel.

AMBRÒS
¡Vaya uns cantants!

RICARDO
Home, encara
no mes de parlame ara
sembla que mastegui mel. (...)
Y jo no se cóm,
per'l Liceo á tothom
complau mes que'l Principal.

AMBRÒS
¡No puch pensá'l que hi veuran!
¡Ditxós Liceo!

RICARDO
¡Y tal!
Antiacústich.

AMBRÒS
Re; un corral.

⁷¹Íd., p.9.

RICARDO
L'únich que te, es que es mes gran.

AMBRÓS
No senyó; tampoch aixó.

RICARDO
Si aixó s'ha de confessar.

AMBRÓS
No senyó, no hi vuy passar,
no es mes gran.⁷²

Ja al segon acte, una nova picabaralla entre Ambrós i Romansa torna a insistir sobre l'apreciació que els principalistes tenien del Liceu, amb un sentiment d'escandalització d'Ambrós propi d'una visió tancada a la modernitat:

AMBRÓS
(...) Lo sostre tot ple de Normas,
angelots tapats ab glassas,
y nubols y bandarrassas
que van ensenyant las formas.

ROMANSA
¡Pót ser sí! ¡del *techo's* riu!
¿que no l'ha vist renovat?

AMBRÓS
¡¡Jo al Liceo!! ¡May hi estat
ni ganas!⁷³

Així mateix, els liceistes tenen també la seva idea del teatre Principal. En una escena entre Rita, Dolores i Jaume, aquest darrer explica com ha sentit parlar de Don Lluís en relació al Principal:

Si fins deya l'altre dia
que parlar del Principal
ó de cosas d'aquell teatro
lo feyan esgarrifar,
com passá'l dit per un vidre;
que era tot espellifat,
que no mes hi anavan vells
de vuytanta ó noranta anys,
tant calvos, que quant se treyan
lo barret per sé'l teló alt,
semblava que'ls escapsessin
com monjetas d'esgranar.
Que'l pati sembla un cubell,
que'l teló sembla de ruans,
que l'aranya qu'hi ha al sostre

⁷²Íd., p.10.

⁷³Íd., p.14.

ha fet cria y pere tot n'hi ha (...) ⁷⁴

La parcialitat de Pitarra és clara a l'hora de caracteritzar els principalistes (tot i que els liceistes són titllats de nous rics), ja que si bé el liceista queda malament al final de l'obra (de fet Ricardo és un personatge que no és especialment amant de l'òpera i que es fa passar per *cruzado* per acontentar el pare de Dolores), els espectadors del Liceu són vistos amb elegància, al contrari dels *cruzados*. Llegim a la didascàlia que obre la catorzena escena del segon acte la següent caracterització dels membres d'un i altre bàndol: *Los Principalistas calvos vells y ab perruca y poagre; los Liceistas joves elegants y richs* ⁷⁵. Al llarg de la citada escena té lloc l'enfrontament pròpiament dit, en el qual Don Lluís juga ambiguament a fer el paper de principalista per a uns i de liceista per als altres. N'extrec alguns fragments:

LLUÍS
¿Qué?

ROMANSA
Repari aixó;
cuasi be tots los Cruzados
ó perruca ó calva.

LLUÍS
¿Y donchs?
y tots ab dolor y poagre
que viuhén perque Deu vol.

LLUÍS
Senyor Jaume. *Ap. que no ho sentin los Lic.*)

PRINCIPALISTA 1
¿Qué?

LLUÍS
Repari.
á n'als Liceistas.

PRINCIPALISTA 1
Prou.

LLUÍS
Tots gent que llueixan y gastan,
pero que han pujat de poch...
fabricantets. (*Ab desprecio*).

PRINCIPALISTA 1
¡Sí, que'm conta!

⁷⁴Íd., p.16.

⁷⁵Íd., p.17.

LLUÍS
¡Xitxaretlos!

PRINCIPALISTA 1
Tabalots. (...)

(...) ROMANSA
Anem ab calma, senyors.
¿los cantants, ahónt llueixen
y ahónt se veuhen mes bons?

CRUZADO
¡Al Principal!

LICESTA
¡Al Liceo!

CRUZADO
¡Al Principal! Tavalots. (...)

(...) ROMANSA
Acabemho.
¿La Figlia ahónt s'ha fet milló?

PRINCIPALISTA
¿Qué? ¿La Figlia del deserto?
si la vam estrená y tot.

ROMANSA
Com si's va estrená al Liceo.

LLUÍS
¡Mentida! (...)

*Tots'ls Liceistas y tots los Principalistas agafan cadiras per
tirárselas pe'l cap, pero s'alsan los que no parlan y'ls detenen
subgectantlos. (...)*

(...) PACO
¡Burros!

PRINCIPALISTA 1
¡Ases!

LLUÍS
¡Principalistas bunyols!⁷⁶

L'obra, però, acaba amb la sorpresa de Don Ambròs, a qui es comunica que l'empresari Olona ha contractat una companyia de sarsuela. Això suposa una humiliació considerable, ja que el *género chico* és considerat com una deshonra pels principalistes, orgullosos com estan de les seves temporades operístiques. Novament, el partit que pren Pitarra és evident.

⁷⁶Id., pp.18-19.

Problemes amb els cantants: l'afar Cattinari

El gener de 1848, la primera soprano de la companyia italiana Carlota Gianese Cattinari va protagonitzar un esdeveniment d'ordre jurídic prou documentat als arxius de l'Hospital i als arxius notariais de Barcelona. La cantant havia demanat, a finals de 1847, la rescissió del seu contracte a l'empresari Gaietà Gaspar. El 21 de gener de 1848, un document signat per Josep Grases i Arbó, procurador de l'Administració de l'Hospital, deia que la nul·litat del document podia arribar a *poner en un compromiso á la casa Teatro en grave perjuicio de los intereses del público y en especial del Hospital de Sta Cruz*⁷⁷. A més, Grases fa saber que el responsable del contracte amb la soprano era Piacenti, representant a Itàlia de l'artista (*que es a quien ella está vendida*), de manera que només ell, i no la cantant, podia demanar la tal rescissió. A tot això, i per afegir més inconvenients, Grases defensa Gaspar com a puntual pagador dels honoraris de la Cattinari, la qual cosa no feia il·legítim un contracte que, per part de l'empresa, s'havia complert religiosament. Per tot això,

Este arbitramento es nulo y no puede producir ningun efecto; no solo por las razones que acabo de esponer; sino tambien porque hay otras personas interesadas, como son el público y los abonados, que pagaron al principio de la temporada sus abonos, supuesto que la Sra. Catinari estaba anunciada como á prima dona cantante. (...) Su rescision causaria graves perjuicios al Público y á mi Pral, porque en lo adelantada que está la temporada seria imposible encontrar otra cantante que reemplazase a la Sra Catinari⁷⁸.

El mateix dia 21, els advocats Josep M^a Pera i Joaquim Montagut, respectivament representants de Carlota Cattinari i de Gaietà Gaspar, juntament amb Pius Serra, signaren una sentència favorable a la rescissió del contracte de la cantant, sense que l'empresa del teatre hi pogué intervenir en contra:

Fallamos y declaramos por mayoria de votos caducado y sin efecto la contrata teatral que D^a Carlota (Gienese) Cattinari firmó en 26 de Nov[iem]bre de 1846 por un año que empezó a 5 de Abril de 1847 y debería concluir en 4 del mismo mes procsimo [de febrero]; y en consecuencia libre y desobligada la misma Cattinari de cuanto prometió y se obligó en aquella pudiendo desde el día que este bando sera notificado disponer de su persona y talentos artisticos como mejor se convenga salva la prorrata de los haberes percibidos ó adeudados hasta el propio día⁷⁹.

El document, que no imposava cap mena de condemna a l'empresa del teatre, queda poc clar, i les raons adduïdes queden momentàniament en un pla certament ambigu. La raó que al·leguen els advocats era que Joan Faya, a nom de Gaspar, havia contractat la soprano, sense que Fayas fos realment representant de l'empresa ni Gaspar representant de Faya, sinó un home de palla, tal i com consta en un document amb data a Barcelona el 31 de

⁷⁷[AHSC]: Carpeta 2.9.

⁷⁸Id.

⁷⁹Id.

desembre de 1847 signat pel notari Joan Janer i Pascual. De fet, va ser l'acta de Janer la que serví a Pera, Montagut i Serra per alliberar Cattinari de les seves obligacions artístiques al Teatre Principal. Diu la citada acta notarial:

Bien sabe V. d. Juan Faya, y en caso de ignorarlo se le hace saber, que en diez y siete de Noviembre de mil ocho cientos quarenta y Seis, d. Cayetano Gaspar, á nombre de V. como á Empresario, ajustó á la Requirente Carlotta Gianese Cattinari, por el tiempo de un año, contadero desde el dia cinco de Abril de mil ocho cientos quarenta y Siete al quatro del propio Mes venidero en calidad de Prima donna Soprano absoluta para el teatro Principal de esta Ciudad, y la Requirente ha tenido conocimiento de que ni V. [Juan Faya] era Empresario al tiempo de otorgarse la Contrata, ni d. Cayetano GASpar tenia poderes de V. para contratar en su nombre; y como al tiempo de ajustarse, no consintio hacerlo con la Sola responsabilidad de Gaspar, sino con la que le ofrecia la notoria garantia de V. como persona de arraigo, no quiere ni debe permitir, que sin su annuencia se subroge otra persona obligada, en lugar de la que de buena fe admitió como idonea, entendiendo contratar con V. Portanto la propia Carlota Giannese Cattinari, por una, dos, tres veces, y quantas de derecho sean menester, requiere é interpela á V. d. Juan Faya, para que dentro el Termino de la ley, diga y contente categoricamente, si al tiempo de otorgarse la contrata cuya copia se le pone de manifiesto, era tal Empresario, como sele tituló; Si habia dado sus poderes á D. Cayetano Gaspar para ajustar en Su nombre, y si consiente y quiere tomar á su cargo las obligaciones contrahidas, saliendo garante de su cumplimiento, como de cosa propia, estando sujeto á las resultas con sus bienes: Y en el caso de negativa, ó de que V. no responda declara que se tiene por libre y desobligada de dicha Contrata como hecha por error y bajo un falso concepto⁸⁰.

La resposta a les preguntes que la Cattinari, que signava l'acta juntament amb el notari, feia per mitjà de Janer, va arribar el mateix dia a les quatre de la tarda per mitjà del mateix Faya:

(...) ni el mes de Noviembre de mil ocho cientos quarenta y seis, era Empresario, como se le tituló en la Contrata á que se refiere el requerimiento, ni habia dado poder á d. Cayetano Gaspar para contratar en su nombre; ni aceptar la resposabilidad de la misma ni tomar á su cargo las resultas de las obligaciones contrahidas⁸¹.

La Cattinari deixava així el Teatre Principal i la ciutat de Barcelona. Segurament el seu representant, Piacenti, li havia trobat nous i més interessants contractes fora del nostre país. Aprofitant la caòtica situació empresarial del teatre de Barcelona, no va ser molt difícil la rescissió d'un contracte mal plantejat i mal formulat des del principi.

Noves obres al Teatre Principal

Quan es va iniciar la temporada 1851-52 el Teatre Principal va oferir als seus espectadors unes millores notables en el seu interior. Sembla que era una de les condicions que havia d'assumir el nou empresari que arrendà el teatre, segons el que havia anunciat *El eco del actor*.

⁸⁰[AHPB]: Notari Joan Janer i Pascual: Lligall 1186, ff. 5-5a.

⁸¹[id., f. 5b.

Segun oimos asegurar la administracion del santo Hospital ha cedido por cinco años, tres obligatorios y los demás voluntarios, la empresa del teatro de Santa Cruz á contar desde la próxima Pascua.-Parece que una de las obligaciones que contrae la empresa, es la de emplear sesenta mil reales en adornos y mejoras de dicho coliseo.⁸²

Les reformes van consistir en l'ampliació de la il.luminació, mitjançant la inclusió de noranta encenedors a la làmpada central, i la supressió d'algunes de les llotges de platea, que van poder ser substituïdes per tres fileres de llunetes. Així mateix, es va procedir a folrar de nou amb vellut vermell gran part de les butaques del teatre. Les reformes, sembla, van fer molt bona impressió⁸³.

Josep Artís parla igualment d'aquestes reformes⁸⁴. Segons ell es va repintar el sostre, passadissos i escales, s'arranjà el vestíbul i el fet de folrar amb vellut les llunetes, convertint-les ja en butaques pròpiament dites, és vist com un intent d'imitar les butaques avellutades del Liceu que, malgrat el que diguessin els *cruzados*, segurament era un teatre molt més còmode que el Principal. S'eixamplà igualment el fossat orquestral i, sempre segons Artís, la supressió d'algunes de les llunetes de platea abans esmentades suscità protestes perquè molts abonats no trobaren altre substitutiu que el galliner, molt més incòmode.

El públic. Problemes amb els horaris. Una curiositat femenina

Moltes de les òperes començaven a dos quarts de vuit i encara d'altres a les vuit. Això generà més d'una protesta, ja que en ocasions les representacions podien arribar a durar fins a quatre hores, la qual cosa obligava a marxar abans d'acabar-se l'òpera o bé a sortir-ne passada la mitjanit, una raresa en aquella època en què s'acostumava a matinar molt més que ara. Així trobem, per exemple, un comunicat al *Diario de Barcelona* el dia 3 de setembre de 1848 que diu:

Varios abonados al teatro de Santa Cruz han estrañado el que la empresa haya fijado irrevocablemente, segun parece, el que las funciones empiecen constantemente á las siete y media, y las de los dias festivos á las ocho. Creemos que dicha hora es para el invierno algun tanto incómoda para muchas personas, que desean el que en la referida estacion las funciones concluyan antes de las diez y media. (p.4140)

Aquest argument sembla que va ser, en alguna ocasió, blanc de les burles dels liceistes, i sovint s'ha dit que el fet s'escaigué al llarg de les funcions, al Liceu, d'*Un'avventura di Scaramuccia* de Luigi Ricci. Tanmateix, les crítiques del moment, com veurem, no en feren cap referència.

⁸² *El eco del actor*, 25/XI/1850, nº13, p.104.

⁸³ Cfr. *Diario de Barcelona*, 28/IX/1851 i 5/X/1851, pp. 5722 i 5875 respectivament.

⁸⁴ ARTÍS: *Tres segles...* op. cit, pp.241-2.

Periòdicament apareixien a la premsa disposicions al voltant dels hàbits del públic que, per poc ètics o de vegades poc higiènics, calia eradicar. És així com el dia 1 d'abril de 1850, el *Diario de Barcelona* publicà unes ordres dictades i signades per l'alcalde Valentí Esparó i Giral, que són les següents i que demostren què es podia trobar en una vetllada teatral:

1º El espectáculo empezará á la hora indicada en los carteles, y se ejecutará precisamente en los términos ofrecidos, pudiendo variar únicamente cuando la necesidad lo exija, previo permiso de la autoridad y anuncio al público.

2º No será permitido á los espectadores estar con el sombrero ó gorro puesto durante las representaciones.

3º Se prohíbe dar golpes en el suelo ó bancos, con bastones ó paraguas, silbar ni proferir espresiones que puedan ofender la decencia, buen órden, sosiego y decoro del público: toda otra muestra estrepitosa de aprobacion ó desaprobacion, y cualquier otra deberá tambien cesar á la primera intimacion de los dependientes de la autoridad que presida.

4º Ninguna parte de la funcion ejecutada se repetirá, ni saldrán los autores ó actores á recibir los aplausos, sin previo permiso de la autoridad que presida.

5º Tambien se habrá de obtener de antemano permiso para poder arrojar en el patio anuncios de funciones, así que coronas de flores y versos al escenario en obsequio de los artistas; quedando absolutamente prohibido el arrojar otros objetos que espresen agrado ó censura, como tambien el dirigir la palabra ó señas á los actores, ni estos al público.

6º Los que durante la funcion hayan de cerrar lunetas ó palcos se esmerarán en verificarlo con el menor ruido posible, para no incomodar á los demas concurrentes. A este mismo fin, los que hayan de entrar ó salir del patio, lunetas del mismo y del anfiteatro, procurarán tambien hacerlo de modo que no se cause, en cuanto sea posible, molestia á nadie.

7º No se permitirá á persona alguna estar en mangas de camisa ni en traje ó modo que desdiga de la decencia que corresponde.

8º Los que están sentados en los puestos inmediatos del escenario no podrán dejar en él los sombreros ni otros objetos, ni los que esté en los palcos, anfiteatros y cazuela podrán tampoco poner en las respectivas barandillas, capas, pañuelos, sombreros ni otra cosa alguna.

Los dueños de los palcos cuidarán además de que luego de empezada la funcion no cuelguen los capotes del antepecho de los mismos.

Por lo que mira al teatro del Liceo se prohíbe el colgar sombreros, capas, ni otras ropas dentro de aquellos plcos que tengan su correspondiente retrete.

9º Se prohíbe llevar perros.

10º Se prohíbe tambien el fumar y encender mistos, cerillas fosfóricas y cualquier otra cosa dentro del Coliseo; el contraventor á mas de la multa marcada en el art.14 será espulsado del Teatro durante la funcion.

11º En los teatros solo se permitirá fumar en aquellos puntos que indicarán los avisos públicos que al efecto se hallarán fijados en cada uno de ellos.

12º A la conclusion del espectáculo no se formarán corrillos en los corredores, escaleras ni salon de salida, a fin de que esta sea espédita.

13º Una disposicion particular para cada uno de los teatros será publicada sobre el arreglo de coches y demas carrajes, en las horas de entrada y salida de los mismos.

14º Los contraventores á los anteriores artículos serán castigados con la multa de 10rs. á 50; sin perjuicio de l otra mayor pena á que el infractor se haya hecho acreedor.

15º No se permitirá la entrada á las personas que lleven criaturas de pecho, por cuya contreveccion vendrá el empresario incurso en la multa de 2o rs.vn.

16º Queda prohibida la reventa de billetes, perdiendo el contraventor todos los que se le encuentren, que recogidos serán entregados á la autoridad que presida.

17º Toda resistencia de parte de los infractores á obedecer las órdenes de la autoridad que presida comunicadas por sus dependientes, será castigada con una pena mayor, además de la antes señalada en su respectivo caso. (pp. 1738-9)

Unes disposicions, aquestes, que -sobretot les referides als articles tercer, cinquè, desè i quinzè- deixen veure un comportament encara primitiu i alhora desobedient, si tenim en compte que ja als anys vint i trenta del segle XIX s'havien confegit ordres semblants, de manera que el públic devia prescindir-ne, amb la lògica vista grossa del personal del teatre i, ocasionalment, de les autoritats pertinents.

Cal fer notar, però, que les mesures per tal de vetllar per l'ordre a l'interior del teatre van gaudir d'una certa permissivitat a partir d'una Reial Ordre, signada el 10 d'octubre de 1851, que abolia la presència de l'anomenada *Autoridad* en les funcions teatrals⁸⁵. Cal entendre que el que quedava suprimit era la *Presidència* d'aquesta autoritat, amb la qual cosa es permetia que la seva llotja pogués ser llogada a un tercer, de manera que es reduïa notablement el nombre d'individus que figuraven com a vigilants de l'ordre a l'interior del teatre. Potser aquesta reducció va originar els fets "*Luisa Miller*" al Liceu, que abans he esmentat.

Un altre aspecte interessant, i que forma part de la història de la moda, és l'aspecte extern del públic en aquell moment. No sabem exactament quines eren les normes del vestir i dels pentinats a l'hora d'anar al teatre, tot i els bans que prohibeixen, per exemple, d'anar amb el cap cobert dins del colisseu, i d'altres normes diguem-ne d'*urbanitat*. No obstant, i d'acord amb els patrons de la moda del moment, m'ha semblat interessant reproduir un fragment extret d'*El teatro i el tocador* que deixa veure un aspecte insòlit, com és el pentinat de les dones que anaven en aquells moments als teatres de Barcelona:

PEINADOS DE SEÑORA

Para teatro.

Llévase el moño atado muy bajo y formando un lazo horizontal ó sea de derecha á izquierda: de debajo del centro de este cae un rizo ó bucle y un lazo trenzado, que dando una vuelta á la altura del peine, suple la falta de este. Las rayas en forma de pico, bastante pronunciado. La parte de delante toda cubierta lateralmente de rizos largos y caídos, yendo en disminucion hácia la espalda⁸⁶.

⁸⁵ *Diario de Barcelona*, 15/X/1851, pp.6091-2.

⁸⁶ *El teatro y el tocador*, 1/XI/1855, nº 7, p.53.

IX- LES TEMPORADES OPERÍSTIQUES AL TEATRE PRINCIPAL DE 1847 A 1852

Temporada 1847-48

D'acord amb el publicat al *Diario de Barcelona* el 28 de març de 1847¹, la companyia italiana prevista per a la primera temporada que estudiem havia de ser integrada per:

Primeros tiples absolutos: Chiara Bartolini [o Bertolini] Raffaelli, Carlota Cattinari.

Primer tenor absoluto: Enrico Tamberlick.

Primer tenor: Fernando Martorell.

Segundo tenor: José Llimona.

Primeros bajos cantantes absolutos: Celestino Salvatori, Antonio Selva.

Primer bajo barítono: Ettore Barilli.

Otro primer bajo: Antonio Morelli.

Segundo bajo: Francisco Pons.

Coro: 12 tiples, 11 tenors i 6 baixos²

Maestro al cembalo: Mateo Ferrer.

Director de la orquesta: Michele Rechel [sic].

Suplente al director de orquesta y director de baile: Antonio Passarell.

Apuntadores: Inocencio Gandolfo, Carlos Fossa.

Pintores y directores de la maquinaria: José Planella, Miguel Reyes.

Atrezzo y guardarropa: Jaime Caba.

Sastrería: Joaquín Rosselló, Antonia Fermont.

També s'incorporarien, com a sopranos, Rachele Agostini i Antonietta Marini, que debutarien l'estiu de 1847, a més del baix Giovanni Battista Insom. Aquella seria la primera de les tres temporades en les quals intervindria a Barcelona l'emblemàtic tenor Enrico Tamberlick, que generaria passions desfermades al llarg dels seus tres anys al Teatre Principal. Les seves actuacions en aquell teatre vénen a demostrar la preponderància dels grans noms que protagonitzarien les temporades líriques de l'antic Teatre de la Santa Creu. Segons una ressenya apareguda el 1860 al *Calendario musical*, Enrico Tamberlick havia nascut a Roma el 1819, descendent d'una família alemanya dedicada al comerç de la quincalleria. Afeccionat a la música de nen, el seu primer mestre fou Pietro Carlo Guglielmi, fill de Pietro Guglielmi, cèlebre rival de Cimarosa. Debutà el 1843 al San Carlo de Nàpols amb *La fidanzata corsa*, produint un efecte màgic gràcies a la seva veu privilegiada. Lisboa, Madrid, Rio, Rússia o París (aquesta darrera abans que Barcelona) gaudiren dels seus èxits. Sembla, segons l'anònima ploma de la citada publicació, que cada nit en què hi havia alguna de les seves actuacions es presentava un triomf segur³. També *El Liceo* publicà els seus elogis, ja als pocs mesos de la vinguda del tenor a

¹Pp. 1460-2.

²Per primera vegada no s'especifica el nom dels cantants que integren el cor del teatre.

³ *Calendario musical*. Barcelona: Imp. de N. Ramirez, 1859, pp.39-40.

Barcelona, concretament el 14 de juny de 1847:

El Sr. Tamberlick, continua cogiendo los mas justos y merecidos aplausos, Su habilidad, la corpulencia de su voz y otra porcion de cualidades que se reunen en él, ha hecho que el público de Barcelona le dispense un completo reconocimiento y creemos que aun seria mas y mas si llegase á persuadirse de que no debe temer, y se presentará con mas valentia, pero esto no nos estraña el verdadero artista, debe temer; porque debe conocer las dificultades. (p.3)

Amb lògic orgull, Barcelona recordà durant anys aquelles actuacions. De fet, Tamberlick tornaria al Principal la temporada 1867-68, però aquelles ja no serien les funcions d'un tenor amb plenitud sinó amb una clara decadència. Decadència que ja s'anunciava en una *Gaceta musical* el 1862, quan l'enyorat tenor actuava a París, reivindicant els seus anys de glòria, dels quals Barcelona en fou testimoni privilegiada:

Se nos ha asegurado que *La Patrie*, periódico de Paris, en uno de sus números dice entre otras cosas, que no se oirá á Tamberlick en Barcelona *porque aunque se vendiera toda Cataluña no habria dinero bastante para pagarle*. Nos causa risa *La Patrie* y nos da lástima el contestarla. Tamberlick ha cantado en Barcelona antes que en Paris, y cuando tenia mas notas buenas que el *do diesis* que ahora conserva y que los parisienses le aplauden entusiasmados, aunque no cante del todo bien muchas de las piezas á su cargo encomendadas⁴.

Seria aquella, també, la primera de les tres temporades de veritable lluïment del Teatre Principal: 148 funcions líriques amb catorze títols, dels quals quatre eren estrena a Barcelona i un, estrena absoluta. A tot això cal afegir les nombroses acadèmies que poblaren una temporada força rellevant.

La primera òpera de la temporada seria *Anna la Prie*, de Vincenzo Battista, en la que intervingueren Enrico Tamberlick, Carlota Cattinari, Joana Fossa, Ettore Basili, Antonio Morelli, Francesc Pons i Ferran Martorell. L'estrena, que suposava també la primera representació de l'obra de Battista a Barcelona, tingué lloc el dia 17 d'abril i es representà un total de 27 vegades. D'acord amb el llibret editat per a l'ocasió el repartiment fou integrat per⁵:

Adolfo la Prie: Ettore Barilli
Anna: Carlotta Cattinari
Federico Alboix: Enrico Tamberlick
Marchese Vouban: Antonio Morelli
Elisa: Giovanna B. Fossa
Enrico Dulay: Francesco Pons
Adolfo: Fernando Martorell

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

El dia 26 d'abril de 1847 el controvertit diari *El Liceo* va publicar la

⁴ *La gaceta musical barcelonesa*, 18/V/1862, nº 63 p.4:

⁵ BATTISTA: *Anna la Prie*. Barcellona: Tip. d'Agostino Gaspar e Roca, 1847.

següent crítica:

El Sr. Tamberlinck (sic) tambien adquirió nuevos lauros en el teatro de Sta. Cruz donde fué muy aplaudido, y cuidado que aquella concurrencia toda de caballeros y señoras de fina y esmerada educacion no pertenecen á ese público que se satisface con un organillo⁶, es de lo mas crítico que quizá hay en Europa y sin embargo aplaudió, luego la Señora Cattinari le ayuda mucho y en general está tan proporcionada aquella compañía que hace años no han ofrecido los teatros un conjunto tan igual y bien ordenado. La escena bien servida, con lujo y oportunidad y la orquesta y su director y maestro son bien hábiles. (p.3)

En la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona* el dia 20 d'abril i de la qual incloc un fragment a l'apèndix, Fargas Soler diu que aquella és una obra d'un autor desconegut i això ja és un mal símptoma segons ell. Efectivament, l'òpera de Battista és titllada de *pobre y desnuda de novedad*, essent composta, sempre segons Fargas, de fragments inspirats en òperes d'autors cèlebres. Malgrat tot, l'èxit fou notable si es té en compte que es van assolir vint-i-set representacions, a més de representar-se en diverses ocasions el seu tercer acte al llarg de les diferents acadèmies amb què s'omplí la temporada, i que l'any següent reapareixeria al mateix escenari. Potser l'èxit es degué més aviat a l'execució (que Fargas no deixà de lloar), especialment pel que fa a Tamberlick, a qui defineix com un tenor de gran vàlua com pocs n'hi ha en aquells moments. Val la pena extreure un fragment del discurs de Fargas referit al cèlebre tenor italià:

(...) el entusiasmo y los aplausos subieron al colmo en el final del segundo acto y particularmente en el *andante*, donde, manteniéndose y dominando á toda la masa vocal é instrumental sobre un fuerte *si* natural de pecho hizo por dos veces la *mess di voce*, esto es, la gradacion del piano al fuerte y vice-versa clara y distintamente; bravura que no recordamos haber oido á ningun otro tenor. (p.1937)

També es van aplaudir sorollosament les intervencions del baríton Barili i de la soprano Carlota Cattinari i la resta de cantants tingué un èxit notable. No hi va haver cap decoració nova a causa de les presses amb què es va haver d'estrenar l'obra i es van fer servir decoracions d'altres òperes o peces teatrals que el teatre tenia en dipòsit, tal i com s'havia anunciat al mateix *Diario* el dia 17 d'abril⁷.

Efectivament, després d'unes representacions que es van fer d'*l lombardi*, representat només en tres ocasions (potser per endarrerir l'estrena d'*Attila*), es va poder veure i sentir per primera vegada l'òpera verdiana sobre el mític cabdill bàrbar. *Attila* arribà a l'escenari del Teatre Principal el 15 de maig de 1847 i es va mantenir en cartell durant vint-i-vuit funcions, essent el títol més representat

⁶Segurament, una sarcàstica al·lusió al públic del Liceu.

⁷A fin de no privar por mas tiempo al público de funciones de canto, la empresa se ha decidido á poner en escena la ópera anunciada con la mayor prontitud posible, por cuyo motivo ha tenido que hacer uso de las decoraciones que aunque propias para la accion, son ya vistas en este teatro. Entre tanto trabaja con todo esmero para poner en escena con todo el aparato necesario y nuevas decoraciones la grande ópera Atila, del maestro Verdi. (p.1785)

de la temporada, nova mostra de l'acceptació que Verdi suscitava entre el públic barceloní. D'acord amb el llibret editat per a l'ocasió el repartiment el formaren⁸:

Attila: Celestino Salvatori
Ezio: Ettore Barili
Odabella: Chiara Bertolini Raffaelli
Foresto: Enrico Tamberlick
Uldino: Fernando Martorell
Leone: N.N.

Director d'orquestra: Mateu Ferrer

Antoni Fargas publicà al *Diario de Barcelona* la seva crítica el dia 17 de maig. Tal com es veurà en el fragment inclòs a l'apèndix, el crític veu en aquest títol un Verdi diferent al de *Nabucco*, *I lombardi* o *I due Foscari*, trobant un encertat colorit local i històric proper a l'esperit vàndal. D'altra banda, Fargas destaca en *Attila* la seva reeixida originalitat en els temes i en el tractament rítmic de l'obra. Les novetats les troba Fargas sobretot al pròleg i al segon acte, ja que el final del primer el troba massa proper a *Nabucco*. Pel que fa a la instrumentació la troba menys elaborada però de gran efecte, propera a la música imitativa-descriptiva. És curiós veure l'apreciació que fa de l'obra -i també de Verdi, per qui Fargas té ben poques simpaties- en un escrit posterior, quan amb motiu d'unes representacions de la mateixa òpera al Liceu, escrigué al *Diario de Barcelona* el 23 de setembre de 1850:

Muy poco ó nada partidarios como somos de la música de Verdi y su género, poquissimas veces se pondrian en escena esta clase de composiciones, si en nuestra mano estuviera, pues ya en otras ocasiones espusimos las causas por las cuales no simpatizamos con el estilo *verdiano*. Sin embargo de que no es el Atila una obra de las mas inspiradas de su autor, con todo despues del *Hernani* y del *Nabuco* la preferimos á casi todas las demas, cuando no sea mas que porque no abundan en dicha particion los giros y formas tan manoseadas y repetidas en otras del mismo autor, y tambien porque se nota en ella mas novedad y originalidad en el desarrollo de los motivos y en la urdimbre de las piezas concertantes. (p.5009)

Pel que fa a la interpretació, Fargas trobà en l'Odabella de la Bertolini Raffaelli una soprano amb bona veu però d'entonació no sempre segura. Salvatori va lluir una veu greu sense ser la d'anys abans, però conservant les seves dots de gran actor. De nou estigué molt bé Tamberlick (Foresto), i Barelli (Ezio) estava ronc i per tant diu Fargas que no se'l pot jutjar objectivament. Feren també una bona intervenció Martorell i Morelli, malgrat la brevetat de llurs rols. El públic va arribar a demanar el bis del final del segon acte.

Tal i com s'havia anunciat, es van estrenar les decoracions de Malató, Sert i Planella. Van fer una bona impressió amb els seus bonics efectes, amb il·lusions òptiques com el fer-se de dia (una premonició de l'actual ciclorama). Malgrat tot, algun retard en la retirada de telons sembla que va provocar alguna inversemblança dramàtica.

⁸VERDI: *Attila*. Barcelona: Imp. de Agustín Gaspar, 1847.

Lucrezia Borgia reaparegué després amb nou úniques funcions, sense que en sortissin cròniques destacades a la premsa del moment. Tenim, això sí, les referències del no sempre creïble *El Liceo*, que va publicar el dia 13 de juny la seva elogiosa crítica, aprofitant l'avinentsa per, novament, infringir un nou sarcasme en contra del Liceu:

El teatro principal salió ayer con la Lucrecia, que si no es nueva es de novedad por los artistas que trabajan en ella, muy poco podemos decir, porque no queremos que se nos tache de parciales pero el público del teatro principal, que es como lo era anoche lo mejor y mas escogido de Barcelona, inteligente é intolerante, llamó á los artistas á las tablas y aplaudió unánimamente y con furor. Este hecho es muy significativo para los artistas porque dice mucho mas que todas las peroratas periódicas del periódico semanal que ha dado en callar todo lo bueno de aquella casa y en ensalzar á diestro y siniestro el Liceo. (p.2)

Després de cinc funcions de *Beatrice di Tenda* es reposava també // *Templario* d'Otto Nicolai, que no es presentava a Barcelona des de la seva estrena, el 1841. L'obra es mantingué durant tretze representacions a l'escenari del Teatre Principal, a partir del 19 d'agost. Segons el llibret editat el repartiment va ser format per⁹:

Cedrico: Antonio Selva
Vilfredo: Enrico Tamberlick
Rovena: Rachele Agostini
Luca di Baumanoir: Antonio Morelli
Briano di Bois-Gilber: Ettore Barilli
Isacco: Fernando Martorell
Rebecca: Antonietta Marini

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

A la seva crítica publicada el 21 d'agost al *Diario de Barcelona*, inclosa parcialment a l'apèndix, Antoni Fargas i Soler inicia el seu text amb unes consideracions de caire estètic. Diu el crític que hi ha dues menes de compositors: els grans i genuïns creadors com Rossini, Bellini, Meyerbeer i algunes obres de Donizetti i els qui imiten els grans mestres, com Mercadante i Verdi. En aquest sentit l'obra de Nicolai és encabida en aquest segon grup, tot i reconèixer Fargas les virtuts del compositor alemany. Pel que fa a la versió de la companyia italiana, Antonietta Marini ja era una veterana cantant que, tot i no tenir la veu jove, va destacar-se en el rol de Rebecca, amb l'aprovació del públic, que saludà amb llargues ovacions el treball de la mezzo-soprano.

A partir del 4 de setembre es va representar *Belisario*, que va obtenir deu funcions, segurament poc lluïdes pel fet que van ser pràcticament ignorades per la premsa. Tampoc no se'n va editar el llibret, la qual cosa fa pensar que aquell títol no devia estar previst en els projectes de la companyia i que els anava bé per omplir la cartellera abans de la propera estrena. Tractant-se d'un títol no representat des de la temporada 1842-43 l'edició del llibret hauria estat previsible.

⁹NICOLAI: *Il Templario*. Barcellona: Tip. d'Agostino Gaspar e Roca, 1847.

Cinc funcions, ignorades per la crítica, de *Le due illustri rivali* de Mercadante se succeïren després de les representacions donizettianes a partir del 16 d'octubre. Se n'edità el llibret, que inclou el següent repartiment¹⁰:

Bianca: Antonietta Marini
Elvira: Carlota Cattinari
Gusmano: Antonio Selva
Alvaro: Carlo Scola
Armando: Enrico Tamberlick
Inigo: Antonio Morelli
Enellina: Giovanna B. Fossa

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

*L'Ebre*a de Pacini s'estrenava a Barcelona amb catorze funcions a partir del 17 de novembre. Se n'edità el llibret, que inclou el següent repartiment¹¹:

Cessenio: Antonio Morelli
Berenice: Rachele Agostini
Manlio: Enrico Tamberlick
Antioco: Ettore Barilli
Ottavia: Giovanna B. Fossa
Sejano: Fernando Martorell
Eleazaro: Antonio Selva
Rachele: Carlotta Cattinari

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Antoni Fargas i Soler, en la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona* el 23 de novembre i inclosa parcialment a l'apèndix, destaca alguns fragments de la partitura, que segons el crític no es compta entre les millors del seu autor. La interpretació dels cantants sembla que va ser prou digna i homogènia, tot i que Fargas reconeix que no és aquella una òpera en la qual s'hi puguin lluir.

Il barbiere di Siviglia, que seguia sent una de les òperes preferides del públic barceloní, gaudí de catorze representacions a partir del 6 de desembre. La crítica de Fargas, publicada el dia 8, deixa veure el bon nivell de les representacions, tot i que reconeix que es va pecar d'histrionisme en els fragments còmics de l'obra rossiniana. No era, el paper d'Almaviva, el més adequat per a la veu de Tamberlick, i Antonietta Marini i Celestino Salvatori foren els més aplaudits. De la citada crítica es desprèn el següent repartiment:

Figaro: Celestino Salvatori
Almaviva: Enrico Tamberlick
Rosina: Antonietta Marini
Berta: Rachele Agostini

¹⁰MERCADANTE: *Le due illustri rivali*. Barcellona: Tip. d'Agostino Gaspar e Roca, 1847.

¹¹PACINI: *L'Ebre*a. Barcellona: Tip. d'Agostino Gaspar e Roca, 1847.

Bartolo: Insom
Basilio: Antonio Selva

Lucia di Lammermoor reapareixia amb vuit funcions a partir del 5 de gener de 1848. Fargas Soler féu la crítica de la segona representació en el seu escrit al *Diario de Barcelona*, publicat el dia 11. D'ell es desprèn part del repartiment:

Lucia: Carlotta Cattinari
Edgardo: Enrico Tamberlick
Enrico: Celestino Salvatori
Arturo: Ferran Martorell
Raimondo: Antonio Morelli

Fargas comenta a la seva crítica la bona línia de cant de la Cattinari, malgrat no ser especialment expressiva. El més aplaudit fou Tamberlick, erigit en un veritable especialista en el rol d'Edgardo. La resta del repartiment va ser prou lluit, malgrat l'afonia de Celestino Salvatori en la pell d'un insuficient Enrico.

La *Semiramide* rossiniana, ja emblemàtica a Barcelona, va tornar a pujar a l'escenari del Teatre Principal amb cinc funcions a partir del 18 de febrer. D'acord amb el llibret editat el repartiment va ser integrat per¹²:

Semiramide: Antonietta Marini
Arsace: Marietta Carraro
Assur: Celestino Salvatori
Idreno: Carlo Scola
Azema: Giovanna B. Fossa
Oroe: Antonio Morelli
Mitrane: N.N.
L'ombra di Nino: Pietro Reguer

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

És, com es pot veure, un repartiment molt estrany si tenim en compte que la meitat dels cantants no semblen formar part de la companyia que he detallat més amunt. Però si en un primer moment es podia pensar que el llibret es podia haver editat molt abans de decidir-se el quadre de cantants definitiu, la crítica de Fargas Soler publicada al *Diario* el dia 20 de febrer confirma els cantants assenyalats. Potser es tractava d'unes representacions realitzades per cantants que ocasionalment es trobaven a Barcelona, tot i que l'edició del llibret no sembla confirmar-ho. Sigui com sigui, Fargas escrigué a la seva crítica que la vocalització de Marietta Carraro resultà absolutament insuficient, potser a causa dels nervis que no pogué dissimular, ja que aquell era el seu debut a Barcelona. Es lluien, això sí, Antonietta Marini i Celestino Salvatori en els seus rols.

La darrera òpera pròpiament dita representada al Principal va ser el *Don*

¹²ROSSINI: *Semiramide*. Barcelona: Tlp. de J.A. Oliveres, 1848.

Carlo de Bona, estrenada el 28 de març de 1848, i no el 29 com diu Virella Cassañes¹³. Només es va assolir l'irrisori nombre de tres funcions, nombre certament baix si tenim en compte que, malgrat tractar-se del final de la temporada, l'obra no reapareixeria més a Barcelona pel poc èxit que devia tenir. De l'edició del llibret publicat a Barcelona s'extreu el repartiment de les funcions al Teatre Principal¹⁴:

Filipo II: Celestino Salvatori
Isabella di Valois: Carlotta Cattinari
Don Carlo: Enrico Tamberlick
Principessa d'Eboli: R. Agostini
Marchesa di Mondecar: Giovanna B. Fossa
Marchese di Posa: Antonio Selva
Fernando Alvares: Fernando Martorell

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Josep Planella

Antoni Fargas i Soler publicà al *Diario de Barcelona* la seva crítica el dia 31 de març. En ella titlla de mediocre el llibret de Giachetti, amb la qual cosa sembla voler justificar la poca qualitat de l'obra. Poc després, però, i tal i com pot llegir-se a l'apèndix, reconeix que es tracta d'una òpera monòtona, gens homogènia i amb pocs encerts. Pel que fa a la interpretació es parla d'un bon nivell, a més d'una encertada producció escènica pel que fa al vestuari i les decoracions.

Melusina, amb música de Joan Sarríols i Porta, fou estrenada el 5 d'abril i representada també el 6 com a complement de dues acadèmies de cant. Una nota publicada al *Diario de Barcelona* el 7 d'abril de 1848 es refereix a aquesta obra. Es diu que és una breu "opereta" que consta de cinc números: cor d'introducció, cavatina de soprano, duet per a soprano i tenor, trio per a soprano, tenor i baix i un petit final, suposadament amb les tres veus i el cor. Es tractava d'una obra cantada en espanyol. Sembla que la introducció va ser el que més agradà, per la seva espontaneïtat i la seva construcció, a partir del recurs del diàleg entre el cor intern i el cor d'escena. Pel que fa a la resta es reconeix que no es tracta d'una gran obra:

Aunque no despuntan en las demas piezas altos conceptos ni ideas sublimes, sin embargo el andante de la cavatina es una bella melodía; tiene pasion y ternura el primer motivo del duo, buenas modulaciones el andante del terceto y elegancia y facilidad el coro que va interpolado con esta pieza. (p.1620)

La interpretació fou esmerada, si es té en compte el fet que els cantants -de la companyia italiana- van fer un doble esforç en haver de cantar en castellà. L'obra gaudí d'un cert èxit de públic, que cridà el compositor a saludar a l'escenari. No obstant aquest èxit devia ser relatiu, ja que després d'aquelles

¹³VIRELLA CASSAÑES: *Op. cit.*, p.274

¹⁴BONA: *Don Carlo*. Barcellona: Tip. de Agostino Gaspar e Roca, 1848.

dues funcions l'obreta no aparegué més a l'escenari del teatre en successives temporades.

Sarriols i Porta, que en aquell moment tenia 28 anys, havia nascut a Reus i estudiat a Lleida i el 1841 el trobem a Barcelona on tocava el piano en un cafè, mentre es pagava els estudis que realitzava amb Ramon Vilanova. Va compondre dues òperes que no van ser estrenades, *Gonzalo* i *Gildippe ed Odoardo*. Segons Saldoni¹⁵, *Melusina* va ser acollida *lisonjeramente para su autor* i sembla que la seva obra es va representar per l'interès que hi havia posat Tamberlick. Sarriols compondria més tard diferents sarsueles, algunes d'elles, com *L'esquella de la torratxa* -potser inspirada en l'obra homònima de Pitarra-, *El punt de les dones* o *El rovell de l'ou*, van ser escrites en català. Amb motiu de la reobertura del Liceu, el 1862, li seria premiada la simfonia *Las dos lápidas* per a orquestra i banda.

Temporada 1848-49

El *Diario de Barcelona* publicà el 16 d'abril de 1848 el quadre d'intèrprets de la següent companyia lírica:

TEATRO PRINCIPAL

Lista de los individuos que componen las compañías de verso, baile y canto durante el año cómico de 1848 á 1849.

(...) *Compañía italiana.*

Director de escena.- D. José Lodi.

Primeras triples absolutas.- D^a Julia Sanchioli.- D^a Costanza Rovelli.

Primera y comprimaria.- Aurora Vallesi.

Segunda.- Juana Fossa

Primer tenor absoluto.- Enrique Tamberlick.

" "- José Gómez

Otro primero.- Fernando Martorell

Segundo "- José Llimona

Primeros bajos cantantes absolutos.- Próspero Derivis. Ruggero Pizzigati

Primer bajo y bufo cómico.- José Lodi.

Otro primero.- Antonio Morelli.

Segundo bufo.- Francisco Pons.

Cuerpo de coristas de ambos sexos.- 8 tenores, 8 bajos, 16 triples.

Maestro al cembalo.- Mateo Ferrer

Dir. orq.- Vicente Bonetti

Suplent dir. orq. y dir. baile.- Antonio Pasarell.

Apuntadores.- Inocencio Gandolfo, Carlos Fossa

Pintores y directores maquinaria.- Francisco Malató, Domingo Sert.

Sastrería.- Joaquin Roselló, Antonia Fermont.

Atrezzo y guardarropa.- Jaime Caba.

El dia 6 de maig s'anuncià al *Diario de Barcelona* l'arribada a Barcelona

¹⁵SALDONI, Baltasar: *Op. cit.* Vol. I, pp.454-8.

de la soprano Ida Edelvira, que seria contractada com a soprano a la companyia del teatre en categoria de *prima donna*. Així mateix, es diu que Costanza Rovelli ha de venir a Barcelona d'un moment a l'altre, segons una breu notícia apareguda al *Diario* el dia 9. El dia 11 de maig es confirma que ja ha sortit d'Itàlia amb destinació a Barcelona, on sembla que ja havia arribat el dia 10¹⁶. També actuava aquella temporada el baríton Valentino Sermatey (o Sermathey), i a mitja temporada es contractà el baix Ruggero Pizzigati, que no arribà a temps a la primavera i per això s'incorporà Sermathey a la companyia¹⁷. Segons l'anunci del mateix dia:

El año cómico se divide en dos temporadas incluyendo en la última la cuaresma. La primera principiará el 23 del corriente abril y concluirá en 30 de setiembre de este año, y la segunda el dia 1º de octubre y concluirá el domingo de Pasion de la cuaresma de 1849.

Sembla ser, però, que la vinguda de l'altre baríton contractat, Giuseppe Lodi motivà el decontentament de Sermathey, produint-se una picabaralla poc habitual, ja que com és sabut les famoses "batalles campals" operístiques acostumen a ser entre dues sopranos, dos tenors o tenor i soprano. En aquest cas, van ser els dos barítons de la companyia els qui es van enemistar per una típica qüestió d'orgull. Però sembla que finalment s'arribà a una cordial entesa a partir de l'escenificació, durant aquella mateixa temporada, d'*la due Foscari*. Diguem de passada que el mateix dia de la publicació de la llista de membres de la companyia lírica al Teatre Principal, el Liceu anunciava també les seves companyies de cant i declamació.

El dia 19 d'abril el *Diario de Barcelona* publicà una nota en la qual es feia saber que s'havien ampliat en nombre l'orquestra i el cor del teatre i que a Josep Piqué se li encarrerà la formació i direcció d'una nova banda.

La temporada constaria de quinze títols, un més que l'any anterior, dividits al llarg de 153 funcions, un nombre certament envejable que constata un cop més que ens trobem en uns anys de veritable esplendor pel que fa a l'òpera si tenim en compte que, rivalitats a part, el Liceu funciona també a ple rendiment. De les quinze òperes, quatre s'estrenaven a Barcelona.

El 29 d'abril es diu a través del *Diario* que la primera òpera serà *Nabucco*, prevista pel 2 de maig. Pel que sembla, i tenint en compte que la temporada operística començà relativament tard (el diumenge de Pasqua va ser el 23 d'abril), la programació de l'òpera de Verdi, ultra el seu èxit en temporades anteriors, es deu al fet que devia ser l'únic títol que els cantants, a l'espera de noves partitures, podien oferir per coneixement de l'obra i potser pel fet que el teatre devia guardar les partitures de l'obra de Verdi, tal i com s'insinua en una nota apareguda al mateix *Diario* el dia 20 d'abril. Ho demostra, igualment, el fet que l'anunci de l'estrena, el dia 2, inclou la següent nota:

¹⁶ *Diario de Barcelona*, 12/V/1848, p.2202.

¹⁷ *Diario de Barcelona*, 21/VI/1848, p.2876.

(...) Habiendo cuidado la empresa muy particularmente del lujo y aparato que su argumento requiere.- Por la premura con que se ha puesto en escena la ópera anunciada, no se han podido hacer las decoraciones nuevas.- (...)

A més, cal tenir en compte que les *prime donne* contractades, Costanza Rovelli i Ida Edelvira, encara no eren a Barcelona en aquell moment (com abans he apuntat), de manera que es va decidir fer una òpera en la qual elles no haurien de prendre part, atès que el rol d'Abigaille correspon més aviat a una soprano dramàtica, cosa que no devien ser ni Rovelli ni Edelvira (aquesta darrera havia de debutar temps després amb l'Elvira d'*l Puritani*). Amb tot, però, l'obra de Verdi es mantingué al llarg de quinze funcions, repartides en diferents mesos al llarg de la temporada.

La temporada s'inicià efectivament amb *Nabuccodonosor* de Verdi a partir del 2 de maig i amb 14 funcions que es perllongaren al llarg de tots els mesos de la temporada, d'acord amb el següent repartiment, extret de la crítica de Fargas Soler publicada al *Diario de Barcelona*¹⁸:

Nabucco: Valentin Sermattey
Abigaille: Giulia Sanchioli
Fenena: Aurora Vallesi
Ismaele: Enrico Tamberlick
Zaccaria: Prosper Dérivis
Abdallo: Antonio Morelli
Sacerdot: Josep Llimona

Dtor. d'orquestra: Vincenzo Bonetti

Sembla ser que Tamberlick no havia d'interpretar el rol d'Ismaele, atesa la seva categoria i el fet que *Nabucco* no té com a protagonista un tenor, sinó un baríton. Per això, i deixant clara la seva "filantropia", s'inclou una nota a l'anunci de l'òpera dels dies 2 i 6 de maig: *habiéndose prestado el Sr. Tamberlick á desempeñar la parte de Ismael por un particular favor.*

Pel que sembla les representacions foren un èxit, d'acord amb la crítica d'Antoni Fargas i Soler, de la qual incloc el judici estètic de l'obra a l'apèndix. Per cert que Fargas Soler veu poc transcendent l'obra de Verdi malgrat els seus innegables valors musicals i teatrals. De la seva crítica s'extreu que la Sanchioli, tot i no tenir una veu molt poderosa, va fer una esplèndida Abigaille, mentre que la Vallesi fou una delicada i expressiva Fenena. Pel que fa als rols masculins, es destaca el paper de Dérivis com a cantant i sobretot com a actor en la pell de Zaccaria. De Tamberlick es destaca l'entusiasme i del Nabucco de Sermattey es parla elogiosament malgrat els febles aguts del baríton. Fargas destaca el bon paper conjunt de la representació, trobant encertat el fet d'haver ampliat el cor del teatre. També es destaca el paper de l'orquestra, tot i que es troben a faltar més instruments i s'acusa una excessiva separació entre els dos únics violoncel·lats de què consta la formació (un nombre certament baix per a una orquestració com la de *Nabucco*). Finalment es diu que les decoracions i el

¹⁸ *Diario de Barcelona*, 5N/1848, pp.2083-85.

vestuari van estar a l'alçada de les circumstàncies.

I Puritani tomava a l'escenari del Principal amb deu funcions a partir del dia 18 de maig, el mateix dia que s'estrenava l'òpera al Liceu, amb el següent repartiment, extret del llibret editat en aquella ocasió¹⁹:

Gualtiero Valton: Antonio Morelli
Giorgio: Prosper Dérvivis
Arturo Talbo: Enrico Tamberlick
Riccardo Forth: Valentino Sermatey
Bruno Roberton: Jaime Figueras²⁰
Enrichetta: Aurora Vallesi
Elvira: Ida Edelvir

Dtor. d'orquestra: Vincenzo Bonetti

Fargas Soler escrigué la seva crítica, que el *Diario de Barcelona* publicà el 19 de maig. Cal destacar-ne l'apreciació que fa de la nova *prima donna*, Ida Edelvir, d'agut fàcil i portentoses agilitats, tot i que Fargas diu que s'agraïria que no fes variacions alienes a la partitura original, un recurs habitual en aquell moment i que fins als anys cinquanta del nostre segle no començaria a ser bandejat. Un altre intèrpret molt aplaudit fou Tamberlick, per la dolçor amb què va saber traduir les melòdiques frases d'Arturo. Sermattey patia una seriosa indisposició, la qual cosa repercutí negativament en la seva interpretació de Riccardo, mentre que Dérvivis féu un bon paper com a Giorgio. Sembla ser que es va assajar amb presses (potser per representar l'òpera abans de quan la tenia programada el Liceu) i es va notar en l'afinació d'alguns passatges del final del primer acte. Finalment es titllen de correctes les intervencions de l'orquestra, així com el vestuari i les decoracions.

Val la pena aturar-se en la crítica del mateix Fargas, publicada el dia 20 de maig al mateix *Diario*, sobre les funcions bellinianes al Liceu. D'antuvi cal assenyalar que Fargas critica dues funcions del mateix dia que es van representar a la mateixa hora, de manera que de bones a primeres podem interpretar que o bé entrava i sortia d'un i altre teatre (cosa poc probable), o bé (i això és més fàcil de creure) parla de la funció del Liceu d'oïda, ja que *I Puritani* no tomaria a aparèixer al Gran Teatre fins el mes de juny. Fargas, doncs, explica que la seva tasca es *mucho mas repugnante y ardua cuando la obra se pone igualmente en escena y á la vez en dos teatros que esten en notoria competencia*. Diu després que ell pretindrà ser imparcial i no mostrar-se partidari de l'un o de l'altre teatre. Per això demana que les empreses respectives no programin el mateix títol en un mateix dia. No obstant tot el que he dit, però, Fargas es mostra igualment positiu a l'hora de parlar de les funcions del Liceu: bon nivell, en general, de les veus protagonistes, aplaudiments nombrosos del públic i bon nivell escènic i orquestral. Moltes

¹⁹BELLINI: *I puritani e I cavalieri*. Barcelona: Tip. del Fomento, 1848.

²⁰Segurament un membre del cor.

coincidències, per tant. Fins i tot parla dels pocs assaigs que s'han realitzat, aspecte que reforça novament la teoria d'una representació programada com a fruit d'una rivalitat que en aquells moments començava a prendre una forta embranzida.

I masnadieri s'estrenava a Barcelona amb una nova producció que estigué dalt de l'escenari del Principal durant deu funcions a partir del dia 3 de juny, d'acord amb la breu nota apareguda al *Diario* el dia 2:

Creemos que mañana sábado se estrenará en el teatro de Sta. Cruz el drama lírico / *Masnadieri* del maestro Verdi, para el cual han pintado algunas decoraciones los señores Sert y Malató. En dicha ópera hará su debut la Sra. Rovelli, de cuyo mérito artístico y excelente voz hemos oído hacer los mas cumplidos elogios. (p.2564)

El repartiment per a l'ocasió, extret del llibret editat, va ser el següent²¹:

Massimiliano: Prosper Dérvivis
Carlo: Enrico Tamberlick
Francesco: Vincenzo Sermathey
Amalia: Costanza Rovelli
Arminio: Fernando Martorell
Moser: Antonio Morelli
Rolla: Paolo Figueras

Antoni Fargas i Soler va publicar la seva crítica al *Diario de Barcelona* del dia 5 de juny. Transcriu a l'apèndix d'aquest treball les apreciacions estètiques de l'òpera verdiana, molt negatives per cert, ja que el crític diu que es tracta d'una obra poc original, amanerada i amb molts plagis. Deixant de banda el fet que el crític del *Diario de Barcelona* sent una profunda antipatia envers Verdi, cal dir que no erra del tot el seu judici, malgrat una adjectivació que avui ens resulta excessivament retòrica, ja que l'obra que ens ocupa pertany a l'etapa central dels tan comentats *anni di galere* de Verdi, en la qual el compositor de Roncole se sent cansat i lligat a un treball que exerceix per sobreviure. El judici de Fargas, no obstant, mostra una duresa que va ser contestada per un verdià ofès des d'*El Fomento* del dia 19. El crític del *Diario de Barcelona* optà per no contestar. En el capítol dedicat a les conclusions d'aquest període tomarem sobre aquest assumpte. Tomant a la crítica de Fargas, aquest parla abans que res dels antecedents literaris i musicals de l'òpera, a més d'incloure'n l'argument. Pel que fa a la versió oferta al Principal, el crític esmenta l'espontaneïtat i ductilitat de l'Amalia de Rovelli (que debutava amb aquest paper al teatre), amb una bona veu i una bona escola, l'expressivitat de Tamberlick, la bona caracterització de Dérvivis i l'esforç de Sermathey, que no devia ser un cantant excel·lent però que sempre complia en els seus rols. Pel que fa a la posada en escena, Fargas reconeix el següent:

No presta el argumento de *I Masnadieri* para lucir ricos trages; pero estrenáronse algunos buenos, aunque no todos propios de la época de la acción. También se estrenaron dos

²¹VERDI: *I Masnadieri*. Barcelona: Imp. de Saurí, Gaspar e Verdaguer, 1848.

decoraciones pintadas por los Sret. [sic] Malat6 y Ser [sic]; una en el 2º acto que consiste en una selva de muy buenos 6rboles con la vista de la ciudad de Praga en lontananza, que presenta bella ilusion 6ptica, y otra selva en el tercer acto, con ruinas de un edificio, la que tiene buenas tintas (p.2614).

La Rovelli va ser contínuament aplaudida al llarg de les funcions de l'6pera verdiana, pel que es despr6n de la següent notícia publicada al *Diario* el dia 20 de juny:

En el teatro de Santa Cruz, la sefiora Rovelli obtiene cada dia nuevos lauros en el aria del 2º acto de la 6pera *Masnaderi*, cuya cabaleta es siempre oida con entusiasmo, pidiendo el p6blico su repeticion. En la noche del domingo, la j6ven artista que siempre se muestra condescendiente con sus favorecedores, vi6 caer 6 sus plantas una corona, un hermoso ramillete y gran profusion de flores. (pp.2859-60)

En el moment de posar-se en escena una nova versió de *Lucia di Lammermoor*, i tenint en compte que aquella començava a ser una de les 6peres predilectes del p6blic barceloní, es publicà a la premsa, juntament amb l'anunci de les representacions, la següent nota:

Habiendo cuidado la empresa al ponerla en escena [la 6pera] merecer como hasta ahora los elogios y aprobacion del ilustrado p6blico barcelonés²².

El baríton Giuseppe Lodi, que també realitzava tasques de director d'escena, debutava amb aquesta 6pera al Teatre Principal, que es representà en tretze ocasions a partir del 24 de juny, d'acord amb el següent repartiment:

Lucia: Costanza Rovelli
Edgardo: Enrico Tamberlick
Enrico: Giuseppe Lodi
Raimondo: Prosper D6rivis
Arturo: Josep G6mez

Una notícia sense signar publicada al *Diario de Barcelona* el dia 26 de juny assenyala la dignitat de les representacions, amb el bon gust dels cantants i l'encert del cor i l'orquestra del teatre. Lodi, que com ja he dit es presentava a Barcelona amb aquesta *Lucia*, causà una molt bona impressió:

En este final [del segundo acto] tuvo ocasion el sefior Lodi de ac[r]editarse como buen actor, y su mímica, en6rgica al par que expresiva, di6 mayor interes si cabe al completo efecto que produjo una pieza tan h6bilmente desempefioda. (...) Posee una voz de bajo bastante clara, bien que algo d6bil en los puntos agudos; tiene buen estilo de canto y en su categorís es un artista que dej6 satisfecho al p6blico. Fue aplaudido en el aria, que se suprimia en las anteriores representaciones (p.2964).

El fragment transcrit permet de veure un concepte que es mantenia encara molt arrelat en aquell moment: el del baix, quan Lodi era un baríton (pensem que el rol d'Enrico 6s pensat per a aquesta tessitura, al contrari del de Raimondo, específicament per a baix). Aix6 demostra en certa manera un

²² *Diario de Barcelona*, 24/VI/1848, p.2929.

concepte regressiu, ja que la tessitura baritonal no era encara tinguda en compte com a tal.

Aquelles devien ser unes exitoses representacions, en part pel fet que *Lucia* ja era una de les òperes predilectes del públic barceloní i en part perquè ens ho demostra el fet que, d'acord amb l'immens nombre de gent que sol·licitava veure i escoltar l'obra donizettiana, se'n van haver de programar funcions extraordinàries, tal i com veiem a l'anunci publicat al *Diario de Barcelona* el dia 12 de juliol:

TEATRO PRINCIPAL

Habiendo quedado sin localidades gran número de personas el domingo próximo, se ejecutará la acreditada ópera seria del célebre maestro Donizetti, en 3 actos, titulada: Lucia di Lammermoor; en la cual toman parte las Sras. Rovelli y Fossa, y los Sres. Tamberlick, Gomez, Derivis, Lodi y Llimona. A las ocho. (p.3233)

I due Foscari es presentava de nou a Barcelona amb sis funcions més, una d'un acte solt a partir de l'1 de juliol i amb el següent repartiment:

Lucrezia Contarini: Giulia Sanchioli

Jacopo Foscari: Enrico Tamberlick

Dux: Ruggero Pizzicati

Una breu nota apareguda al *Diario de Barcelona* el 4 de juliol és l'única referència obtinguda d'aquelles representacions:

En las noches del sábado y domingo últimos ha vuelto á ponerse en escena en el teatro de Santa Cruz la ópera *I due Foscari* de Verdi.

La Sra. Sanchioli dijo con buen gusto y viva expresion el andante de la cavatina de salida y cantó con bravura la cavaleta que le sigue, en la cual luce sobremanera los difíciles juegos de vocalizacion que en ella se hallan intercalados. El público la colmó de aplausos llamándola á la escena. Cantó con acierto el duo con el Sr. Tamberlick, brilló en el terceto, y en el tercer acto hizo gala de los recursos que posee para hacerse aplaudir en las piezas que requieren energía y fuerza de expresion, pues que dijo con fogoso y apasionado acento el "*Piu non vive!... l'innocente*" de la arieta de dicho acto.- La tessitura de la ópera se adapta bien á las facultades artísticas del Sr. Tamberlick, que canta con bravura y entusiasmo la cavaleta del aria del primer acto. En el duetto del 2º con la Sra. Sanchioli, dice el alegre con sentida ternura, y su canto enérgico resalta en el terceto, en el que fue llamado á la escena juntamente con aquella y el Sr. Pizzicati, y en las palabras del tercer acto,

Pregar puoi, sono innocente

Questo labro a te non mente

pronunciadas con la mas ardorosa vehemencia.

Debutó dicho Sr. Pizzicati en el papel del *Dux*, en el que tuvo que luchar con los recuerdos de los distinguidos artistas que lo han desempeñado en esta capital. Está dotado de una buena presencia y de una voz espontánea y sonora, y á mas de la mencionada pieza fue aplaudido en algun otro pasage, principalmente en el aria final que es el trozo en que estuvo mas feliz. Su canto se resiente de alguna falta de animacion y colorido dramático, y esperamos que en otra ópera podrá hacer mayor ostentacion de sus conocimientos.

El conjunto del desempeño de la ópera ha sido bastante satisfactorio. Han servido para la misma las antiguas decoraciones, y los trages no han ofrecido nada digno de nota. (p.3091)

Una nova mostra de la rivalitat existent entre liceistes i "cruzados" pot deduir-se d'aquestes funcions, ja que l'òpera de Verdi es va estrenar al Liceu el dia 29 d'agost, i aquell mateix dia el Principal va reposar-la, quan no es

presentava al seu escenari des del dia 27 de juliol. Cal suposar que la coincidència és molt més que una simple i no intencionada casualitat.

La sempre exitosa òpera de Rossini *La gazza ladra* es va tornar a posar en escena durant catorze funcions a partir del 15 de juliol, després de deu dies d'assaig. Una nota apareguda el 6 de juliol al *Diario de Barcelona* ens fa saber que el dia abans han començat els assaigs, la qual cosa permet de fer-nos una idea de quant duraven en aquella època les preparacions per a la posada en escena d'una nova òpera, encara que ja fos coneguda a la ciutat. Potser per manca d'assaigs, i en part per haver-se dividit l'òpera -ja de per si llarga- en tres actes, la primera representació sembla que va ser força desafortunada pel que es desprèn de la breu nota apareguda al *Diario de Barcelona* el dia 17 de juliol:

El sábado se ejecutó en el teatro de Santa Cruz la ópera: *La Gazza ladra*.- No pudimos formar concepto del buen éxito que pudiese haber obtenido esta gran composicion musical, pues el señor Derivis encargado de un principal papel, si bien se presentó en escena, nada cantó del mismo, con lo que desvirtuó el buen efecto de todas las piezas en que debia tomar parte. Las señoras Rovelli y Sanchioli fueron muy aplaudidas en el duo de *Nineta* y *Pippo*, no obstante el descontento general del público y la agitacion y el disgusto de que debian hallarse poseidas; y la primera no lo fue menos en su cavatina de salida y en las preciosas variaciones del final de la ópera en las que desplegó un mérito extraordinario.-La division de aquella en tres actos la consideramos en perjuicio de la comodidad de los espectadores y tal vez de los intereses de la empresa, pues ue es sumamente molesto para los primeros el tenerse que retirar del teatro cerca de las doce de la noche, so pena de no poder oir, como sucedió á muchos, una de las piezas que mas llamaron la atencion (pp.3315-6)

Potser a tall de desgreuge, el mateix *Diario* publicà el dia 18 una nota en la qual deia que les coses havien anat millorant:

La segunda representacion de la ópera la *Gazza ladra* en el teatro de Santa Cruz obtuvo un éxito mucho mas satisfactorio que la primera. El Sr. Derivis aunque no dudamos que en otra funcion se hallará mas en el lleno de sus facultades cantó no obstante con notable gusto y maestría la parte de *Fernando*, arrancando continuos y entusiastas aplausos. Todos los actores fueron llamados á la escena en medio de estrepitosos aplausos. (p.3332)

En tot cas, i d'acord amb el llibret editat per a l'ocasió, el repartiment comptà amb els següents intèrprets²³:

Fabrizio Vingradtio: [Antonio] Morelli²⁴
Lucia: [Joana B.]Fossa
Giannetto: [Josep] Gómez
Ninetta: [Costanza] Rovelli
Ferrando Vilabella: [Prosper] Dérivis
Gottardo: [Giuseppe] Lodi
Pippo: [Giulia] Sanguioli [sic]
Isacco: [-] Santiago
Antonio: N.N.

²³ROSSINI: *La gazza ladra*. Barcellona: Tip. di Agostino Gaspar e Roca, 1848.

²⁴Per primera vegada, i sovint a partir d'ara, els llibrets no inclouran el nom de pila dels cantants.

Giorgio: N.N.
Gregorio: N.N.

També com a reposició, la verdiana *Attila* tomava a pujar a l'escenari del Principal a partir del dia 1 d'agost i amb un total de 14 representacions. Val la pena citar la nota anunciadora de la primera funció:

TEATRO PRINCIPAL

Se pondrá en escena la acreditada y aplaudida ópera de grande espectáculo del maestro Verdi, en cuatro actos, titulada: *Attila*; en cuya ejecucion tomarán parte los aplaudidos artistas de la compañía lírica, la Sra. Sanchioli, y los Sres. Tamberlick, Derivis, Pizzigatti, Martorell y Morelli.- La escena y los trages seran servidos con el lujo y propiedad que el argumento requiere, y el final de la ópera cual se ha escrito por el autor, y ejecutada en los principales teatros de Italia. Entrada 4 rs. A las ocho²⁵.

Amb aquesta nota, el Teatre Principal legitimava la fidelitat a l'obra original, per si algú n'arribava a dubtar.

El dia 4 d'agost es publicà al mateix *Diario* una nota referida a la primera funció. En ella es diu que hi havia poques esperances de superar el nivell de la representació d'un any abans de l'òpera verdiana, però sembla que els cantants van estar a l'alçada de les circumstàncies i s'espera que a mesura que avancin les representacions la qualitat anirà millorant encara més. Del mateix comunicat es dedueix el repartiment:

Odabella: Giulia Sanchioli
Foresto: Enrico Tamberlick
Attila: Prosper Dérivis
Ezio: Ruggero Pizzigati
Uldino: Ferran Martorell
Leone: Antonio Morelli

Així mateix, a la nota citada es diu que el nivell de la representació va ser prou bo a nivell de vestuari i que aquell títol atraurà de ben segur força públic al teatre, amb la qual cosa hi haurà bons ingressos a taquilla. Pel que fa a l'observació sobre el final de l'òpera inclosa a l'anunci citat més amunt, el comunicat es permet una breu ironia:

Lo que se anunció como variacion del final de la ópera debia haberse dicho *supresion*, pues tal considerarán algunos el que no aparezca ahora la vista del campo de *Attila* incendiado, que con el solo objeto de presentar un boato inncesario, y sin que lo exigiese el libreto ni lo consintiese el desenlace del drama, se veia produciendo un efecto algo ridículo en la anterior temporada²⁶.

La fidanzata corsa de Pacini es presentà per primera vegada a Barcelona el dia 19 d'agost, un dia després del que diu Virella, que erròniament creu

²⁵*Diario de Barcelona*, 2/VIII/1848, p.3585.

²⁶*Diario de Barcelona*, 4/VIII/1848, pp.3620-1.

estrenada l'òpera el 18²⁷. Catorze funcions integrals de l'obra cobriren part de la temporada al Principal. Segons el llibret editat per a l'ocasió, el repartiment va ser el següent²⁸:

Alberto Doria : [Enrico] Tamberlick
Piero Zampardi: [Prosper] Dérvivis
Ettore: [Josep] Gómez
Rosa: [Costanza] Rovelli
Guido Tobianchi: [Giuseppe] Lodi
Alessio: [Ferran] Martorell
Giacinta: [Aurora] Vallesi
Leone: [Antonio] Morelli

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti
Escenografia: Francesc Malató, Domènec Sert

A la seva crítica apareguda al *Diario de Barcelona*²⁹, Antoni Fargas Soler diu que aquella és una obra de la segona època de Pacini, i que tot i tenir un alt nivell d'inspiració, no es pot comparar a la que Fargas considera obra mestra del compositor: *Saffo*. No obstant això, lloa els mèrits d'alguns dels seus fragments i passa després a criticar les funcions del Principal. La versió va ser prou satisfactòria, tant a nivell teatral com musical. Tot i reconèixer que l'argument de l'òpera no permet excessius lluïments, Fargas reconeix que alguns vestits feren bonic dalt de l'escenari. Per cert que Fargas, quan parla del vestuari, diu que els citats vestits eren "todos propios", la qual cosa és prou reveladora del fet que els cantants duien amb ells mateixos el seu propi vestuari, pràctica que ha estat freqüent en les grans figures de l'òpera dels darrers anys, si bé l'actual política de les produccions n'ha abolit la pràctica i n'ha normalitzat la situació. Tanmateix, el concepte de "propietat" en aquell moment també podia referir-se al fet que fossin "adequats". En el cas que ens ocupa, tractant-se d'un títol més o menys habitual en d'altres teatres europeus on actuarien els cantants citats, i de la categoria d'aquests, es podria optar per una propietat en el sentit actual del terme.

Després de la primera funció, l'obra de Pacini desapareix misteriosament. Això es deu al fet que una indisposició de Gómez va impedir-ne més representacions³⁰. De fet, *La fidanzata corsa* torna a posar-se en escena a partir del 26 d'agost. Devia ser una de les òperes més acceptades de la temporada, ja que en ocasió de la celebració organitzada a l'entorn de la inauguració del ferrocami, es programà l'obra de Pacini al Teatre Principal el dia 28 d'octubre, precisament el dia en què s'inaugurà la línia ferroviària entre Barcelona i Mataró. Val la pena reproduir-ne l'anunci aparegut a la premsa:

²⁷VIRELLA CASSAÑES: *Op. cit.*, p.275.

²⁸PACINI: *La fidanzata corsa*. Barcelona: Tip. del Fomento, s/d [1848]

²⁹*Diario de Barcelona*, 22/VIII/1848, pp.3923-5.

³⁰*Diario de Barcelona*, 20/III/1848, p.3889.

Gran funcion esraordinaria en celebridad de la inauguracion del Ferro-Carril. Injusta seria la empresa de este teatro si como Barcelona entera no se regocijara por la instalacion del ferro-carril, el primero que existe en España. Es este para la capital del Principado un dia de júbilo, un hermoso dia que dejará marcada su huella, y que los catalanes no podrán menos de recordar siempre y con orgullo. La empresa de este teatro toma parte en el público regocijo, y deseando celebrar la inauguracion del primer camino de hierro en España, deseando dar una pública muestra de los entusiastas sentimientos que le animan en todo lo que concierne á la felicidad y auge de su pais, ha combinado la siguiente notable funcion que espera merecerá las simpatías del público. Se pondrá nuevamente en escena la muy aplaudida ópera en tres actos: "La Fidanzata corsa," en que tan abundantes lauros ha recogido la distinguida artista Sra. Rovelli al par de los no menos acreditados artistas Sras. Vallesi y los Sres. Tamberlick, Gomez, Derivis, Lodi, etc. En el intermedio del primero al segundo acto, y al son de la marcha real se alzará el telon y aparecerá en medio de un brillante salon el trono regio con el retrato de S.M. custodiada por una guardia de alabarderos. En seguida se lerán poesías análogas á la festividad del dia, las cuales en lujoso papel se repartirán inmediatamente á los Sres. concurrentes. Finalmente en el intermedio del segundo al tercer acto la eminente artista Sra. Sanchioli se ha prestado gustosa á cantar "El aria del Sospir de los Arabes en las Galias," que con tan inmensa aceptacion fue recibida la única noche que se cantó. Tal es la funcion que ha elegido la empresa para solemnizar un dia fausto en los anales de Cataluña que, adelantándose á las otras provincias españolas, instala en nuestra patria el primer camino de hierro, siendo fuente que reportará ventajas inmensas á la industria y al comercio.-Entrada 4 rs. a las 7. ³¹

S'anuncià després que potser es posaria en escena l'òpera d'Auber *La muta di Portici*, postposant-se així la inicialment prevista *Don Sebastiano* de Donizetti³². Ja hem vist, però, que amb motiu de l'estrena donizettiana prevista al Liceu, l'antic Teatre de la Santa Creu s'avançà i el 21 de setembre pujava al seu escenari la darrera òpera del cèlebre compositor, mantenint-s'hi al llarg de vuit funcions. A la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona* el dia 24 i de la qual s'ha inclòs un fragment a l'apèndix, Antoni Fargas Soler no es mostra gaire indulgent amb l'obra, argüint que prefigura el trastorn mental que afectaria Donizetti els darrers anys de la seva vida i que conté inevitables reminiscències verdianes. Malgrat tot, el crític enumera alguns encerts. Pel que fa al repartiment, extret del llibret publicat per a l'ocasió, va ser el següent³³:

Zaida: [Giulia] Sanchioli
 Abaialdo: [Valentino] Sermatey
 Camoens: [Ruggero] Pizzigati
 Don Sebastiano: [Enrico] Tamberlick
 Giovanni da Silva: [Prosper] Dérivis
 Antonio: [Ferran] Martorell
 Ben-Selim: [Antonio] Morelli
 Sandoval: [Santiago] Figueras
 D. Luigi: [Josep] Llimona

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti
 Decoracions: Domènec Sert, Francesc Malató

³¹ *Diario de Barcelona*, 28/X/1848, pp.5033-4.

³² *Diario de Barcelona*, 25/III/1848, p.3980.

³³ DONIZETTI: *Don Sebastian Rey de Portugal*. Barcelona: Imp. del Fomento, 1848.

Sembla ser, per una nota inclosa al llibret, que l'obra es va representar íntegra, sense talls ni omissions, tal i com es va representar a París, però evidentment amb la seva traducció italiana:

Deseosa la empresa de complacer al ilustrado público barcelonés, no ha omitido gasto ni medio alguno á fin de presentar esta ópera tal cual fué escrita por DONIZETTI para la GRANDE OPERA DE PARIS, siendo aquella misma partitura con todas sus piezas y escenas, habiéndola puesto con todo el lujo y verdad que su interesante argumento requiere.³⁴

Fargas parla en conjunt d'una bona actuació. La Sanchioli va cantar amb esforç, ja que es trobava lleugerament indisposta i els triomfadors de la vetllada van ser novament Dérivis i novament Tamberlick. Malgrat algunes observacions respecte de les decoracions, Fargas dedica un darrer paràgraf lloant la tasca dels pintors Sert i Malató, tot i que sembla que al públic només va agradar-li el decorat del segon acte, i per això va fer sortir a saludar els citats artistes.

Per la proximitat de l'estrena de l'òpera als dos teatres (sis dies de diferència entre el Principal i el Liceu), val la pena observar la crítica que Fargas realitzà de les funcions liceïstes de la mateixa obra³⁵. Sembla que al Liceu va haver-hi alguns canvis respecte de l'obra "original" feta al Principal, particularment una ària de soprano del segon acte que fou restituïda per una altra de Marliani instrumentada per Obiols. Ara bé, ultra el fet que l'originalitat de l'obra representada a Barcelona cal posar-la sempre entre cometes pel fet que primigèniament Donizetti va compondre l'òpera en francès i a Barcelona sempre es representaven les òperes en italià (incloses les alemanyes i fins i tot més tard les russes), cal dir que al Principal també va haver-hi talls i d'altres afegits aliens a la partitura original. Això no ens ha d'estranyar, ja que com hem anat veient al llarg d'aquest treball era aquesta una pràctica habitual que es remuntava al mateix segle XVIII. Fargas parla d'una representació digna, si bé a nivell vocal el nivell fou molt més homogeni, pel que es desprèn dels seus escrits, al Principal. Així mateix hi ha puntuals observacions a la impropietat del vestuari. No obstant, acaba el seu text parlant elogiosament d'aquelles funcions al Liceu pel luxe de la seva presentació, que inclogué cavalls, repics de campanes i canonades (suposem que amortiguades), la qual cosa fa que a l'inici del darrer paràgraf Fargas digui:

Pero á la empresa del teatro Liceo ha cabido el mayor triunfo con esta ópera, pues que la ha puesto en escena con un aparato y magnificencia tales que solo se ha visto en el mismo coliseo (p.4588)

Un luxe i un triomf que els del Principal aviat es voldrien fer seus. Per això no sorprèn que, davant la reposició de *La muta di Portici*, s'anunciés el 17 d'octubre, dia de la seva estrena:

³⁴DONIZETTI: *Op. cit.*, p.3.

³⁵*Diario de Barcelona*, 30/IX/1848, pp.4586-8.

Se pondrá por primera vez en escena la muy célebre y popular ópera de espectáculo, música del maestro Auber en cinco actos, titulado : "La Muta di Portici", adornada con todo el lujo escénico y aparato teatral que requiere su argumento (...) ³⁶

De la crítica feta per Fargas Soler i publicada el dia 19 es desprèn el següent repartiment:

Emma: Alegria
Elvira: Aurora Vallesi
Masaniello: Enrico Tamberlick
Pietro: Prosper Dérivis
Alfonso: Josep Gómez
Borella: Giuseppe Lodi

En el seu text Fargas s'erigeix contrari a aquelles funcions -vuit en total-, ja que segons ell són fàcils les comparacions amb anteriors i glorioses representacions d'una òpera ja coneguda a Barcelona com la d'Auber. Per això parla bastant negativament del conjunt de l'execució, malgrat el bon paper de Tamberlick i Dérivis.

La següent òpera, novament reposada, va ser la verdiana *Ermani*, al llarg de nou representacions a partir del 29 de novembre. Una breu nota apareguda al *Diario de Barcelona* dona notícia d'aquelles funcions ³⁷, que sembla ser que no van tenir un molt alt nivell de qualitat malgrat la categoria dels seus cantants, d'entre els qual hi havia la Sanchioli, Tamberlick, Sermattey i Dérivis. El poc èxit de les funcions potser es devia a la manca d'assaig, ja que per aquelles dates es preparava l'òpera de Federico Ricci *Griselda*, l'estrena de la qual es va haver de posposar.

Efectivament, *Griselda*, una òpera de tema artúric amb reminiscències argumentals de la llegenda de Parsifal (un tema que seria operísticament célebre gràcies a la famosa obra de Wagner), va pujar a l'escenari del Teatre Principal de Barcelona el 19 de desembre, essent aquelles les nou primeres funcions de l'obra de Ricci a la Ciutat Comtal. L'anunci de l'obra, però, ja deixa veure que no devia ser de molta qualitat:

(...) Debe advertirse que se ha suprimido por ser de poco efecto la escena 4ª del acto 3º, la cual se ha suplido con la escena 3ª de acto 2º, poesía y música espresamente escritas para el teatro.- (...) ³⁸

D'acord amb el llibret editat el repartiment va ser el següent ³⁹:

³⁶ *Diario de Barcelona*, 17/X/1848, p.4857.

³⁷ *Diario de Barcelona*, 1/XII/1848, p.5596

³⁸ *Diario de Barcelona*, 19/XII/1848, p.5897.

³⁹ RICCI: *Griselda*. Barcelona: Tip. del Fomento, s/d [1848].

Griselda: [Costanza] Rovelli
Persival: [Enrico] Tamberlick
Cedrico: [Ruggero] Pizzigatti
Tristano: [Valentino] Sermatey
Arturo: [Santiago] Figueras
Ginevra: [Aurora] Vallesi
Lancelotto: [Antonio] Morelli

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti
Decoracions: Domènec Sert, Francesc Malató

En la seva crítica, publicada al *Diario de Barcelona* el dia 22, Fargas exposa algunes de les impressions estètiques que li suscitaren l'òpera, recollides al fragment que incloc a l'apèndix. El cronista no deixa gaire bé el treball de Ricci, enyorant una certa vivacitat que sembla que mancava a la partitura del compositor, d'altra banda prou conegut a Barcelona. Ara bé, malgrat això, sembla que les funcions van ser prou lluïdes a nivell vocal i escènic.

Reaparegué després, a partir del dia 17 de gener de 1849, *La Cenerentola*. L'òpera de Rossini no pujava a l'escenari del Principal des de nou anys enrere, amb la qual cosa aquelles dotze funcions -un nombre gens menyspreable si tenim en compte que ens trobem ja a la fase final de la temporada- devien ser prou esperades amb delit pel públic barceloní, més per la protagonista que per l'òpera en si. Diverses són les notes a la premsa que ho anuncien, deixant molt clar que aquelles són funcions a benefici de Costanza Rovelli, tot i que el baix còmic Ley es presentava a Barcelona amb aquella òpera. Així es dedueix de la nota apareguda al *Diario de Barcelona* el dia 9 de gener:

Se habla con mucho interes de la funcion que debe ejecutarse dentro breves dias en el teatro de Santa Cruz para el beneficio de la Sra. Rovelli. Los numerosos entusiastas de las prendas que adornan á esta jóven cantatriz, tratan de tributarla un obsequio muy distinguido. Varios de aquellos, entre ellas algunas señoras, preparan ya coronas y flores, y háblase tambien de otros regalos. En la noche en que dicha funcion tenga lugar se pondrá en escena la *Cenerentola*, y en su final la beneficiada cantará las dificiles variaciones de la ópera *Pietro il Grande*. (p.132)

Efectivament, confirma l'expectació la nota apareguda l'endemà de l'estrena:

Ayer á las cuatro de la tarde⁴⁰ muchas señoras y caballeros estaban ya esperando que se abriesen las puertas del teatro de Santa Cruz, á fin de tomar asiento para la funcion que debia ejecutarse aquella noche á beneficio de la señora Rovelli. Hemos oido asegurar que se pagaron 60 y mas rs. las lunetas que pudieron encontrarse. A última hora se hablaba con mucho interes de los varios obsequios que se prepraban en honor de tan apreciable artista, y sabemos que se habia solicitado de la autoridad el correspondiente permiso para darla una gran serenata frente la casa que habita la misma en la calle de la Union⁴¹.

⁴⁰ La funció començava a les set.

⁴¹ *Diario de Barcelona*, 18/1/1849, p.291.

Es va editar el llibret, que permet reproduir el repartiment original⁴²:

Don Ramiro: [Enrico] Tamberlick
Dandini: [Prosper] Dérivis
Don Magnifico: [Pietro] Ley⁴³
Clorinda: [Aurora] Vallesi
Tisbe: [Joana B.] Fossa
Angelina: [Costanza] Rovelli
Alidoro: [Antonio] Morelli

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti
Escenografia: Francesc Malató, Domènec Sert

Una breu nota signada per Fargas el dia 19 al *Diario de Barcelona* dona notícia de l'estrena, dient que l'èxit de la Rovelli fou esclatant i molt superior a l'assolit a la resta d'òperes de la temporada. A la fi del primer acte, i entremig de flors llançades i aplaudiments, sortí una nena amb un cistell de flors que cenyí amb una corona de plata el cap de l'artista, bo i recitant un poema en honor seu. Acabada la funció, Costanza Rovelli fou acompanyada al seu allotjament envoltada d'admiradors amb torxes i una banda de músics. Un cop a casa seva, la soprano hagué de sortir al balcó en més d'una ocasió, amb motiu de la serenata que se li ofería al carrer⁴⁴.

A la seva crítica, publicada l'endemà, Fargas confessa que Rossini cal ser cantat per especialistes, i que aquests manquen ja en aquell moment. Per això lloa sense miraments la flexibilitat de Costanza Rovelli per adaptar-se al rol protagonista de l'òpera rossiniana, mostrant-se virtuosa al llarg de tota l'obra i destacant-ne els finals dels actes. També es destacà en aquella funció Aurora Vallesi com una de les dues germanastres (Clorinda, tot i que Fargas no ho especifica), a la qual se li inclogué al segon acte el recitatiu i l'ària pertanyents a una novena escena que fou composta per Luca Agolini i que avui no apareix a cap versió de l'obra rossiniana, per tractar-se d'un fragment apòcrif⁴⁵. Tamberlick cantà molt bé el rol de Ramiro, tot i tractar-se d'un paper aliè a la seva extensió i capacitat vocal. El baix Ley es presentava per primera vegada en aquella temporada. Segons Fargas la seva veu havia perdut ja el colorit que havia tingut anys abans. A més, el crític diu que mai no ha estat un baix còmic. Amb alguns problemes en el registre agut, el baix Dérivis se'n sortí prou bé com a Dandini, i la presentació escènica no comptà amb cap novetat ni en decoracions ni en vestuari.

⁴²ROSSINI: *La Cenerentola*. Barcelona: Tip. del Fomento, 1849.

⁴³Pietro Ley (o Lej) havia estat un cantant molt celebrat a Madrid. Cfr. 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. 491.

⁴⁴*Diario de Barcelona*, 19/1/1849, p.307.

⁴⁵ALIER, Roger: *La Cenerentola. (Traducción del libreto, estudio y comentarios por —)*. Barcelona: Daimon, 1986.

Anna la Prie reaparegué al Principal en dues funcions, la primera a benefici del baríton Ruggero Pizzigati a partir del 6 de febrer. La seva esposa, Teresina Bovay Pizzigati, cantà el rol protagonista. En una breu nota apareguda el dia 10 Fargas parla de la bona veu de la mezzo-soprano citada:

La voz de esta cantatriz es de *mezzo soprano*, de buen metal, aunque de un timbre menos voluminoso del que corresponde á su físico, algo débil en algunos puntos, y por consiguiente no bien igual en su estension. Si bien su escuela de canto no nos pareció ser la mas moderna, con todo dejó conocer suficientes conocimientos del arte que profesa y de los cuales no siempre es buen intérprete su órgano vocal; pero vióse en ella un esmerado deseo de complacer al público⁴⁶.

Tot i tractar-se d'una funció a benefici seu, Pizzigati no s'hi acabà de lluir i el veritable triomfador de la nit va ser el tenor Tamberlick.

Per a *Il nuovo Mosè*, la Sanchioli sembla que es veié forçada a cantar-la per imposició de l'empresa. La soprano hi accedí, tot i que a canvi va demanar que Costanza Rovelli cantés Adalgisa en una *Norma* en la qual Sanchioli abordaria el rol protagonista en una funció a benefici seu⁴⁷. Aquestes representacions bellinianes no tindrien lloc fins la temporada següent, però en canvi sí que s'anuncià l'òpera de Rossini. Efectivament, *Il nuovo Mosè*, que fou el darrer títol de la temporada, reaparegué a l'escenari del Teatre Principal el dia 6 de març amb deu representacions i d'acord amb el següent repartiment, extret del llibret editat per a l'ocasió:

Mosé: [Prosper] Dérivis
Elisero: [Josep] Gómez
Faraó: [Giuseppe] Lodi
Aménofi: [Enrico] Tamberlick
Aufide: [Santiago] Figueras
Orsiride: [Antonio] Morelli
Maria: [Aurora] Vallesi
Anaide: [Costanza] Rovelli
Sinaide: [Giulia] Sanchioli

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti
Escenografia: Francesc Malató, Domènec Sert

La primera funció era a benefici de Prosper Dérivis, i l'anunci del mateix dia 6 feia saber que durant aquelles representacions es conclouria l'òpera amb la "preghiera" del darrer acte, suprimint-se així l'escena del pas de la Mar Roja. No es diu la causa d'aquest tall, però podia molt ben ser per la dificultat escènica que el fragment en qüestió devia comportar.

Segons Fargas⁴⁸, aquella va ser la millor funció de la temporada a nivell

⁴⁶ *Diario de Barcelona*, 10/II/1849, p.668

⁴⁷ *Diario de Barcelona*, 2/II/1849, p.541

⁴⁸ *Diario de Barcelona*, 10/III/1849, pp. 1147-50

d'interpretació vocal:

La de esta ópera ha sido tan perfecta y satisfactoria en su conjunto cual en ninguna otra ocasion lo hubiese sido; y en ella han alcanzado todos cuantos toman parte en el canto el mas cabal triunfo; pues á nuestro entender es la mejor desempeñada de cuantas se han cantado durante la temporada última en el teatro de Sta. Cruz⁴⁹.

Sembla que la interpretació dels artistes provocà el deliri entre el públic assistent en aquelles funcions. Així ho demostren els successius anuncis que apareixen a la cartellera del *Diario*, que parlen de la reposició de l'òpera rossiniana amb motiu de l'èxit assolit entre els espectadors barcelonins i, en alguna ocasió, de les entrades exhaurides per alguna funció determinada. Això havia obligat alguns espectadors a tornar-se'n a casa, fet insòlit si tenim en compte que en aquella època -i fins a èpoques no tan llunyanes- era freqüent l'assistència massiva de públic, en nombre molt per damunt del que cabia en un aforament determinat. Fins i tot es van llançar en repetides ocasions corones de flors a l'escenari i es va sol·licitar, entre crits d'eufòria, la repetició del final, que no es dugué a terme malgrat la insistència dels aplaudiments⁵⁰.

No hi ha cap mena de dubte en el fet que el públic del teatre Principal seguia preferint Rossini molt per damunt de Donizetti o de Bellini. L'estil de l'incipient Verdi costava d'assimilar encara a Barcelona, tot i que entre la crítica, no pas entre el públic. Tanmateix, al final d'aquella temporada es constaten com les òperes predilectes les del mestre de Pesaro, sobretot *La gazza ladra* i la versió reformada del *Mosè*.

Temporada 1849-50

El dia 1 d'abril de 1849 aparegué al *Diario de Barcelona* el quadre de la companyia lírica per a la nova temporada⁵¹:

Director de escena: Agatino [sic] Róvere

Primeras tiples absolutas: Costanza Rovelli, Julia Sanchiolí, Clotilde Peccia

Primera y comprimaria: Aurora Vallesi

Segunda: Juana Fossa

Primer tenor absoluto: Enrique Tamberlick

Otro primer tenor: José Gomez

Segundo tenor: Santiago Figueras

Otro segundo: José Llimona

Primeros bajos cantantes absolutos: Ottavio Bartolini, Raphaele Anconi

Primer bufo cómico absoluto: Agatino [sic] Róvere

Primer bajo: José Lodi

Otro primero: Antonio de Morelli

Segundo bajo: Francisco Pons

Cuerpo de coristas de ambos sexos: Diez tenores, catorce tiples, ocho bajos

⁴⁹Ibid., p.1149.

⁵⁰*Diario de Barcelona*, 14/III/1849, p.1213.

⁵¹*Diario de Barcelona*, 1/IV/1849, p.1534.

Maestro al cèmbalo: Mateo Ferrer
Director de orquesta: Vicente Bonetti
Suplente al director de orquesta y director de baile: Antonio Passarell
Apuntadores: Inocencio Gandolfo, Carlos Fossa
Pintor: Lorenzo Scarabeloto [sic]
Maquinista: Marco Denottre
Peluquero: Vicente García

A mitja temporada es contractaria de nou el baix Prosper Dérivis, que tants bons records havia deixat mesos abans⁵².

Seria aquella la primera temporada que, oficialment, es dividiria en dues etapes: la primera des del diumenge de Pasqua fins el 24 de setembre i la segona des del mateix 24 fins el divendres de Dolors de l'any següent, d'acord amb el primer dels dos decrets reials de 1849 comentats en el capítol anterior. Ja hem vist, però, que la temporada anterior havia estat anunciada així però que al final no es va complir. Això demostra que segurament el decret era més aviat regulador d'una situació que cada teatre amotllava a la seva manera de fer. El total d'òperes escenificades va ser de 18 -la temporada més prolífica del Teatre Principal en el període estudiat-, al llarg de 148 funcions.

La primera òpera representada seria *Norma*. Devia ser un títol de compromís, veient-se l'empresa obligada a complir amb el deute cap a Giulia Sanchioli, que si us plau per força havia hagut de cantar *Il nuovo Mosè* la temporada anterior. El dia 8 d'abril s'anuncià la primera funció -va haver-n'hi un total de sis al llarg d'aquella temporada-, deixant molt clara la filantropia de Costanza Rovelli que, tot i ser contractada com a *prima donna*, havia condescendit a fer un paper de *seconda* assumint el rol d'Adalgisa. El repartiment, que es deprèn de la crítica de Fargas Soler, va ser el següent⁵³:

Norma: Giulia Sanchioli
Adalgisa: Costanza Rovelli
Pollione: Enrico Tamberlick
Oroveso: Giuseppe Lodi

La breu crònica de Fargas deixa veure la tossuderia de la Sanchioli en voler interpretar la druídessa belliniana, la tessitura de la qual no convenia, sembla, a la seva veu. Fargas diu a més que aquell títol no era l'adequat per començar la temporada, tenint en compte que es recorden funcions memorables d'aquella obra en anys anteriors. La Rovelli complí com a Adalgisa malgrat no ser tampoc aquell paper per a ella, i finalment es parla elogiosament de Tamberlick i de Lodi.

Després de dues úniques representacions de la *Griselda* de Federico Ricci, reapareixia *Torquato Tasso* de Donizetti, que no es representava a Barcelona des de l'any de la seva estrena, al mateix Principal, el 1835. El 28

⁵² *Diario de Barcelona*, 25/V/1849, p.2460.

⁵³ *Diario de Barcelona*, 11/IV/1849, pp. 1702-3.

d'abril de 1849 s'anuncia la primera representació (n'hi hauria deu d'integrals i dues de parcials en aquella mateixa temporada) per a aquell mateix dia, en la qual no s'escatimaran esforços:

Está exornada esta brillante composicion lírica con todo el lujo escénico que requiere su argumenti. Se estrenarán dos decoraciones, una en el primer acto y otra en el segundo, debidas al pincel del pintor de este teatro Sr. Lorenzo Scaravelotto. La maquinaria está á cargo del Sr. Marco Denotte. (p. 1985)

Amb ocasió de l'edició del llibret es desprèn el següent repartiment⁵⁴:

Alfonso II: [Antonio] Morelli
Eleonora: [Costanza] Rovelli
Eleonora: [Aurora] Vallesi
T. Tasso: [Ottavio] Bartolini
Roberto Geraldini: [Enrico] Tamberlick
Gerardo: [Agostino] Róvere
Ambrogio: [Josep] Gómez

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti
Decoracions: Lorenzo Scaravelotto

El dia 1 de maig aparegué la crítica de Fargas Soler al *Diario de Barcelona*⁵⁵. Segons el crític, Bartolini era un baríton amb una veu bonica i ben impostada, donant a la seva línia de cant una reeixida musicalitat malgrat el seu escàs volum. Tamberlick realitzà novament una de les seves brillants interpretacions, mentre que Róvere i la Rovelli es van destacar igualment en els seus rols. Així mateix, Fargas destaca el paper de l'orquestra, particularment del flautista Llagostera i del clarinetista Carreras en els acompanyaments amb solo obligat en algunes àries. Sembla que el vestuari tenia algunes novetats, així com les decoracions de Scaravelotto, que va ser cridat pel públic a saludar al final de la funció.

Tot i que també es tractava d'una reposició, *L'italiana in Algeri* es presentava amb caràcter de semi-estrena amb una companyia que no l'havia interpretada mai a Barcelona. Cal dir que Rossini seria el compositor més nombrós de la temporada, amb sis títols.

L'italiana, doncs, que no se sentia a Barcelona des de la temporada 1841-42, es reposà a partir del dia 10 de maig, amb cinc representacions i amb el següent repartiment, extret del llibret editat en aquella ocasió⁵⁶:

Mustafá: Raffaello Anconi
Elvira: Aurora Vallesi
Zulma: Joana B. Fossa

⁵⁴DONIZETTI: *Torquato Tasso*. Barcelona, Tip. del Teatro Principal, 1849.

⁵⁵*Diario de Barcelona*, 1N/1849, pp.2052-4.

⁵⁶ROSSINI: *L'italiana in Algeri*. Barcelona: Imp. del Teatro Principal, 1849.

Haly: Santiago Figueras
Lindoro: Enrico Tamberlick
Isabella: Giulia Sanchioli
Taddeo: Agostino Róvere

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti
Escenografia: Lorenzo Scaravellotto

Sembla que aquelles no van ser, en general, unes funcions excessivament lluïdes segons el parer de Fargas⁵⁷ i del que ens diu al voltant del comportament del públic. La Sanchioli estigué a l'alçada de les circumstàncies, però lluny de fer una Isabella memorable. Fargas lamenta que se li hagués suprimit una ària. Tamberlick fou un enèrgic Lindoro i el Mustafà d'Anconi, que debutava amb aquell rol al teatre barceloní, fou un xic lacònic, a més de comptar amb uns aguts excessivament forçats, mentre que Róvere fou novament un excel·lent intèrpret del seu rol, en aquest cas el de Taddeo. El conjunt de l'execució, però, sembla que va ser flux. És possible que a això contribuís el paper de l'orquestra, no esmentada per Fargas, la qual cosa deu voler dir que la formació instrumental del teatre tocà d'inèrcia, aspecte que sempre va en detriment d'una partitura tan guspirejant com la rossiniana.

La següent òpera programada era *La straniera*, però per raons desconegudes es va canviar per un nou títol rossinià, en aquest cas per *L'assedio di Corinto*, versió francesa (però cantada en italià) de *Maometto II*. El títol en qüestió no es representava a Barcelona des de la temporada 1832-33, i el dia de la seva reposició, el 2 de juny, s'anuncià amb gran pompositat la seva reaparició:

Se pondrá por primera vez en escena⁵⁸ la grandiosa ópera en 3 actos, música del inmortal maestro Rossini: *L'assedio di Corinto*, exornada con todo el aparato teatral y lujo escénico que requiere su argumento, estrenándose tres decoraciones, dos en el primer acto y una en el tercero, debidas al pincel del Sr. Scaravelotto (...) La empresa se ha apresurado á poner en escena esta ópera que tanta fama goza en el mundo musical, adelantándose á los deseos del público filarmónico, que de nuevo deseaba admirarla y aplaudirla⁵⁹.

Per a aquelles cinc representacions rossinianes es va editar el llibret, del qual es desprèn el següent repartiment⁶⁰:

Maometto II: Ottavio Bartolini
Cleomene: Enrico Tamberlick
Neocle: Josep Gómez
Omar: Antonio Morelli
Pamira: Costanza Rovelli
Ismene: Joana B. Fossa

⁵⁷ *Diario de Barcelona*, 13/VI/1849, pp. 2252-3.

⁵⁸ Es refereix a aquella temporada.

⁵⁹ *Diario de Barcelona*, 2/VI/1849, p.2593.

⁶⁰ ROSSINI: *L'assedio di Corinto*. Barcelona: Imp. del Teatro Principal, 1849.

Jero: Giuseppe Lodi

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti

Escenografia: Lorenzo Scaravelotto

En la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona*⁶¹, Fargas es mostra un acèrrim defensor d'aquella partitura, destacant-ne alguns fragments. Pel que fa a la versió del Principal, Fargas diu que en conjunt no va ser molt satisfactòria. La Rovelli estigué excessivament freda com a Pamira, així com Bartolini com a Maometto. De la interpretació de Tamberlick en destaca algun moment, amb la qual cosa cal deduir que l'admirat i aplaudit tenor no devia estar a l'alçada de la seva fama. Tampoc no va haver-hi molt lluïment, sembla, en decoracions i vestuari.

Il nuovo Mosè reapareixia de nou, altre cop amb Dérivis, ja contractat i amb una primera funció el dia 16 de juny. L'empresa estava segura de l'èxit de les representacions que, tot i no estar més documentades que amb els respectius anuncis, fan pensar en un èxit segur. Així ho demostra el fet que aquella seria l'òpera rossiniana amb més representacions de la temporada -divuit en total- i també ho pronostica, potser exageradament, la cartellera del *Diario* el mateix dia 16:

En los fastos musicales de Barcelona, quizá no haya ópera que haya tenido mas eco, adquirido mas nombradía y dejado mas recuerdos. Todos saben el éxito que alcanzó la pasada temporada, contando los artistas que en ellan toman parte, sus triunfos por representaciones. Ahora, pues, que la empresa ha conseguido ajustar de nuevo el célebre bajo señor Derivis, se apresura á repetir esta grandiosa partitura. (p.2825)

Segons la mateixa nota, Tamberlick apareixia condescendentment, ja que s'havia lesionat un genoll i no es trobava amb suficients condicions físiques per pujar dalt d'un escenari. Però sembla que novament les funcions van ser un èxit, s'hi s'ha de jutjar pel nombre de funcions assolit i per la fama que elevava l'obra als altars de les preferències líriques dels barcelonins del moment.

I encara més Rossini: *La gazza ladra* i *La Cenerentola*. La primera reapareix el 23 de juny amb dues representacions i després de les exitoses funcions de la temporada anterior. Segons una breu nota apareguda al *Diario* el dia 26, Agostino Róvere fou llargament aplaudit com a Podestà, tot i que se li suprimí l'ària del segon acte. El conjunt de les funcions va agradar al públic. Suposadament, el mateix va passar amb *La Cenerentola*, reposada a partir del 28 de juny, amb tretze funcions i amb les veus de Costanza Rovelli, Aurora Vallesi, Joana Fossa, Enrico Tamerlick, Prosper Dérivis, Agostino Róvere i Antonio Morelli.

Un autèntic èxit en aquella temporada va ser l'estrena, el dia 10 de juliol, de l'òpera còmica de Giuseppe Mazza *La prova d'un'opera seria*, sobre el mateix argument d'una obra homònima de Gnecco que s'havia estrenat a Barcelona la

⁶¹*Diario de Barcelona*, 5/VI/1849, pp. 2644-6.

temporada 1806-7. Aquella seria l'obra estrella de la temporada, amb les seves trenta-tres representacions i que segons el llibret editat, comptà amb el següent repartiment⁶²:

Corrilla Tortorini: Giulia Sanchioli
Federico Mordente: Enrico Tamberlick
Violante Pescarelli: Aurora Vallesi
Campanone: agostino Róvere
Don Grilletto Pasticci: Giuseppe Lodi
Fastidio Frivella: Josep Gómez
Fischietto: Antonio Morelli
Pipetto: N.N.
Checchina: Joana B. Fossa

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti
Escenografia: Lorenzo Scaravelotto

A l'apèndix d'aquest treball s'inclouen les apreciacions que de l'obra va fer Fargas. El crític parla d'una obra digna, bé que lluny de ser considerada una obra mestra. En efecte, en la música de Mazza Fargas creu veure un plagi de l'òpera de Gnecco, tot i que es refereix a ella com una obra summament graciosa. Potser per aquest aspecte, i per la senzillesa de la seva música, l'obra va agradar tant als barcelonins, i a tot això cal afegir dos nous elements: una interpretació que, segons Fargas, fou certament lluïda, i el fet de tractar-se d'una òpera que parlava precisament d'òpera, ja que l'acció es desenvolupa a l'interior d'un teatre de Lisboa on s'assaja, com el títol indica, una peça operística. Aquest èxit, per tant, és corroborat pel nombre elevat de funcions -33 en aquella temporada- i per les notes que acompanyen els anuncis a les cartelleres dels diaris, que es refereixen sempre a les virtuts de la partitura -ja hem vist que relativitzades per Fargas- i al nombre de persones que assiteix al teatre, que en molts casos no pot assumir la nombrosíssima concurrència que hi fa cap. En aquest sentit és prou significatiu l'anunci del dia 12 d'agost al *Diario de Barcelona*:

(...) Las instancias de varios señores concurrentes á este teatro en las funciones de tarde, han decidido á la empresa á poner en escena la célebre ópera en 2 actos, titulada: La prova di un'opera seria. (...) La popularidad de que goza esta ópera es inmensa, debida á mas de su mérito á la serie de cómicas escenas que mantienen durante toda la representacion la risa en los labios del espectador; proporcionando cada vez que se ha ejecutado, un triunfo á los artistas que la desempeñan y en particular al Sr. Róvere. Una novedad semejante no necesita encomios de ninguna clase, pues su mejor elogio está en ella misma. Baste saber que deseosa la empresa hace ya tiempo de hacer un obsequio á los concurrentes á este teatro en las tardes de los dias festivos y á las personas que, por vivir fuera el recinto de la capital, se veian privadas de asistir por la noche á la representacion de tan divertida ópera, no ha dudado un momento en ofrecérsela, persuadida de merecer la aprobacion de los unos y corresponder á los deseos de los otros. La funcion se empezará á las 4 á fin de que las personas que habitan en los alrededores de la ciudad

⁶² MAZZA: *La prova di un'opera seria*. Barcelona: Tip. del Teatro Principal, 1849.

y carrera de Mataró puedan asistir á ella regresando el mismo dia á sus casas⁶³. (p.3785)

La popularitat a què fa referència el text anterior va fer que l'òpera de Mazza fos adoptada en la seva forma espanyola: la coneguda *El maestro Campanone*, en versió de Vicent Lleó.

La rossiniana *Semiramide* reapareixia al Teatre Principal a partir del dia 1 d'agost i amb quatre funcions en aquella temporada, amb el següent repartiment, extret de la crítica de Fargas Soler⁶⁴:

Semiramide: Costanza Rovelli

Arsace: Giulia Sanchioli

Assur: Prosper Dérvís

Idreno: Josep Gómez

Oroe: Antonio Morelli

Segons l'anunci publicat el dia de l'estrena, no corresponia a la Sanchioli el rol d'Arsace, que assumí condescendentment. Amb tot, Fargas aprecia la seva tasca, en part per haver pogut assimilar les dificultats de la seva *cabaletta* apujant-la mig to. Rovelli, que tampoc no era mezzo-soprano, sembla que ho tingué més difícil en el rol protagonista, i així ens ho fa saber el crític del *Diario*. Pel que fa a la resta del repartiment, en el qual s'inclogué igualment Giuseppe Lodi, sembla que es va estar a l'alçada de les circumstàncies sense suposar, aquelles, unes memorables representacions. Una de les queixes més aferrissades de Fargas són les causades per la supressió de números sencers i de les repeticions de les *cabalette*.

També a mode de reparició, a partir del 22 es reposava *La fidanzata corsa* de Pacini, amb quatre úniques representacions i amb un repartiment que inclogué el mateix elenc de l'anterior temporada. Una breu nota de quatre línies publicada al *Diario* el dia 24 ens fa saber que l'èxit fou esclatant.

És possible que la programació de l'obra pacciniana fos un tapafors mentre s'assajava l'obra següent. Es tractava de l'estrena d'una òpera espanyola de Basilio Basili, *El diablo predicador*, amb llibret de Ventura de la Vega. Basili gaudia de l'admiració general i era un home vinculat a l'escena, en part per ser el marit de l'actriu Teodora Lamadrid, cèlebre en aquell moment. Una nota apareguda al *Diario de Barcelona* el dia 2 d'agost augura unes memorables representacions, a més de tenir present l'esforç dels cantants de la companyia italiana, que interpretarien l'obra en castellà.

L'obra de Basili s'estrenà finalment el dia 12 de setembre, assolint nou

⁶³ La inauguració del ferrocarril afavorí l'assistència de visitants foranis a Barcelona, que aprofitarien l'avinentsa d'assistir al teatre. Aquest anunci n'és una bona prova.

⁶⁴ *Diario de Barcelona*, 3/III/1849, pp.3644-5

representacions. El repartiment, extret del llibret editat, va ser integrat per⁶⁵:

Octavia: Giulia Sanchioli

Laura: Aurora Vallesi

San Miguel: Joana B. Fossa

Rugero: Enrico Tamberlick

Luzbel: Prosper Dérivis

Fray Antolin: Agostino Róvere

Ludovico: Giuseppe Lodi

El Guardián: Antonio Morelli

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti

Escenografia: Lorenzo Scaravelotto

Segons la crítica de Fargas⁶⁶ els intèrprets van defensar amb dignitat els seus rols, a excepció de Dérivis, que segons ens diu el crític va haver de lluitar amb un estat de veu gairebé decadent. La representació fou deplorable a nivell escènic (decoracions i vestuari), quelcom inusual en estrenes operístiques, sobretot en repertori hispànic, en el qual sembla que sempre es lluien una mica més.

La crítica de Fargas conté unes valoracions de la partitura que s'han inclòs gairebé totalment a l'apèndix d'aquest treball. El crític del *Diario* es proclama defensor de la música i de l'òpera espanyola, esperant veure el sorgiment del gènere amb dignitat i personalitat. Però tot i veure els valors de la partitura de Basili no veu en ell l'estandard de la música hispànica. Fins i tot veu en la música d'aquest compositor clars plagis d'obres de Verdi, tan en voga en aquells moments. De fet, els orígens italians del compositor (nascut a Macerata el 1803) segurament ho palesen. El que sí és clar és que l'obra, que va ser ben rebuda a Madrid quan s'hi va estrenar el 1846 al Teatro de la Cruz⁶⁷), no va ser acceptada a Barcelona no només per la poc acurada versió, sinó per l'estranyesa que suscitaria entre el públic, davant d'una música potser massa italiana per a un text escrit en castellà.

Aquestes apreciacions de Fargas, sembla que secundades per la majoria de diaris del moment (per exemple, els dos articles apareguts a *El Fomento* sobre l'òpera apareguts els dies 16 i 20 de setembre coincideixen en titllar de verdiana la influència de Basili), van encendre les ires de Víctor Balaguer en uns articles que no he pogut localitzar, tot i el buidat exhaustiu de la premsa del moment. Per això Fargas contestà els tres articles del cèlebre literat amb un altre article que el *Diario de Barcelona* publicà el dia 5 d'octubre. En ell Fargas defensa les seves tesis, parapetant-se en part en el fet que, com ja s'ha dit, les seves opinions van ser paral·leles a les d'altres plomes del moment. El fet -diu

⁶⁵ BASILI: *El diablo predicador*. Barcelona: Imp. del Teatro Principal, 1849.

⁶⁶ *Diario de Barcelona*, 15/IX/1849, pp. 4348-51.

⁶⁷ ALIER, Roger; ALIER, Carles; Aviñoa, Xosé; DOMÉNECH PART, José; MATA, F.-X.: *El libro de la Zarzuela*. Barcelona: Daimon, 1982, p.320.

Fargas- que el públic aplaudís fervorosament l'òpera -segurament un dels arguments de Balaguer a l'hora de defensar la partitura de Basili- no és mostra prou convincent de la seva vàlua, ja que és ben sabut que el públic és especialment sensible a obres amb humor gruixut i tota mena de vulgaritats i en canvi passa per desapercebudes obres com *Beatrice di Tenda* (i aquí podem afegir que l'argument de Fargas queda absolutament validat amb la indiferència amb la qual seria rebuda mesos més tard el *Don Giovanni* mozartià). Un altre argument esgrimit per Fargas va ser el de la debilitat de l'argument de l'obra, amb un -sembla- mediocre llibret de Ventura de la Vega. Fargas toma a pujar dempeus damunt de la seva apreciació. Ampliant les seves opinions, Fargas diu que *El diablo predicador* és una obra que en voler imitar Verdi es perd per camins d'avorriment i monotonia. És a dir, Fargas, que ja hem vist com apreciava ben poc la música verdiana, ve a dir que Basili plagia allò ja de per si mediocre, negant el romanticisme a Verdi i aplicant-lo només a Bellini. Al final de la seva rèplica, Fargas reconeix que ha hagut d'ampliar les apreciacions negatives suggerides per l'audició del compositor espanyol després de l'article de Balaguer. L'escriptor vilanoví, d'aquesta manera, veia segurament frustrada la seva idea davant d'una òpera espanyola, de la qual se'n derivaria potser més tard una catalana, essent com era Balaguer un dels intel.lectuals més fermes en plena Renaixença.

Una nova estrena, en aquest cas de Donizetti, pujava a l'escenari del Principal. Es tractava de *Alina, Regina di Golconda*. La primera representació tingué lloc el dia 13 d'octubre i es representà un total de catorze vegades íntegrament, a més d'una funció parcial d'un dels seus actes, en una acadèmia. Segons el llibret editat per a l'ocasió, el repartiment el formaren⁶⁸:

Alina: Costanza Rovelli
Fiorina: Aurora Vallesi
Seide: Enrico Tamberlick
Volmar: Ottavio Bartolini
Belfiore: Agostino Róvere
Assan: Antonio Morelli

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti
Decoracions: Lorenzo Scaravelotto, Francesc Malató, Domènec Sert

Fargas analitza a la seva crítica⁶⁹ la partitura donizettiana, titllant-la d'interessant, si bé no creu que aquella sigui de les millors obres del compositor. Sembla, segons Fargas, que alguns fragments de l'obra ja s'havien sentit a Barcelona, cosa difícil d'esbrinar si tenim en compte que les acadèmies sovint canviaven el programa a darrera hora i que en tot cas aquest fet no es pot consignar davant de les cartelleres consultades. Possiblement, Fargas parla d'oïda i alguns fragments li devien sonar sense que això volgués dir que l'obra s'hagués sentit parcialment a Barcelona. Sense destacar-ne especialment cap cantant, Fargas parla d'una bona i homogènia execució. Així mateix es parla

⁶⁸ DONIZETTI: *La regina di Golconda*. Barcelona: Imp. del Teatro Principal, 1849.

⁶⁹ *Diario de Barcelona*, 23/X/1849, pp. 4996-8.

d'unes boniques decoracions i d'un vestuari adequat, tot i que es fan algunes observacions sobre la direcció escènica.

També de Donizetti fou l'estrena d'*Adelia*, estrenada el 3 de novembre i amb quatre funcions⁷⁰. El *Diario de Barcelona* no publicà cap crítica d'aquelles representacions, sembla que per una indisposició de Fargas⁷¹. Però n'he trobat referències a *El Fomento*. El dia 5 de novembre aparegué una crònica signada per *El Modhi* en la qual, després de lloar les virtuts de Donizetti, fa una breu referència descriptiva de l'òpera escenificada:

La Adelia, no carece de una rica y bien filosofada instrumentacion, y á la abundancia de cantables, suceden los mas graciosos y singulares motivos: sobre todas las piezas de mas efecto de las que hablaremos despues: admiramos los dos hermosos adagios de las arias de bajo y tenor. (p.3)

El repartiment, segons l'edició del llibret citat més amunt, va ser el següent⁷²:

Carlo: Giuseppe Lodi
Olivieiro: Enrico Tamberlick
Arnoldo: Raffaele Anconi
Adelia: Giulia Sanchioli
Comino: Josep Gómez
Odetta: Joana B. Fossa

Director d'orquestra: Mateu Ferrer
Escenografia: Lorenzo Scaravelotto

Segons el cronista d'*El Fomento*, la funció tingué molt bon nivell vocal i coral (els cors foren dirigits també per Mateu Ferrer), i es van bisar alguns números. Pel que fa a Tamberlick, i com a bona mostra de l'entusiasme que desvetllaren les seves actuacions a Barcelona, el crític diu que

Si un dia Tamberlick tiene que abandonar nuestro teatro, será profundo el sentimiento del público en general, porque Barcelona aprecia en mucho sus conocimientos artísticos. (p.3)

Segurament devia ser força esperada l'estrena de *Don Giovanni*⁷³, l'òpera mozartiana que, estrenada a Praga el 1787, arribava a Barcelona amb seixanta-

⁷⁰Virella Cassañes dubta d'aquelles representacions, que ell ubica el dia 3 de febrer, és a dir, a la temporada anterior (VIRELLA CASSAÑES: *Op. cit.*, p.276). De fet, Virella diu que posseeix el llibret imprès per a l'ocasió (i que jo he localitzat a la Biblioteca de Catalunya) la qual cosa fa pensar que es devia haver previst l'estrena de l'òpera per a finals de la temporada 1848-49. Però també hi ha un llibret editat el 1849 a la mateixa Biblioteca de Catalunya. Això no obstant, Subirá ja documenta les representacions del mes de novembre (SUBIRÁ: *Op. cit.*, pp. 38-39).

⁷¹*Diario de Barcelona*, 8/XI/1849, p.5250.

⁷²DONIZETTI: *Adelia*. Barcelona: Imp. del Teatro Principal, 1849.

⁷³Per a l'anàlisi de les funcions de *Don Giovanni*, em baso en un estudi en curs que estic realitzant sobre la presència de les òperes de Mozart a Barcelona.

dos anys de retard. Cal dir que Mozart era un compositor pràcticament ignorat a Barcelona, tot i que sovint era citat pels cronistes musicals del moment. Com se sap, el Teatre de la Santa Creu havia estrenat el 1798 *Così fan tutte*⁷⁴ i des d'aleshores la presència barcelonina de Mozart havia estat, si no inexistent, sí almenys escadussera: a tall d'exemple, cal dir que s'havia interpretat l'obertura de *Le nozze di Figaro* el 18 d'abril de 1840 al Liceu Filodramàtic de Montsió, tal i com ja s'ha apuntat en un anterior capítol.

Com deia, l'estrena de *Don Giovanni* devia desvetllar una certa expectació, com a mínim per constatar les excel·lències d'una partitura que corria amb èxit per tota Europa, particularment a París. Si bé és cert que les representacions de l'òpera mozartiana seguien en aquells moments uns patrons excessivament ancorats a l'estil de cant del belcantisme romàntic, a més de comptar amb un seguit d'aberracions que arribaven a alterar la dramaturgia original de l'obra⁷⁵.

Després de diversos anuncis en dies successius, s'anuncià definitivament l'estrena de l'òpera, el dia 18 de desembre. D'aquell dia extrec l'anunci aparegut al *Diario de Barcelona*:

Funcion extraordinaria á beneficio de D. Agustin Róvere, primer bajo cómico de esta compañía lírica. Se pondrá por primera vez en escena, la grandiosa ópera del inmortal Mozart, en dos actos, dividido el segundo en dos partes, y que de tanta fama goza en el mundo musical, Don Giovanni Tenorio [sic], ossia Il dissoluto Punito; en la que toman parte las señoras Rovelli, Sanchioli y Peccia, y los señores Tamberlick, Derivis, Róvere, Lodi y Morelli. Con esta ópera efectuará su primera salida la señora Peccia. El beneficiado para corresponder dignamente á los favores que sin cesar le dispensa tan esclarecido público, ha creído como el mejor obsequio ofrecerle la obra maestra de la música alemana, la joya mas rica del arte, á la cual dio vida en la imaginacion de Mozart la conocida comedia del teatro español el Convidado de Piedra.- Entrada 4 rs. A las siete. (p.5913)

Per part de la premsa tot són bons auguris i esperances de cara a l'èxit de les representacions, així com apareix a *El Catalán* el dia 18 de novembre:

La célebre ópera de Mozard [sic], la ópera de las óperas, segun la llamó un conocido escritor francés, la gran composicion que todos los años se pone en escena en Paris y en Lóndres y á la que el público de Lóndres y Paris asiste con una religiosidad que solo viéndola es creible, el *D. Juan*, en fin, va á ponerse cuanto antes en escena en el Teatro Principal habiendo ya empezado los ensayos. Nosotros nos adelantamos á los deseos del público, é intérpretes de su voluntad, damos de antemano el parabien y las gracias á la Empresa del antiguo coliseo por haber tratado de poner en escena esta ópera y ofrecer tan gran obra maestra á la inteligencia de los filarmónicos barceloneses. (p.2)

Hi havia, això no obstant, algunes pors respecte de la recepció del públic, i per això el mateix *El Catalán* havia publicat el 16 de desembre una breu nota aplaudint l'encert de la programació de l'òpera amb una acotació final que deia:

⁷⁴ ALIER, Roger: *L'òpera a Barcelona*. Op. cit.

⁷⁵ PUJOL, Xavier: *Don Giovanni*. (Traducción del libreto, estudio y comentarios por —). Barcelona: Daimon, 1982.

Es de esperar que ante un público inteligente como el de Barcelona [la ópera] será también dignamente recibida; quisiéramos sin embargo que no se dejara llevar de la primera impresión, que no juzgara de la obra sino después de oída con detención en más de una representación, y que olvidando por un momento la escuela más moderna que ha puesto en movimiento las grandes masas de instrumentación, se trasladase á la época en que fué escrita la obra esencialmente clásica que recomendamos. (p.4)

Un fet que corrobora la voluntat de fer d'aquella estrena un esdeveniment d'alta volada el trobem el mateix dia de l'estrena: el Capità General havia convidat el comandant i capità del vaixell de guerra suec *Lagerfeld* que hi havia ancorat al port, així com el cònsul i vicecònsol de Suècia i Noruega, de pas per Barcelona⁷⁶.

Però l'èxit d'aquelles representacions va ser inexistent. Bona prova són les quatre úniques funcions que es van oferir de l'òpera, els dies 18, 19, 30 i 31 de desembre. Abans de passar a ressenyar l'article de Fargas Soler sobre aquelles representacions, però, repassem el repartiment de l'obra, extret del llibret editat per a l'ocasió⁷⁷:

Don Giovanni: Prosper Dérivis
Commendatore: Giuseppe Lodi
Donna Anna: Giulia Sanchioli
Donna Elvira: Clotilde Peccia
Don Ottavio: Enrico Tamberlick
Leporello: Agostino Róvere
Zerlina: Costanza Rovelli
Masetto: Antonio Morelli

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti
Decoracions: Lorenzo Scaravelotto

Peccia fou substituïda com a Elvira per Aurora Vallesi els dies 30 i 31⁷⁸.

Segons s'anuncià la versió es féu en tres actes, dividint-se el segon en dues parts. Normalment, i fins la segona meitat del nostre segle, l'òpera mozartiana es feia en quatre parts. En aquella primera ocasió sembla que només es partí el segon acte. Curiosament, cal dir que un dels números que sempre era suprimit, el recitatiu i ària de Donna Elvira "In quagli eccessi... Mi tradi", no va ser eliminat en aquelles representacions (sempre segons el llibret editat en aquell moment a Barcelona), potser pel fet que Clotilde Peccia debutava en aquelles funcions i s'hagués quedat sense l'ària, l'única de veritable lluïment del personatge i que Mozart havia escrit per a l'estrena de l'òpera a Viena, el 1788. D'altra banda, però, es van suprimir els números següents:

⁷⁶ *Diario de Barcelona*, 20/XII/1849, pp.5954-55.

⁷⁷ MOZART: *Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto punito*. Barcelona: Imp.^a del Teatro Principal, 1849.

⁷⁸ *Diario de Barcelona*, 30/XII/1849, p.6113.

- Duet "Per queste tue manine" KV 540b, que avui tampoc no es fa i que apareix escadusserament en alguna versió discogràfica.
- N° 8: ària "Ah, fuggi il traditor" (acte I)
- N° 11: ària "Dalla sua pace" (acte I)
- N° 21: ària "Ah, pietà signori miei" (acte II)
- N° 25: recitatiu i ària "Crudel!... Non mi dir" (acte II) i l'escena precedent
- Moralina final: l'òpera acabava amb la davallada als inferns de Don Joan.

Com és de suposar, i així ens consta en ressenyes posteriors pertanyents a crítiques de funcions de l'òpera al Liceu (on l'òpera s'estrenaria el 1866), els recitatius secs, molt escurçats, es feien amb piano i el solo de mandolina de la serenata de Don Joan (n°17) es feia amb el pizzicato del primer violí de l'orquestra.

Fargas Soler, doncs, va publicar la seva crítica el dia 22 de desembre⁷⁹, una de les més completes i interessants de les publicades fins el moment pel crític d'origen mallorquí. En transcripció bona part a l'apèndix d'aquest treball. En un primer bloc, Fargas parla de l'excessiu retard amb què l'òpera arriba a Barcelona i després n'analitza la partitura. El crític sembla entendre a mitges l'obra mozartiana. Tot i ser afectat per una certa aurèola romàntica, el seu escrit traspuja una extraordinària sensibilitat cap a una obra tan antiga però que ell considera a l'alçada de les partitures del moment en què s'escriu la crítica. Ara bé, Fargas parla també de la freda acceptació amb què el públic rebé l'obra. Segons ell, això es devia al fet que l'orquestra era excessivament reduïda per a una obra d'aquelles dimensions (sembla que la secció de corda, molt pobra, va ser ofegada en alguna ocasió pel metall), i l'efecte dramàtic no devia ser el desitjat. Cal dir que l'orquestra del Principal, gens familiaritzada amb el gènere divuitesc, devia trobar-se incòmoda amb una partitura tan difícil. Pel que fa als cantants, Fargas ens diu que Dérivis no tenia la veu adequada per al personatge protagonista, que la Rovelli era massa lleugera per a Zerlina i que se la sentia poc, i que Clotilde Peccia no tenia ni bona veu ni dots teatrals. Com a aspectes positius es destaquen el Leporello de Róvere i el Don Ottavio de Tamberlick. La versió escènica va ser fluixa (*el escenario fué servido con harta mezquindad*) i el vestuari barrejà èpoques diferents. Podia molt bé tractar-se que, en ser una obra que no formava part del repertori de la companyia, entre tots s'engiponessin robes d'altres muntatges. A més, les decoracions fetes a propòsit per a aquestes funcions es van reduir a una de sola, la d'un saló al primer acte (suposadament la casa de Don Joan, de manera que la resta també es devia aprofitar d'altres muntatges), pel que s'endevina en els inventaris de decoracions extrets dels arxius de l'Hospital de Sant Pau i que s'han inclòs a l'apèndix. Fargas també es refereix a la direcció escènica: a la fi del primer acte va faltar moviment en els balls i el nombre de comparses era molt reduït; i la fi del segon acte va ratllar el ridícul *con la aparición de aquel infierno y diablos de pastorcillos*. Com a nota curiosa i fins i tot moralitzant, Fargas parla de la reacció del públic davant del rapte de Zerlina per part de Don Joan a la fi del primer acte:

⁷⁹ *Diario de Barcelona*, 22/XII/1849, pp. 5988-91.

Mas severo fué, aunque con razon, en desaprobando la desaparicion de D. Juan y Zerlina del baile, de donde aquel arrebató á esta con violencia, encerrándose con ella con liviano intento. Como este incidente repugna al decoro y ofende á la moral, creemos debiera suprimirse aun cuando lo espere el argumento. (p.5991)

Una anònima crítica, molt menys fiable, és la que aparegué el dia 20 a *El Catalán*, on es lloa la interpretació dels artistes i es defineix l'obra com a

(...) ópera que no tiene rival como no tendrá acaso sucesor. Allí está esa música descriptiva en todo su vigor, allí esa filosofía con todo su desarrollo, allí esa poesía en toda su grandiosidad. Es en efecto la obra maestra del arte como será el monumento de los siglos. (p.2)

Sigui com sigui, el cert és que si l'òpera no va agradar no devia ser només per la seva mala execució escènica i teatral ni pel desconeixement de l'argument (deixant de banda que les aventures del burlador de Sevilla eren prou conegudes a través de les funcions, per Tots Sants, del drama de Zorrilla *Don Juan Tenorio*, es va editar a més un petit opuscle amb l'argument de l'òpera de Mozart⁸⁰). Els cantants d'aquella estrena barcelonina no s'hi devien sentir molt còmodes i el públic barceloní no estava preparat per escoltar una obra que, per molt bona propaganda que en fessin els erudits musicals del moment, resultava massa difícil, massa llarga i massa "antiga". En tot cas, el que no devia prestar-se a confusió era la denominació de "semi-seria" amb què va ser batejada l'obra (originàriament titllada de *dramma giocoso*). I és que el públic entenia per òpera semi-seriosa obres com, per exemple, *La sonnambula*, sempre anunciada com a "òpera semi seria del maestro Bellini)

La següent òpera representada va ser la ja popularíssima *Lucia di Lammermoor*, amb les veus de Tamberlick, Rovelli, Fossa, Gómez, Dérvivis, Morelli i Lodi i amb vuit funcions a partir del 18 de gener. Segurament van ser funcions de compromís, per omplir el buit entre les dues estrenes següents -i per suplir la manca de funcions que es devien haver previst de *Don Giovanni*, que el públic no acceptà-, més compromeses, com serien *Elisa e Claudio* -que feia quinze temporades que no es feia- i *La lega lombarda*. Cal dir que segons diverses notícies aparegudes a la premsa s'esperava l'escenificació de *Fra diavolo* d'Auber, una òpera que no apareixeria fins el 1853 i al Liceu, i per dificultats que avui desconeixem es va programar la *Lucia*, que la companyia coneixia prou bé i que no li suposava ni dificultats ni compromisos arriscats.

Elisa e Claudio havia estat la primera de les òperes de Mercadante que havien arribat a Barcelona, la temporada 1823-24, i la darrera vegada que s'havia representat va ser durant la temporada 1834-35. És lògic pensar que la reposició d'aquella obra suposaria una expectació notable entre els operòfils del moment, i finalment l'obra de Mercadante pujà a l'escenari del Principal la nit del 29 de gener. L'obra es representaria només dues vegades. Del llibret editat es

⁸⁰ *Argumento de la preciosa ópera en cuatro actos Don Giovanni (Don Juan Tenorio)*. Barcelona: Imp. Horno de San Matías, 7, 1849. 7pp. numerades.

desprèn el següent repartiment⁸¹:

Elisa: Costanza Dérivis
Claudio: Enrico Tamberlick
Conte Arnaldo: Prosper Dérivis
Marchese Tricotazio: Agostino Róvere
Carlota: Aurora Vallesi
Silvia: Joana Baptista Fossa
Celso: Josep Gómez
Luca: Antonio Morelli

Director d'orquestra: Vincenzo Bonetti
Escenografia: Lorenzo Scaravelotto

Amb aquella òpera feia el seu debut Costanza Dérivis, possiblement esposa de Prosper; a benefici del qual anava la primera funció. A la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona*⁸², Fargas digué de la soprano que si bé cantava amb bon gust, tenia una veu insuficient per ser excessivament petita i de poc volum. Sense entrar en més detalls del repartiment, sembla que tots els cantants van estar a l'alçada de les circumstàncies. Finalment hi ha algunes observacions negatives respecte de la impropietat del vestuari dels cantants.

La darrera òpera que s'estrenava, i que suposava la seva primera aparició a Barcelona a més de ser una estrena absoluta, era *La lega lombarda* d'Antonio Buzzi, que aparegué per primera vegada a l'escenari del Principal el 23 de febrer. El fet és especialment remarcable per tractar-se de l'òpera d'un autor estranger que confiava la seva obra al teatre barceloní, considerat encara com el *principal* de la ciutat, malgrat la presència del Liceu i la seva àmplia capacitat. Cinc van ser les funcions amb què es va mantenir en cartell. No són moltes, però cal pensar que es tractava ja del final de la temporada, i que si l'any següent no reapareixia seria pel fet que la companyia seria ben diferent. Una bona prova és el fet que un dels seus actes va aparèixer en una de les darreres acadèmies de la temporada. Així mateix, Antoni Fargas Soler ens diu a la seva crítica que l'òpera va plaure molt al públic assistent⁸³. No obstant això, el crític es mostra molt dur amb aquella obra, dient que es tracta d'un producte sense personalitat i amb fragments indefinits, sense una clara intencionalitat. Tot això es pot comprovar a l'apèndix d'aquesta tesi, on incloc un fragment de l'escrit de Fargas. Pel que fa a la interpretació, sembla que tots els cantants estigueren en un pla brillant, potser volent fer un darrer esforç per complaure un públic que durant tota la temporada havia gaudit de bones interpretacions. Així mateix, l'escena fou molt ben servida a nivell de decoracions i de vestuari.

⁸¹ MERCADANTE: *Elisa e Claudio*. Barcelona: Imp. del Teatro Principal, 1850.

⁸² *Diario de Barcelona*, 31/II/1850, pp. 613-4.

⁸³ *Diario de Barcelona*, 26/II/1850, pp. 1128-30.