



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](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://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](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://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](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://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**

Es va editar llibret, on trobem el següent repartiment<sup>84</sup>:

Jacopo Manfredo: Prosper Dérvivis  
Matilde: Costanza Rovelli  
Beatrice: Aurora Vallesi  
Oberto di Lodi: Enrico Tamberlick  
Lodrisio: Giuseppe Lodi  
Federico Barbarossa: Antonio Morelli  
Sichero: Josep Sanz

Director d'orquestra: Mateu Ferrer  
Escenografia: Lorenzo Scaravelotto

Després de diferents acadèmies, entre les quals cal destacar la presència d'actes solts d'*Anna la Prie*, la companyia s'acomiadà de Barcelona. Particularment emotiu va ser l'adéu que els afeccionats confegiren a Enrico Tamberlick, segons una breu crònica inclosa al *Diario de Barcelona* el dia 22 de març, on se'ns fa saber que van caure "diluvís" de flors damunt de l'escenari i que una nena li oferí una corona de llorer -recurs típic en aquells moments per homenatjar un cantant determinat- que, amb un signe de modèstia reconegut per l'anònim cronista, el tenor no es cenyí malgrat la insistència del públic. De Barcelona, Tamberlick s'embarcaria fins a Marsella, des d'on prosseguiria el seu viatge fins a Londres. Els barcelonins acompanyaren el tenor amb un carro tirat per sis cavalls, i sis cotxes li feren de seguici. Fou en un d'aquells moments quan li fou recitat un poema, del qual s'inclou un fragment al citat número del *Diario*:

... Mas ay! os deja: de Barcino hermosa  
la sed de nuevos triunfos le separa,  
y en la márgen del Támesis umbrosa  
lauros sin fin Euterpe le prepara.  
A Dios cantor! estrella venturosa  
te acompaña do quier luciente y clara,  
y en alas de la fama pregonera  
tu nombre vuele por la Europa entera.(p. 1571)

### **Temporada de primavera de 1850**

El *Diario de Barcelona* publicà el 28 de març de 1850 el quadre de la companyia italiana, que havia d'actuar fins el 30 de juny:

Primeras tiples absolutas: Costanza Rovelli, Giulia Sanchioli.  
Primera y comprimaria: Aurora Vallesi  
Segunda: Juana Fossa  
Primer tenor absoluto: <sup>85</sup>  
Otro primer tenor: José Gómez  
Segundo tenor: Manuel Sanz  
Primer bajo cantante: N.N.

---

<sup>84</sup>BUZZI: *La lega lombarda*. Barcelona: Imp. del Teatro Principal, 1850.

<sup>85</sup>Una extensa nota diu que encara no ha estat contractat, però l'endemà es publicà una breu nota en la qual es diu que es contractà Genaro Ricci.

Primer barítono: Ottavio Bartolini  
Primer bufo còmico absoluto: Agostino Róvere  
Otro primer bajo: Giuseppe Lodi  
Otro primero. Antonio Morelli  
Segundo bajo: Sr. Pedragosa  
Cuerpo de coristas de ambos sexos: Catorce tiples, doce tenores, ocho bajos

Maestro al cémbalo: Mateo Ferrer  
Maestro director de orquesta: Vincenzo Bonetti  
Suplente: Antonio Passarell

Apuntadores: Inocencio Gandolfo, Carlos Fossa  
Pintor: Lorenzo Scarabelotto  
Maquinista: N.N.  
Suplente: Juan Galli  
Sastre: Joaquin Rosselló  
Peluquero: Vicente García

Els preus seguien sent els mateixos dels anys anteriors i es van anunciar el dia 30 de març els contractes al baríton Walter i a la mezzosoprano Schieron Nulli (o Scheroni).

La breu temporada, de tres mesos escassos, comptà amb 29 funcions d'òpera al llarg de les quals es representaren quatre títols. Un nombre no pas baix si tenim en compte la curta durada de la temporada. Cal dir, a més, que el Liceu romangué tancat fins el 23 de juny, data en què començà a programar no pas òpera sinó concerts matinals.

La primera òpera representada va ser *Il furioso nell'isola di Santo Domingo* de Donizetti. L'obra s'havia estrenat a Barcelona durant la temporada 1834-35 i des d'aleshores no s'hi havia tomat a representar. La primera funció en aquella temporada estava prevista pel dia 12 d'abril, però per una indisposició del baríton Walter no es pogué dur a l'escena fins el dia 18, tot i que s'anuncià que Walter seguia indispost. En total van ser 13 les representacions completes de l'obra donizettiana.

Una primera nota publicada el dia 20 diu que el baríton en qüestió va fer un bon efecte, malgrat la seva recent malaltia. Hem d'esperar la crítica de Fargas per constatar el desenvolupament d'aquelles primeres funcions. D'acord amb el llibret editat, aquest va ser el repartiment<sup>86</sup>:

Cardenio: Luigi Walter  
Eleonora: Costanza Rovelli  
Ferrando: Josep Gómez  
Bartolomeo: Giuseppe Lodi  
Kaidamá: Agostino Róvere  
Marcella: Aurora Vallesi

Director d'orquestra: Mateu Ferrer  
Escenografia: Lorenzo Scaravellotto

---

<sup>86</sup> DONIZETTI: *Il furioso*. Barcelona: Tip. de El Sol, 1850



Finalment, i segons Fargas<sup>87</sup>, Walter encara no estava restituit del tot, però els seus dots i la seva professionalitat van fer que sortís airós amb el rol protagonista de l'òpera. La Rovelli estigué apassionant i brillant en el rol d'Eleonora, tot i que al final només se li sentia un fil de veu, potser perquè es va cansar excessivament durant la primera part de la representació. Róvere féu un gran paper com a Kaidamà, amb una brillant actuació a nivell escènic i amb una justa i encertada comicitat. Sembla que cor i orquestra no anaren molt conjuntats, potser pel fet que es tractava de la primera òpera de la temporada i encara mancava assaig. Sembla que, tot i tractar-se d'una estrena, només hi hagué una sola decoració nova.

La següent òpera, *I Capuleti e I Montecchi*, retornà a l'escenari del Principal el 4 de maig i hi romangué al llarg de només dues funcions. De fet, n'hi havia programades tres, però una d'elles s'hagué de suprimir a causa de la indisposició de Costanza Rovelli, i el públic es quedà amb un pam de nas, ja que ni es va anunciar prèviament l'anul.lació ni es va poder programar una altra òpera -en aquest cas *Il furioso*-, i a conseqüència d'aquest fet la companyia de vers va haver de mig improvisar una peça teatral<sup>88</sup>.

Antoni Fargas Soler publicà la seva crítica el dia 6 de maig, en la qual diu que va ser un desencert programar una òpera com aquella, de la qual hi ha el record d'antigues i lluides representacions. El repartiment parcial, extret de la crítica, va ser el següent:

Giulietta: Aurora Vallesi  
Romeo: Schieron Nulli  
Tebaldo: Genaro Ricci

Fargas acusa Rovelli d'haver cedit per a la primera funció el rol de Giulietta a Aurora Vallesi, poc apta per a aquell paper. És possible, però, que Costanza Rovelli estigués ja indisposta si tenim en compte l'anul.lació abans esmentada. En definitiva, Fargas agraeix els inútils esforços de la soprano, que interpretà l'heroïna belliniana. La Schieron es mostrà massa dubtosa com a Romeo, a més de lluir una veu agradable però d'escàs volum. També, poc afinat es mostrà el tenor Ricci com a Tebaldo, que com la mezzo-soprano mencionada debutava amb aquell rol al Teatre Principal. En conjunt, la representació -Fargas parla de la primera- va ser poc lluída i amb desconjuntaments entre cor i orquestra. Tampoc no va haver-hi gran exhibició de mitjans en el conjunt escènic.

Amb una funció a benefici de l'Hospital de la Santa Creu s'estrenava al Teatre Principal -però no a Barcelona, ateses les funcions liceïstes dos anys abans- la donizettiana *Don Pasquale*. La primera representació va tenir lloc el dia 25 de maig i l'obra es mantingué en cartell al llarg d'onze funcions.

---

<sup>87</sup> *Diario de Barcelona*, 21/IV/1850, pp. 2101-3.

<sup>88</sup> *Diario de Barcelona*, 7/VI/1850, p. 2403

Precisament, l'èxit de l'obra al Liceu va empènyer l'Hospital a triar aquella funció a benefici seu<sup>89</sup>. Del llibret editat es desprèn el següent repartiment<sup>90</sup>:

Don Pasquale: Agostino Róvere  
Malatesta: Luigi Walter  
Norina: Costanza Rovelli  
Ernesto: Genaro Ricci

Fargas Soler publicà una divertida i original crítica que incloc íntegra a l'apèndix<sup>91</sup>. Està escrita a manera de diàleg platònic, i pretén ser la reproducció apòcrifa d'una conversa mantinguda per tres espectadors que pugen Rambla amunt mentre Fargas els escolta. Així, mentre Julián i Paco poden ser mostres de dos espectadors afins al Liceu o al Principal, Eustaquio pretén ser la veu imparcial, en la qual s'endevina el discurs del propi Fargas. Ultra l'interès formal de l'escrit, es constata el bon nivell de la representació donizettiana, amb alguns matisos pel que fa als cantants.

També cèlebre a Barcelona, *L'elisir d'amore* reaparegué al Principal amb dues funcions ignorades per Virella Cassañes<sup>92</sup>. L'òpera de Donizetti es representà els dies 22 i 23 de juny amb un repartiment que inclogué Aurora Vallesi (Adina), Joana Fossa, Ricci (Nemorino), Walter (Belcore) i Róvere (Dulcamara).

Una breu crònica anònima publicada al *Diario de Barcelona* el 24 de juny documenta aquelles dues funcions (sembla que Fargas va ser absent de Barcelona durant aquells dies), "renyant" l'empresa del teatre per haver programat l'òpera. Sembla que Aurora Vallesi va fer patir el públic amb un paper que no era per a la seva tessitura, mentre que Ricci va fer el que va poder per defensar la seva part. Pel que fa a Walter i Róvere, sembla que van ser els únics que estigueren a l'alçada de les circumstàncies. El cor va fer un mal paper, particularment la secció femenina, que desafinà notablement al segon acte.

La temporada s'acabà i, tal i com s'havia fet amb Tamberlick un any abans, l'estrella de la companyia, Costanza Rovelli, fou igualment acomiadada amb tots els honors, si bé sense la "litúrgia" que envoltà el tenor italià. El 3 de juliol de 1850 una notícia al *Diario de Barcelona* explica que, durant la darrera representació de *Don Pasquale*, la soprano s'ennuegà en més d'un moment a causa de l'emoció rebuda pels elogis dels espectadors, que aclamaren contínuament la soprano i li llançaren flors a l'escenari. La crònica acaba amb un entranyable comentari:

---

<sup>89</sup>Cfr. cartellera del *Diario de Barcelona*, 25/V/1850, p.2729

<sup>90</sup>DONIZETTI: *Don Pasquale*. Barcelona: Tip. de El Sol, 1850.

<sup>91</sup>*Diario de Barcelona*, 28/V/1850, pp. 2793-6.

<sup>92</sup>VIRELLA CASSAÑES, F.: *Op. cit.*



Barcelona conservarà sempre un grato recordo de la senyora Costanza Rovelli, cuyo nombre figurará dignamente en el de ls distinguidas artistas que han dado lustre en todos tiempos á la escena del Teatro de Santa Cruz. (p.3459)

### **Temporada 1850-51**

Per a la primera temporada de l'empresa formada pel Liceu i el Principal es va conformar la següent companyia de cant, els integrants de la qual van editar el *Diario de Barcelona* i el setmanari *El eco del actor*<sup>93</sup>:

Maestros directores de música: Mateo Ferrer; Mariano Obiols (creuats en aspa)  
Maestro al Cèmbalo: Juan Barrau  
Primeras tiples absolutas: Teresa De Giuli Borsi, Noemi Roissy, Giulia Sanchioli  
Primer contralto absoluto: Cayetana Brambilla  
Comprimarias: Aurora Vallesi, Maria Soriano  
Segundas tiples: Juana Bautista Fossa, Adelaida Aleu Caballé, Josefa Gorriche  
Primeros tenores absolutos: Giacomo Roppa; Carlo Baucardé (creuats en aspa)  
Primeros tenores: [Josep] Gomez, [Josep]Font  
Segundos tenores: [Manuel] Sanz, Florensa  
Primeros barítonos absolutos: [Luigi] Valli, [Nicola] Jammes  
Primeros bajos absolutos: [Agustí] Rodas, Arnoldi  
Primer bajo cómico: [Agostino] Róvere  
Otros primeros bajos: [Giuseppe] Lodi, [Antonio] Morelli  
Segundo Bajo: [Antoni] Vives  
Partiquinos: Pedragosa, Coca  
Coristas de ambos sexos: 78  
Apuntadores: Gandolfo, Cavallé, Fossa, Goula  
Directores de orquesta: Vicente Bonetti; Juan B<sup>a</sup> Dalmau (creuats en aspa; Dalmau era del Liceu)  
Profesores de orquesta: 110  
Banda militar: 40  
Director de pintura y primer pintor: Cagé  
Pintores: Poisson, Bernier, Gardi  
Director de maquinaria: Carron  
Director de vestuario: Mayans.

A banda dels cantants presentats a la llista anterior, se n'hi afegirien d'altres com veurem en el repartiment de les òperes de la temporada que ara començava.

Els preus del Teatre Principal seguien sent els mateixos que els de dues temporades abans i es van representar deu títols repartits al llarg de setanta-dues funcions, molt poques si tenim en compte les anteriors temporades. Però es tracta d'un nombre proporcionalment lògic atesa la seva més curta durada, ja que les funcions s'iniciaven a finals d'agost. Els títols, com veurem, no aporten cap novetat i la temporada sembla moguda per la inèrcia d'etapes anteriors.

La primera òpera representada, durant deu funcions a partir del 4 de setembre, va ser la donizettiana *Maria di Rohan*, que segons el llibret editat,

---

<sup>93</sup>El *Diano*... el dia 24 d'agost i el setmanari el 29 (nº1, pp.5-7)

previst per a les funcions liceistes, va comptar amb el següent repartiment<sup>94</sup>:

Riccardo: [-] Font  
Enrico: Valli  
Maria di Rohan: [Teresa] De-Giuli Borsi  
Armando di Gondi: Gaetana Brambilla  
Suze: [Antoni] Vives  
De Fiesque: [Antonio] Morelli  
Aubry: [Manuel] Sanz

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

L'orquestra va ser dirigida per Marià Obiols, ja que segons l'anunci inclòs a la cartellera del dia de l'estrena aquella era una de les òperes destinades al repertori del Liceu. Amb aquell títol, a més, es presentava a Barcelona un nou membre de la família de les Brambilla, que tant furor va fer durant els anys trenta a l'antic Teatre de la Santa Creu.

A la seva crítica<sup>95</sup>, Fargas Soler parla de la sortosa imparcialitat que implica parlar de la programació de la mateixa empresa per a dos teatres, per fugir així dels favoritismes. Fargas parla de la justificada fama de la De-Giuli, que té una veu poderosa i metàl·lica i un gran talent musical, a més d'una bona capacitat dramàtica. El públic l'aplaudí merescudament. El baríton Valli, que retomava a Barcelona, ja era gran per aquell tipus de rols (interpretà el de Chevreuse), però Fargas trobà en ell una extraordinària agilitat i una profunda saviesa, fruits de l'experiència del cantant, tan volgut a Barcelona però que en aquella ocasió -i Fargas se'n sent sorprès- no fou tan aplaudit com mereixia. El cronista li dedica el paràgraf més extens de la seva crítica. Pel que fa a Font se li reconeix el mèrit d'haver sortit a cantar la seva part sense conèixer la partitura fins setmanes abans de l'estrena. Tot i tenir una veu poc robusta, sembla que va estar a l'alçada de les circumstàncies. L'orquestra i el cor feren igualment un bon paper i la funció, bé que lluny de ser aclaparadorament exitosa, va ser tot un encert.

També de Donizetti era la *Lucrezia Borgia*, que reapareixia al Principal a partir del 14 de setembre amb dotze funcions, essent així la més representada de la temporada. Com que primer es va representar al Liceu, Fargas escriu la crítica d'aquelles representacions. Em limitaré, per aquest motiu, a recuperar-ne el repartiment:

Lucrezia Borgia: Teresa De-Giuli  
Orsini: Gaetana Brambilla  
Gennaro: Giacomo Roppa  
D. Alfonso (?): Agustí Rodas

De la seva crònica, convé destacar que Fargas desaprova la programació

---

<sup>94</sup>DONIZETTI: *Maria di Rohan*. Barcelona: Tip. de Tomás Gorchs, 1850.

<sup>95</sup>*Diario de Barcelona*, 6/IX/1850, pp.4674-6.

d'aquella òpera per excessivament repetida, però entén que tractant-se del començament d'una temporada es programessin obres que els cantants coneixien suficientment, amb la qual cosa podien preparar nous i desconeguts títols.

Al llarg de la temporada hi hagué canvis en el repartiment de l'òpera ressenyada, tal i com es desprèn de la següent nota publicada a *El eco del actor* el dia 3 de febrer de 1851 (nº23 de la publicació):

*Teatro Principal.* En las dos últimas representaciones que se dieron de la *Lucrecia Borgia* en este teatro, estuvieron encargados de las partes de *Genaro* y del *D. Alfonso* los SS. Baucardé y Gassier. Este, cuyos conocimientos y buena escuela de canto son bien notorios, cantó con entereza, gusto y limpia vocalizacion la cavatina; y sobre haber desempeñado bien como actor la parte del Duque de Ferrara, salió airoso del duo y terceto. La simpática voz, buena acentuacion y espresivo canto del Sr. Baucardé lució de nuevo en el papel de *Genaro*, que lo cantó con la espresion que le es propia, habiendo hecho con verdad y angustia la muerte. Ambos artistas fueron muy aplaudidos á su vez sin que lo fuera menos la Sra. Giuli; pues ya encomiamos en otra ocaasion la delicadeza, gusto y bravura con que desempeña la protagonista. (p.183)

Com he dit abans, el fet de presentar òperes ja conegudes hauria afavorit l'assaig de partitures noves, però això -insisteixo- no passaria durant aquella temporada, ja que el següent títol era també prou conegut "de la casa". En aquest cas tomava Bellini amb els seus *Puritani*, representats a l'escenari del Teatre Principal en només dues ocasions, els dies 29 i 30 de setembre. Fou aquella una reposició poc lluïda per dos dels artistes que es presentaven a Barcelona amb aquella òpera, concretament la soprano Noemi Roissy i el tenor Carlo (o Charles) Boucardé. Poc llüides perquè el nivell general de les funcions *dejó bastante que desear* segons Fargas<sup>96</sup> i perquè l'assistència de públic, cansat de veure i sentir sempre el mateix, no degué ser precisament massiva tot i que segons digué Fargas, aplaudí immerescudament aquelles representacions.

Fargas ens fa saber en el seu escrit que el nivell de Noemi Roissy no va ser l'adequat per abordar el rol d'Elvira, que interpretà sembla que força desastrosament. En canvi el tenor Boucardé va fer un bon Arturo, amb expressivitat i bon gust.

Tomava *I lombardi* a partir del 17 d'octubre i amb cinc funcions en les quals intervingueren els següents artistes<sup>97</sup>:

Giselda: Teresa De-Giuli  
Oronte: Carlo Baucardé  
Pagano: Agustí Rodas

Segons la crítica de Fargas Soler publicada al *Diario de Barcelona* el 19

---

<sup>96</sup> *Diario de Barcelona*, 2/X/1850, p.5184.

<sup>97</sup> *Diario de Barcelona*, 19/X/1850, pp.5504-5.



d'octubre, els cantants no cantaren en un bon estat vocal, la qual cosa perjudicà seriosament les seves intervencions. A banda de recordar-nos la seva aversió per Verdi, que segons Fargas representa un *gènere de moda que per lo convencional y ruidoso casi ha maleado el gusto del público, que sin embargo empieza á estar saturado de los efectos ficticios de la música Verdiana*, la crítica constata una funció -es parla de la primera- de baix rendiment vocal, tot esperant que millori en successives representacions.

A parer de Fargas, la partitura verdiana espatlla les veus, i és per això que notà en l'execució de la De-Giuli un excessiu esforç, malgrat treure partit del rol de Giselda al primer acte. Baucardé començà amb bon peu però va quedar-se afònic a mitja representació. Pel que es desprèn de la crítica, el primer acte fou bastant lluit i a partir del segon tot van ser desastres i accidents. Les cinc úniques funcions de l'obra deuen més al precari estat vocal dels cantants i a la fatalitat de les seves circumstàncies, que no pas a la saturació verdiana de la que Fargas fa esment.

Dos Donizettis més van succeir les representacions verdianes. El primer va ser *La figlia del reggimento*, amb set funcions a partir del dia 31 d'octubre i el segon, *Don Pasquale*, amb vuit representacions a partir del 19 de novembre.

Pel que fa a les funcions de *La figlia del reggimento*, d'acord amb el llibret editat, el repartiment va ser format per<sup>98</sup>:

Marchesa di Lauffen: [María] Soriano  
Sulpizio: [Agostino] Róvere  
Tonio: [Carlo] Baucardé  
Maria: [Noëmi] Di Roissy  
Ortensio: [Antonio] Morelli  
Un pagès: Pedragosa

Director d'orquestra: Mateu Ferrer  
Escenografia: Lorenzo Scaravelotto

Antoni Fargas Soler digué a la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona* el 3 de novembre que per primera vegada sentia Noëmi Roissy en un paper que li esqueia. Ignoro la procedència de la Roissy, però és possible que fos una cantant francesa que s'amotllés amb precisió a l'estil del Donizetti de *La fille du régiment*, una òpera que com se sap el compositor va estrenar al Théâtre des Italiens de París. En tot cas sembla que la seva Maria va ser cantada amb entusiasme i enginy vocal, tot i que en l'aspecte graciós del personatge no va estar prou encertada. Novament s'aplaudeixen les virtuts de Boucardé, així com la comicitat de Róvere com a Sulplizio.

*Don Pasquale* tomava al Principal després de les funcions de mig any abans. Això no és desaprovat per Fargas, que en la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona* el dia 21 de novembre diu que aquell és un dels títols que

---

<sup>98</sup> DONIZETTI: *La figlia del reggimento*. Barcelona: Tip. de El Sol, 1850.

s'ha convertit ja en predilecte del públic barceloní, i que posats a repetir òperes més valia fer-ho amb les de Donizetti i Rossini. Una mostra, aquesta, de les tendències tradicionalistes d'Antoni Fargas, col.laborador d'una publicació i gualment fidel a la tradició com el mateix *Diario de Barcelona*. En aquella ocasió el repartiment l'integraren:

Don Pasquale: Agostino Róvere

Norina: Teresa De-Giuli

Ernesto: Charles Baucardé

Malatesta: Louis Gassier

Teresa De-Giuli demostrà, segons Fargas<sup>99</sup>, tenir uns bons dots còmics per al paper de Norina, molt diferent de Costanza Rovelli però en cap cas inferiors. Fargas, però, recomana que la soprano s'abstingui d'un excés d'*ad libitums* respecte de la partitura original, una pràctica aleshores de moda i que malauradament persistí fins ben entrada la segona meitat del nostre segle. El baríton Louis Gassier debutava al Principal amb aquelles representacions. El seu Malatesta va ser aplaudit pel bon gust i la timbrada veu que el cantant esmerçà per al personatge en qüestió. Baucardé, malgrat una certa manca de seguretat al tercer acte, féu un brillant Ernesto, mentre que Róvere, Don Pasquale ja de referència a Barcelona, gaudeix dels darrers elogis de la crítica de Fargas.

Giulia Sanchioli retornava a Barcelona i feia el seu debut en aquella temporada amb la protagonista femenina de *La prova d'un'òpera seria*, tan exitosa en èpoques de Tamberlick. L'òpera de Mazza, que tingué una primera representació el dia 30 de novembre, es mantingué en cartell durant nou representacions.

En la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona* el 3 de desembre, Fargas Soler es lamenta del fet que no hi hagi òperes noves programades durant aquella temporada. Malgrat respectar, diu Fargas, la voluntat de l'empresa, el crític del *Diario* no creu que aquell sigui el rumb més encertat de la fusió dels dos teatres. La seva breu crítica ressenya l'èxit de la Sanchioli, que només sortir a l'escenari va ser rebuda amb una pluja d'aplaudiments a càrrec dels espectadors que recordaven els èxits de la soprano en anteriors temporades. De passada, Fargas resumeix l'èxit de la primera representació, en la qual també intervingueren Róvere, Lodi i Baucardé entre d'altres. L'orquestra tingué alguns desencerts, que Fargas s'encarrega d'apuntar irònicament:

(...) Notables fueron las gradaciones de colorido que dió la orquesta al florido y bello acompañamiento del septeto; mas preciso es advertir que en un teatro de una capital no es lícito hacer cada dia lo que en la noche de *Inocentes*: lo decimos por las *libertades musicales* que se permitió la orquesta en el aria que canta el señor Róvere en el 2º acto. Pasaria por una vez semejante libertad por oportuna, en gracia á la situacion escénica; pero cuenta que romper dos veces en completa cacofonía, y hacer una *corona* interminable, item mas cambiar el acompañamiento en medio de la pieza, como se hizo la primera noche, es

---

<sup>99</sup>*Diario de Barcelona*, 21/XI/1850, pp.6145-6.



à la verdad poner mas de tres bemoles al público.-F.<sup>100</sup>

Les funcions de l'òpera de Mazza, però, generaren algunes protestes, possiblement ocasionades per la paciència esgotada d'un públic que volia novetats i bones veus, semblants a les que havia sentit durant les tres temporades en què Tamberlick havia actuat al Teatre Principal. A més, el ritme d'assajos devia ser frenètic i deu ser per això que en algunes òperes s'estalviava la presència d'alguns coristes, la qual cosa va provocar el sorollós descontentament dels espectadors. Així ho llegim al *Diario de Barcelona* el dia 17 de desembre:

El domingo los concurrentes á este teatro, demostraron de una manera muy sentida su descontento por el escaso número de coristas que se presentaron en la ópera *La prova d'una ópera sèria*. Despues que el público ha tenido que sufrir con una resignacion estóica, las multiplicadas representaciones de *Los siete castillos del Diablo*, era acreedor á que no se cercenase tan visiblemente su cuerpo de coristas. (p.6699)

No acabaven aquí les protestes, si tenim en compte que, al marge de les apreciacions sobre *La prova d'un'opera seria*, el butlletí *El eco del actor* -de difusió exclusiva per a gent de teatre-, inclogué en el seu número 16, publicat el 16 de desembre, la següent nota:

(...) Tocante á óperas, entre gargantas malas, y compromisos formales, segun dicen, no salimos de lo mismo que estamos hartos de ver y oír. (p.128)

Una nova mostra, per tant, de la disconformitat i del descontentament d'un públic fidel a la lírica i que se sentia estafat per les minses i irrisòries temporades dels dos teatres que oferien productes *déjà vus*. Potser per això, i intentant calmar els ànims, aparegué al *Diario de Barcelona* la següent nota el 23 de desembre, que el butlletí esmentat publicaria una setmana més tard:

Parece que la *Gazza ladra*, cuyos ensayos están muy adelantados, seguirá la *Straniera*, cuyos principales papeles ha sido repartidos ya para estudiar á las Sras. de Giuli y Vallesi y los Sres. Baucardé y Valli. Cada vez que se pone en escena una ópera del espiritual Bellini, en una época en que por desgracia está harto en boga la música del calculado efecto de las masas, reciben un vivo y grato placer los entusiastas de la verdadera música inspirada y de los sentimientos íntimos. Mas la reproduccion de la *Straniera*, simpática y sublime composicion del malogrado Bellini, despues de diez años que no ha sido oida en esta capital será un acontecimiento notable que celebrarán de seguro el gran número de apasionados á la música *belliniana*, quienes no dudamos aplaudirán desde ahora á la Empresa de nuestros teatros por tan acertada resolucio; pues no puede menos de esperarse un éxito satisfactorio de la ejecucion de la *Straniera*, por los aventajados artistas que la han de cantar. Pero conviene advertir que para asegurar el buen éxito del desempeño no solo es necesario que se cante íntegro el *spartito* y sin supresion alguna, como ha sucedido en otras veces, sino que cuantos hayan de tomar parte en la ópera se esmeren en secundar la feliz idea de la Empresa haciendo todos cuanto dependa de cada uno para hacer brillar con toda su fuerza tan inspirada composicion. No dudamos que tomándose las oportunas medidas se logrará el indicado objeto y que con la *Straniera* alcanzarán un nuevo triunfo los artistas que la canten; al paso que es de creer reportará no corto provecho á la Empresa. (p.6895)

<sup>100</sup> *Diario de Barcelona*, 3/XII/1850, p.6405.

Efectivament, *La straniera* tornava a pujar a l'escenari del Principal. No era una òpera nova, però com a mínim no havia estat representada des de feia molt de temps i aquelles funcions (set a partir del 14 de gener de 1851) tenien caràcter d'estrena, ja que fins i tot va arribar-se a editar el llibret, del qual n'he extret el següent repartiment<sup>101</sup>:

Alaide: [Teresa] De Giuli  
Isoletta: [Aurora] Vallesi  
Arturo: [Carlo] Baucardè  
Il Barone di Valdeburgo: [Luigi] Valli  
Il Priore: [Giuseppe] Lodi  
Osburgo: [Josep] Gómez  
Il Signore di Montolino: Pedragosa

Director d'orquestra: Mateu Ferrer  
Escenografia: Félix Cagé

Antoni Fargas i Soler va publicar la seva crítica al *Diario de Barcelona* el dia 28 de gener, en la qual repassa les virtuts d'una partitura per la que ell, tal i com pot veure's en el seu escrit, sent una especial debilitat. L'Alaide de la De Giuli no l'arribà a convèncer, però el crític sosté que en aquells moments no hi havia una altra soprano ideal per aquell rol, apreciació que em sembla exagerada, però que en tot cas respon a les apreciacions d'un músic que havia sentit només les sopranos que passaven en aquells moments per Barcelona. El rol d'Arturo diu Fargas que és excessivament greu per a les possibilitats de Baucardé, que no obstant cantà amb una gran expressivitat. Valli estigué bastant fora d'estil, tot i la seva vàlua com a cantant. En definitiva, Fargas ve a dir que és una veritable llàstima que una òpera que mereixia tots els honors hagi denotat poc assaig, sobretot pel que fa a l'orquestra. Així mateix, es cometeren un seguit d'impropietats en l'aspecte escenogràfic, amb decoracions molt poc adequades per a l'acció de l'obra belliniana.

La temporada prosseguí amb vuit funcions de la *Leonora* de Mercadante, que s'havia estrenat a Barcelona la temporada 1847-48 a l'escenari del Liceu. La primera representació al Teatre Principal tingué lloc el 21 de febrer de 1851 i Fargas en publicà la seva crítica al *Diario de Barcelona* el 25, amb una breu crònica que es complementa amb la de *Norma* al Liceu. El repartiment, extret d'aquest escrit, fou el següent<sup>102</sup>:

Leonora: Giulia Sanchioli  
Guglielmo: Carlo Baucardè  
Barone: Luigi Valli  
Strelitz: Agostino Róvere  
Burger: Giuseppe Lodi  
Oscar: Josep Gómez

Fargas es queixa d'algunes supressions respecte de la partitura original,

---

<sup>101</sup> BELLINI: *La straniera*. Barcelona: Tip. de El Sol, 1851.

<sup>102</sup> *Diario de Barcelona*, 25/II/1851, p.1198.



i no pot evitar les comparacions amb les funcions de tres anys abans al Liceu. La Sanchioli i Baucardé tingueren feina per defensar dignament els seus rols, poc adients al seu color vocal. Róvere mantenia el mateix bon nivell amb què sostingué la seva part al Liceu i en general la funció criticada -la primera- no passà de mediocre.

També molt conegut a Barcelona i a l'escenari del Principal, *Il barbiere di Siviglia* hi feia la seva reaparició amb quatre úniques funcions a partir de l'11 de març. Segurament eren unes funcions per acabar de "complir amb l'expedient", ja que els esforços es concentraren en les representacions liceistes de *Roberto il diavolo*, òpera de *gran espectáculo*, mentre que la rossiniana era reduïda a *òpera còmica*. En aquelles funcions de l'obra de Rossini hi hagué el següent repartiment, extret de la crítica de Fargas<sup>103</sup>:

Rosina: Giulia Sanchioli  
Almaviva: Charles Baucardé  
Figaro: Louis Gasier  
Bartolo: Agostino Róvere  
Basilio: Giuseppe Lodi  
Berta: Joana B. Fossa

Fargas ens diu que els més aplaudits van ser Gassier i Róvere, aprovació que compta amb el vist-i-plau del crític del *Diario* amb motiu del timbre, titllat de ja decadent, de Giulia Sanchioli en el rol de Rosina. Fargas torna a insistir en el fet que el rol d'Almaviva era poc adequat a la tessitura de Baucardé.

Acabada la temporada es va lamentar, però, la marxa de Giulia Sanchioli, que havia deixat bon record en els ànims i la memòria dels melòmans barcelonins, tal i com es deia al final d'una crònica signada per Josep Maria Mañé i Flaquer:

A estas horas la señora Sanchioli habrá salido ya de camino para Francia: el nombre de esta artista quedará grabado en la memoria de los que, como el señor Falguera<sup>104</sup>, exigen en los de su arte algo mas que facilidad de vocalizacion y estudiados efectos, de los que quieren en el artista corazon y talento<sup>105</sup>.

### **Temporada de primavera de 1851**

Capitanejats per l'empresari Giovanni Battista Di-Franco es presentà una companyia de vers i de cant que actuaria durant setanta-dos dies al Teatre Principal, mentre el Liceu quedava amatent a noves companyies a càrrec de l'empresa que el co-dirigia, juntament amb l'antic Teatre de la Santa Creu. Així constà al *Diario de Barcelona* el dia 20 d'abril de 1851:

---

<sup>103</sup> *Diario de Barcelona*, 14/III/1851, pp.1552-3.

<sup>104</sup> Es refereix a Feliu Maria Falguera, que en aquelles dates havia pronunciat una conferència sobre pedagogia musical a la Societat Filharmònica.

<sup>105</sup> *Diario de Barcelona*, 4/IV/1851, p.2620.



*Teatro Principal.* La empresa encargada de este teatro interinamente y hasta que se realice el arriendo dispuesto por el Gobierno de S.M., dará principio á sus funciones desde el 20 del actual domingo de Pascua de Resurreccion.

La premura con que ha debido formar las compañías dramática y lírica, hará sin duda que esta no pueda competir con las que con tanto aplauso habían siempre trabajado en un teatro de tan distinguida nombradía; no obstante la Empresa se lisonjea que la referida compañía complacerá á sus favorecedores con su numeroso repertorio, con el que podrá funcionar dentro de muy pocos días, haciendo todos los esfuerzos á fin de aumentar dicha compañía para poner en escena las óperas: *Linda di Chamounix*, *I Punitani*, *Columella*, *I Falsi monetari*, etc. Interinamente se ponen, *Hernani*, *Barbieri* y *Erano due or sone tre*, etc., etc.

(...) [Forman parte de la compañía] de canto las señoras Corina-Di-Franco y Clarice Di-Franco, y los señores Soler, Gomez, Ardavani, Rossi Di-Franco Aquiles<sup>106</sup>: á mas de todas las correspondientes partes secundarias. (p.2333)

Mentrestant, la companyia que havia actuat durant l'hivern actuava al Liceu, on al llarg de dos mesos i mig va representar senceres *Macbeth* i *Nabucco*.

Aquella mini-temporada al Principal constaria de cinc títols lírics repartits al llarg de divuit funcions, a més d'algunes -poques- acadèmies. S'estrenava amb la verdiana *Ermani*, amb dues funcions, la primera de les quals tindria lloc el 26 d'abril i la segona l'endemà. La crítica de Fargas, molt breu, sortí al *Diario de Barcelona* el 28 d'abril. He cregut oportú publicar-la íntegra en aquest capítol, perquè parla per si sola i no requereix cap comentari adicional:

En la noche del sábado estrenóse en el teatro de Sta. Cruz [sic] la nueva compañía de canto que ha de funcionar hasta fin de la actual temporada cómica. Atendida la categoría á que pertenecen los artistas que se presentaron al público con la espresada ópera, y considerando que no habrán tenido mas pretensiones que las de llenar el vacío que en punto á funciones de canto hubiera experimentado durante dos meses los concurrentes á dicho coliseo, no entraremos á juzgar de la ejecucion de la espresada ópera, porque una crítica razonada é imparcial les seria poco favorable á los que la han cantado, cuyas cualidades, tanto artísticas como vocales, distan mucho de ser las que se requieren para satisfacer las exigencias de un teatro de la categoría del mencionado. El público que, sin duda tuvo en consideracion las mentadas circunstancias en los artistas que tomaron parte en el *Ermani*, mostróse justa y oportunamente galante con todos ellos, animándoles con sus aplausos; pero diólos repetidos y bien merecidos al Sr. Ardabani, que hizo la parte de *Cárlos V*, en las árias del 2º y 3º acto; habiéndole llamado, á mas, á la escena despues de la primera. Como el Sr. Ardabani posee una voz do [sic] barítono de bastante buen timbre, aunque de poco volúmen, y canta con gusto [sic] y espresion, salió airoso de su papel, y bien podemos decir, que es de lo mejor de la compañía.-F. (p.2491)

A *El eco del actor* aparegué la crítica d'*Il barbiere di Siviglia*<sup>107</sup>, l'òpera representada després a partir del 3 de maig i amb quatre funcions, i on es parla de la jove Clarice Di-Franco, de 19 anys, que fou Rosina, i que agradà perquè malgrat ser tan jove tenia moltes facultats. Segurament, la jove cantant era filla era filla de Giovanni Battista Di-Franco i de la seva esposa Corina, o bé del baix

---

<sup>106</sup>Poc més tard es va contractar també el baix Ettore Barilli. Cfr. *Diario de Barcelona*, 2/V/1851, p.2575.

<sup>107</sup>*El eco del actor*, 5/V/1851, nº36, p.285

Achille Di-Franco. Seguint amb el repartiment de l'obra rossiniana, la crítica prossegueix dient que Josep Gómez (suposo que Almaviva) estigué bé. El públic ja el coneixia i acostumava a fer sempre bons papers. Inson fou Bartolo, amb gràcia i intel·ligència segons l'anònim cronista. Ardavani, Figaro, agradà bastant. Basilio fou Ettore Barilli, que cantà amb molt bon gust. S'aplaudí el trio del segon acte, que sembla que sempre passava desapercebut. Es diu al principi que pel que fa a l'òpera en general *su ejecucion no fué de aquellas que arrebatan, pero en un todo fué buena.*

A l'òpera de Rossini seguí *Il ritorno di Columella*, obra de Vincenzo Fioravanti que es representava per primera vegada al Teatre Principal però no a Barcelona, ja que la seva estrena havia tingut lloc al Teatre Nou l'any 1845. Les representacions de 1851 s'iniciaren el 10 de maig i el nombre total fou de quatre en aquell període primaveral. Hi participaren Corina i Clarice Di-Franco, Ardavani, Ettore Barilli, Achille Di-Franco, Josep Gómez, Venturi i Pedragosa. Fargas no ressenyà aquelles representacions, suposadament força deplorables si s'ha de jutjar pel que digué en una crònica posterior, referida a *Lucia di Lammermoor*. Una altra bona prova és el fet que en aquelles mateixes dates es van escenificar fragments de l'obra de Fioravanti al teatri de la Societat Filharmònica de Barcelona i Fargas preferí ressenyar aquelles vetllades que no pas les del Teatre de la Santa Creu. En aquest sentit, és poc de fiar el fragment d'una crònica teatral apareguda al *El Sol* (diari força pobre a nivell de cròniques musicals i que sembla que parli sempre d'oïda) el 12 de maig i on es deia:

(...) Podemos decir igualmente que la representacion del *Columela*, dada en el teatro Principal en la misma noche, y en la que hizo su primera salida el señor Aquiles Di-Franco, gustó sobremanera; habiendo merecido el señor Aquiles, especialmente en el final del segundo acto, repetidos aplausos del público. Observamos asimismo que la señora Corina cantó con bastante aplomo y maestría al gracioso rondó final del tercer acto asi como tambien que la Señorita Clarice y el Sr. Ardavani supieron caracterizar con bastante propiedad los papeles que se les confiaron. Creemos que el *Columela* dará bastantes entradas á la empresa del teatro *Principal* (...) (p.4)

Per cròniques posteriors, i de jutjar per les acadèmies ofertes, sembla que de l'òpera de Fioravanti va agradar força l'anomenada "escena dels bojos", i potser per això es va escenificar aquest fragment en diverses ocasions al llarg de la temporada.

Efectivament, i tal i com deia més amunt, *Lucia di Lammermoor* tornava a l'escenari del Principal amb set funcions -l'obra més representada en aquella breu temporada- a partir del 20 de maig. Antoni Fargas Soler publicà el dia 31 al *Diario de Barcelona* una breu nota referida a aquelles representacions, que incloc íntegrament:

Nos hablamos propuesto guardar un profundo silencio acerca de la compañía de canto que funciona actualmente en el teatro de Sta. Cruz, porque despues de la primera ópera que cantaron los artistas que componen dicha compañía pareciónos que una crítica imparcial y razonada habia de ser poco favorable á los mismos artistas, en cuantas otras óperas se



pusiesen en escena<sup>108</sup>, aun cuando quisiéramos tomar en consideracion la categoría de los cantores. Sin embargo, habiendo asistido en la noche del jueves á la representacion de la *Lucia di Lammermoor*<sup>109</sup> en el mismo teatro, en vista del satisfactorio desempeño que obtuvo la ópera en su conjunto, nos hacemos un deber de romper el prudente silencio que nos impusimos para atestiguar nuestro convencimiento en la rehabilitacion que ha conseguido la espresada compañía de canto con la ejecucion de la espresada ópera. La Sra. Corina di Franco ya algunos años atras habia alcanzado muy numerosos aplausos desempeñando en otro teatro de menos categoría en esta ciudad<sup>110</sup>, la parte de la protagonista. Si bien en el dia la Sra. Corina no está en completa posesion de todas las facultades vocales de entonces, con todo, estas las ha compensado con el notorio gusto, espresion, sentimiento y seguridad con que, á fuer de esperta é inteligente artista, desempeña ahora la misma parte, particularmente en el aria del tercer acto, cuyas situaciones interpreta con acierto. Otro tanto debemos decir del tenor Sr. Irfre que se estrenó en la parte de *Edgardo*, quien si no puede ostentar robustez de voz, cuyo timbre es bastante delgado, en cambio rebosa en su canto, á mas de un estilo esmerado y correcto, una fuerza de sentimiento que deja conocer á veces el entusiasmo de un corazon de artista. Estas cualidades manifestólas en cuantas piezas le caben en la ópera el Sr. Irfre, pero particularmente en el duo del tercer acto y en el aria final, que cantó á mas con buenas gradaciones de colorido. El barítono Ardabani salió airoso del desempeño de la parte de *Aston*, que cantó con espresion y brio. Encontramos bastante mejorado al bajo Venturi, en comparacion á lo que le habíamos oido en la primera ópera. El conjunto de la ejecucion de la *Lucia*, ha salido bien y en ella han alcanzado merecidos aplausos todos los cantores particularmente la Sra. Clarice di Franco y los Sres. Irfre y Ardabani.-F. (pp.3199-3200)

Segurament va ser un estrepitós fracàs la posada en escena de la darrera òpera de la temporada, *I falsi monetari [sposi]* de Lauro Rossi, que només es va representar, en única funció, el 31 de maig. Era una òpera també coneguda a Barcelona perquè s'havia representat el 1846 al Teatre Nou. La funció del Principal comptà amb la participació de Corina i Clarice Di-Franco, Rodés, Soler, Arbavani, Acchile Di-Franco i Venturi<sup>111</sup>. No he trobat cap crònica a la premsa diària referida a aquesta única representació. No seria per tant gratuït arribar a dubtar de la seva verificació.

Diguem, de passada, que tant la funció de l'òpera de Rossi com les de la de Fioravanti van ser ignorades per Virella Cassañes, que no consigna les representacions de les respectives òperes al Principal a l'apèndix de la seva obra sobre la lírica a Barcelona.

Tot i que la temporada acabava a finals de juny, durant el mes de juliol es va representar ocasionalment alguna sarsuela a càrrec de la companyia de vers. Convé esmentar aquí l'estrena (i de fet l'única representació el 20 de juliol) d'una obra titulada *Colegialas y soldados*, titllada com a *òpera còmica espanyola*, amb text de Pina i Lumbreras i música de Rafael Hernando. Fargas, però, va voler situar les coses al seu lloc i va dir a la seva crítica publicada el dia 2 que

---

<sup>108</sup> Possible al.lusió, per tant, a les representacions del *Barbiere* i de *Columella*.

<sup>109</sup> Es refereix a la quarta funció, del dia 29.

<sup>110</sup> Es refereix al Teatre Nou.

<sup>111</sup> *Diario de Barcelona*, 31/V/1851, p.3197.

es tractava no pas d'una òpera sinó d'una sarsuela. En tot cas, és una obra que alguns autors situen ammarcada en un nou estil, no forçosament vinculat a la sarsuela tal i com era entesa en el moment de la seva estrena, que havia tingut lloc a Madrid el 1849<sup>112</sup>.

Així doncs, a l'estiu es van oferir obres de teatre, alguna sarsuela i acadèmies escadusseres, en què per cert intervenien els mateixos membres de la companyia de cant, que van arribar a cantar alguna ària d'òpera. Mentrestant, la companyia de la temporada d'hivern oferí igualment els mesos de juliol i agost òpera al Liceu, tot i que amb un nombre reduït de representacions.

### **Temporada 1851-52**

La segona temporada, amb empresa conjunta als teatres Principal i Liceu, comptà amb la següent companyia, la llista de la qual es va publicar el 7 d'octubre de 1851 i que incloïa els membres de les companyies de vers, ball i cant que havien d'intervenir en ambdós teatres entre el 8 d'octubre de 1851 i el 7 de juliol de 1852, dividint-se la temporada en tres períodes: del 8 d'octubre al 7 de gener, del 8 de gener al 7 d'abril i del 8 d'abril al 7 de juliol. La companyia de cant o italiana va quedar establerta de la següent manera:

Primer maestro y director de música: Mateo Ferrer<sup>113</sup>  
Sustituto de maestro y maestro de coros: José Gómez  
Director de orquesta: Gabriel Balart  
Primeras tiple absolutas: Luigia Abbadia, Luigia Ponti, Carolina Rapazzini  
Otra primera y comprimaria: Giuseppina Sperati  
Segunda donna: Señora Rossi  
Segundas tiple: Antonia Aguiló, Juana Bautista Fossa  
Primer tenor absoluto: Gaetano Baldanza  
Primer tenor de medio carácter: Giuseppe Passi  
Primeros tenores comprimarios: José Gómez-Otro en ajuste<sup>114</sup>  
Primer barítono absoluto: Eugenio Luisia  
Primer barítono: Giuseppe Cima-Tonelli  
Primer bajo profundo absoluto: Eugenio Tacchi-Manfredi  
Primer bajo: Sr. Lodi  
Segundo bajo: Sr. A[ntoni]. Vives  
Bajo cómico absoluto: Benedetto Mazzetti  
Los correspondientes cuerpos de coros de ambos sexos.  
Apuntadores: Inocencio Gandolfo, Carlos Fossa, Pedro Caballé, Joaquín Ferrer

Els preus eren els mateixos que els de la temporada passada -entenem la temporada d'hivern-, tot i que hi havia una major estratificació, potser a conseqüència de les obres que s'havien fet al teatre, que segurament van afectar el règim de localitats. La llista de preus, que acompanya el quadre de la companyia, va ser aquest:

---

<sup>112</sup> ALIER, R. et alii: *Op. cit.*, p.184.

<sup>113</sup> Curiosament, no s'esmenta Marià Obiols, mestre director del Liceu.

<sup>114</sup> Aquest acabaria sent Folguera. (Cfr. *Diario de Barcelona*, 23/XII/1851, p.7584)

<b>PRECIOS DE ABONO (Duros)</b>	<b>1ª TEMPORADA</b>	<b>2ª ID.</b>	<b>3ª ID.</b>
Palcos bajos del proscenio con una entrada personal	190	190	130
Palcos del proscenio	200	200	270
Palcos de primer piso con una entrada personal	140	140	120
Id. 2º piso nº10,11,12,13,14,15,16,17 con una entrada personal	115	115	100
Id. 2º piso nº4,5,6,7,8,9,18,19,20,21,22,23, con id. id.	110	110	90
Id. 2º piso nº1,2,3,24,25,26 con id. id.	80	80	60
Id. tercer piso nº10,11,12,13,14,15,16,17, con id. id.	90	90	60
Id. tercer piso nº4,5,6,7,8,9,18,19,20,21,22,23, con id. id.	70	70	40
Id. tercer piso nº1,2,3,24,25,26 con id. id.	50	50	30
Lunetas de anfiteatro con id. id.	26	26	20
Lunetas de preferencia de patio con id. id.	26	26	20
Lunetas de patio de segunda clase con id. id.	24	24	18
Lunetas de preferencia de galería con id. id.	26	26	20
Lunetas de galería de segunda clase con id. id.	24	24	18
Precios fijos de patio con id. id.	18	18	14
Entrada	15	15	10



Malgrat les previsions, però, l'empresa fou un absolut fracàs i després de la darrera funció de *Linda di Chamounix*, el 31 de gener de 1852, el Teatre Principal no tornà a representar òpera sencera en aquella temporada i amb aquella companyia. Sí que es feren, però, algunes acadèmies amb fragments lírics, la darrera de les quals tingué lloc el 29 de febrer. És difícil esbrinar les raons últimes d'aquella temporada fallida, però tot fa pensar en desavinences amb l'empresa o l'Administració de l'Hospital. Una nova empresa arrendà el Liceu i així la companyia de cant prosseguí normalment les seves funcions en aquell teatre. El fracàs, però, sembla que era previsible, i així ho fa saber Fargas Soler en la seva crítica sobre *Un'avventura di Scaramuccia*, que s'havia fet al Liceu el mes de març:

Naufragó, cual no podia menos de suceder, la empresa que seis meses hace se inauguró con la direccion de los dos teatros *Santa Cruz y Liceo*, y naufragó, entre otras causas, por falta de acierto en cuanto atañia á la marcha de las funciones líricas ó de canto. (...) <sup>115</sup>

Per això el nombre de títols fou certament reduït: tan sols sis òperes al llarg de vint-i vuit representacions.

La temporada operística trigà a iniciar-se, sembla que a causa de desacords de l'empresa amb l'Administració de l'Hospital <sup>116</sup>. Però finalment es va encetar el nou període, amb l'estrena a Barcelona de l'òpera de Verdi *Luisa Miller*, que d'acord amb el llibret editat per a l'ocasió va comptar amb el següent repartiment <sup>117</sup>:

Conte di Walter: [Eugenio] Tacchi-Manfredi  
Rodolfo: [Gaetano] Bakdanza  
Federica: [Giuseppina] Sperati  
Wurm: [Giuseppe] Lodi  
Miller: [Eugenio] Luisia  
Laura: [Joana] Fossa  
Un pagès: Pedragosa

Director d'orquestra: Mateu Ferrer

L'òpera es va estrenar el 23 d'octubre i va gaudir, al Teatre Principal, de sis representacions. Serien aquelles les funcions, al·ludides en un apartat anterior, que ocasionaren aldarulls al Liceu, segurament per *cruzados* ressentits i amb l'excusa d'una execució, per part dels cantants, no massa "ortodoxa". Fargas Soler publicà la seva crítica el 28 d'octubre al *Diario de Barcelona*. N'incloc un fragment a l'apèndix, concretament el destinat a valorar l'obra verdiana.

Com hem vist al llarg d'aquest treball, Antoni Fargas és un detractor de

---

<sup>115</sup> *Diario de Barcelona*, 22/III/1852, p.1695.

<sup>116</sup> *Diario de Barcelona*, 2/X/1851, p.5807.

<sup>117</sup> VERDI: *Luisa Miller*. Barcelona: Tip. de El Sol, 1850.

Verdi i excepte alguns casos molt puntuals, acostuma a "carregar-se" les òperes de l'operista italià. Però en el cas de *Luisa Miller* arriba massa lluny. Malgrat constar al fragment de l'apèndix, no em puc estar d'incloure ara un extracte de la seva crítica:

En suma, creemos que obras como la *Luisa Miller*, lejos de dar nombradía á un compositor, mas bien han de menguar su reputacion adquirida, porque como son de poquísimo efecto, y aun este ficticio y convencional no halagan el sentimiento ni el gusto, ni menos despiertan el entusiasmo, porque no dan una idea de la verdadera belleza artística. Y como semejantes obras de puro triviales malean el gusto y engendran pesadez, ó á lo menos cansancio, es nuestra opinion que antes de darlas á luz compositores que como Verdi han alcanzado ya harta gloria y asaz provecho en su carrera, debieran colgar la pluma para no contribuir á que el arte marche hacia su decadencia. (pp.6352-3)

La dura valoració que fa de l'obra verdiana fa que parli d'una òpera que no permet excessius lluïments als artistes i que es poden arribar a cansar amb uns rols maratonians. Malgrat tot parla notablement de la tècnica de la soprano Abadia (o Abbadia). No així del Rodolfo de Baldanza, que tenia -sembla- una veu poc adequada al seu paper. El baix Manfredi tenia una veu de poc volum, però bonica i amb una reeixida expressivitat. La veu del baríton Luissia és titllada de desagradable. El públic, segons Fargas, no va rebre gaire bé aquella primera execució de l'obra -segurament tampoc no deuria agradar la partitura-, però no es van provocar els incidents tan sorollosos que dies després tindrien lloc al Liceu. El final de la crítica deixa veure que es van estrenar dues decoracions noves. Del reduït nombre de representacions de l'obra es desprèn una acollida freda per part del públic, la qual cosa desmenteix les exagerades apreciacions d'Angelo Bignotti quan diu:

Le turbalenze politiche privano Barcellona di buoni spettacoli; ma finalmente il *Principal* offre al suo pubblico fedele un'altra novità verdiana; *La lega lombarda* che andò in scena al 23 Febbraio del 1851 e al 21 ottobre, stagione d'autunno del medesimo anno, vien data la *Luisa Miller*, un esito eccellente dovuto ancora ai meriti artistici della Fossa e del Lodi.<sup>118</sup>

Un dels punts més exagerats de Bignotti -deixant de banda els errors evidents relacionats amb *La lega lombarda*, que segurament confon amb la *Leonora* de Mercadante- és el fet d'atribuir l'èxit a la soprano Joana B. Fossa, una cantant local que sempre va realitzar papers de comprimària. Per cert que Saldoni dona una breu notícia biogràfica d'aquesta cantant, sembla que nascuda a Barcelona el 1823 i morta a la mateixa ciutat el 7 de setembre de 1873<sup>119</sup>. En definitiva, el fet que *Luisa Miller* no agradés es degué segurament al fet que la seva execució no fou molt reeixida, més que no pas a l'apreciació de la vàlua de l'obra per si mateixa.

No documentades per Virella Cassañes, a l'òpera de Verdi li succeïren onze funcions de la donizettiana *Linda di Chamounix* a partir del 6 de novembre.

---

<sup>118</sup>BIGNOTTI, Angelo: *Gli italiani in Barcellona*. Barcelona: Edizione della "Cronaca d'Arte", 1910. p.123.

<sup>119</sup>SALDONI *Op. cit.* (II), p.185.



Donizetti seguia sent un dels preferits del públic barceloní, tot i que sense l'entusiasme de dècades anteriors. Fargas Soler publicà al *Diario de Barcelona* una breu referència d'aquelles representacions el dia 9:

Con la *Linda di Chamounix* se estrenaron en el Teatro de Sata Cruz cuatro nuevos cantores. La Sra. Ponti, *mezzo soprano*, de voz algo desigual, y no buen timbre, cuya cantatriz no tiene suficientes facultades para poder llenar satisfactoriamente las partes de *prima donna* de nuestros teatros. En igual caso se halla el Sr. Pasi, tenor de medio carácter. Si la Sra. Roffi no pasa de una *seconda donna*, el Sr. Mazzetti es un bajo *caricato* muy regular, de voz fresca y clara, que canta con soltura é inteligencia, y que como actor no le falta naturalidad y despejo. Este es el que salió mas airoso en el desempeño de su parte. No estuvo mal en su papel el bajo Manfredi, é hicieron su deber la Sra. Aguiló Donatutti y el señor Rauret en sus respectivas aunque cortas partes. Los demas cantores, incluso el baritono señor Luissia, dejaron mucho que desear, asi es que el conjunto de la ejecucion hubo de desagradar generalmente, aun cuando se aplaudió alguna pieza, y contribuyó tambien á ello, fuerza es decirlo, la falta de precision y ajuste que se observó generalmente asi en la masa vocal como en la instrumental. A la verdad, fué de todo punto desacertado haber puesto en escena la *Linda*, ópera que tan satisfactoriamente habia sido desempeñada tres años atras en el Teatro del Liceo, cuando esta vez habia la probabilidad, por lo menos, de que los cantores á quienes se confiára su ejecucion no rivalizarian con los de entonces. Por consiguiente, creemos seria prudente en lo sucesivo no esponer á los que forman la actual compañía á semejantes comparaciones, que de seguro han de ser perjudiciales á ellos y á la Empresa.- F. (p.6607)

Lauro Rossi tornava a Barcelona amb una òpera que s'hi estrenava, concretament *Il domino nero*, que a partir del 6 de desembre gaudí de cinc representacions al Teatre Principal. Se n'edità el llibret, que inclou el repartiment de l'estrena<sup>120</sup>:

Estela: [Carolina] Rapazzini  
Víctor de Esprero: [Giuseppe] Passi  
Butor di Lamola: [Benedetto] Mazetti  
Adolfo de Cuny: [Giuseppe] Cima-Tonelli  
Paquita: Rossi

Novament Fargas Soler, en la seva crítica que el *Diario de Barcelona* publicà el dia 11 de desembre, parla de la seva desaprovació. Es pot comprovar en el fragment que he inclòs a l'apèndix. Aquest cop a Fargas tampoc no el va acabar de convèncer la partitura, que titlla de poc graciosa, tot i que reconeix fragments interessants en l'obra de Rossi. Segons ell l'obra sonava a falsa imitació de Rossini, paradigma -segons Fargas- de l'òpera còmica. A tot això s'afegeix el conjunt de l'execució dels cantants, que va ser força deplorable segons el criteri, bastant fiable per cert, de Fargas. L'únic que es va salvar sembla que va ser la part escènica.

El 10 de desembre va pujar a l'escenari del Principal *Gemma di Vergy*, que ja s'havia representat al Liceu dies abans. A l'antic Teatre de la Santa Creu obtingué tan sols dues funcions.

El 6 de febrer va tenir lloc una única funció d'*Ernani*, òpera que es

---

<sup>120</sup>ROSSI: *Il Domino nero*. Barcelona: Tip. de Narciso Ramirez, 1851.

representari després al Liceu. La raó de l'única funció verdiana al Principal es deu segurament a una voluntat de representar-la als dos locals, i per tant el de Santa Creu no devia preveure una ràpida conclusió de la seva temporada. Virella no documenta aquella funció, i fins i tot la carteller de la premsa no esmentà els cantants, quelcom poc freqüent tractant-se d'una primera representació en aquella temporada. D'altra banda, però, he pogut constatar que van cantar-se fragments de l'obra de Verdi en diferents acadèmies del Principal i fins i tot algun acte aïllat.

Posteriorment aparegué a l'escenari del Principal *Attila*, amb tres úniques representacions els dies 20, 22 i 23 de gener. Segons la crítica de Fargas el repartiment va ser el següent<sup>121</sup>:

Odabella: Luigia Abbada  
Foresto: Gaetano Baldanza  
Attila: Eugenio Tacchi-Manfredi  
Ezio: Eugenio Luisia

Segons el crític del *Diario de Barcelona* aquell títol va ser molt mal rebut pel públic del teatre: les decoracions van ser impròpies en molts moments i els cantants no van estar, en general, a l'alçada de les circumstàncies, especialment Luisia, per la mala qualitat de la seva veu i la seva mediocre interpretació del rol d'Ezio. Fargas, a més, es lamenta de l'escàs repertori en aquella temporada, i especialment el repertori nou. Una queixa que potser reflecteix el descontentament del públic al llarg de la representació verdiana.

Amb *Attila*, doncs, acabava una trista temporada al Principal, tot i que la darrera funció lírica va ser amb *Linda di Chamounix* i que posteriorment encara hi hagueren diverses acadèmies.

---

<sup>121</sup> *Diario de Barcelona*, 22/II/1852, pp.417-8.

## X- LES TEMPORADES OPERÍSTIQUES AL GRAN TEATRE DEL LICEU DE 1847 A 1852

### Temporada 1847-48

El *Diario de Barcelona* publicà el dia 14 de març de 1847 el quadre de la primera companyia de cant:

Director de música: señor maestro D. Mariano Obiols, director de las cátedras de música en el Liceo.

Maestro al cembalo: D. Ramon Gili, maestro de solfeo en el Liceo.

Maestro de coros: D. Pedro Donatutti

*Primeras tiples absolutas:* [Giovanna] Rossi Caccia<sup>1</sup>, [Fanny] Salvi[ni] Donatelli.

Primera tiple: [Carlotta] Maironi. Comprimaria, Rubira (Mariana), alumna del Liceo.

*Primeros tenores absolutos.* [Carlo] Liverani: [Andrea] Castellan.

Primer tenor: [Emanuele] Testa. Segundo tenor, [Ferdinando] Rauret.

Primer bajo absoluto: [Gaetano] Ferri.

Primer bajo: [Emanuele] Rainou. Segundo bajo, [Joan] Pla, alumno del Liceo. Bajo cómico absoluto, [Agostino] Róvere.

Apuntadores: Botti.- [Pere] Cavallé.

Coristas de ambos sexos, 40.

Primeras coristas tiples: Rovira (Rosa), alumna del Liceo. Vilella.

Primer corista tenor: Cirera.

Primer corista bajo: Mas.

Profesores de orquesta: 60.

Director: Dalmau, maestro de violin en el Liceo.

Violin concertista: Chaine, primer maestro de violin en el Liceo.

Primer violoncello al cembalo: Pâque, concertista y maestro en el Liceo.

Primer contrabajo al cembalo: Mainés, maestro en el Liceo.

Primer violin en las funciones dramáticas: Prat.

Primer violin en los segundos: Leonet.

Primer viola: Canalias.

Primer violoncello: Nicole.

Primer flauta: [Carlo] Allard, concertista y maestro en el Liceo.

Octavin: Sr. Tolosa.

Primer oboé: Figgini, concertista y maestro en el Liceo.

Primer clarinete: [Josep] Jurch, concertista y maestro en el Liceo.

Primer fagot: Schovint, concertista y maestro en el Liceo.

Primeros trompas: Migeon, concertista y maestro en el Liceo. Weisser.

Primer clarines: Lungini, concertista y maestro en el Liceo. Pous.

Primer trombon: Altamira.

Figlhein: Viader, Guillen.

Arpa: Rançon, concertista y maestra en el Liceo.

Timpani: Margarà, maestro en el Liceo.

Profesores en la banda, 36.

Director de la misma: Zawortal, maestro en el Liceo.

---

<sup>1</sup>En realitat, Manuela Joana Joaquim Nash-Caccia, soprano catalana que se servia del nom de Giovanna Rossi com a pseudònim. Al llarg del capítol li he respectat, doncs, el nom artístic. Per a més informació vegeu *Corona artística del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1848, pp. 91-95.



(...)

Pintores: Philastre (Humanité) y [Charles-Antoine] Cambon<sup>2</sup>, del teatro de la Academia Real de música de París. (pp. 1213-4)

Els preus anaven dels 225 als 20 duros pel que fa als abonaments i les entrades en dies d'òpera oscil·laven entre els 60 i els 4 rals. Cal tenir en compte que el primer Liceu disposava de cinc pisos, amb llotges a quatre d'ells, de fet com en el segon edifici de 1862, destruït el 1994.

Aquella primera temporada inclouria dotze títols (més vuit sessions amb el segon i tercer actes d'*Il Giuramento*), dels quals tres s'estrenaven a Barcelona. El total de funcions va ser de 113, sense comptar les acadèmies.

La donizettiana *Anna Bolena* obria el cicle operístic del Liceu, amb una primera representació que va ser anunciada tal i com segueix al *Diario de Barcelona* el dia 17 d'abril:

#### GRAN TEATRO DEL LICEO

Funcion núm. 15, ordinaria.- La ópera en tres actos, poesía del conocido Romani, música del célebre Donizetti: Anna Bolena; en la cual se presentarán por primera vez las Sras. Rossi-Caccia y Mayroni, y los Sres. Renou y Castellan. La empresa no ha perdonado medio ninguno para poner en escena esta ópera con todo el lujo que su argumento requiere. Las decoraciones estan pintadas por los acreditados Sres. Philastre y Cambon, de la academia real de música de Paris. (pp. 1785-6)

Per a l'ocasió es va editar un llibret, de format més gran que els habituals que es publicaven a Barcelona amb motiu de representacions operístiques<sup>3</sup>. Una etiqueta enganxada a l'exemplar consultat a la Biblioteca de Catalunya duu la següent nota, que permet endevinar els talls que l'obra sofrí al llarg de les seves primeres funcions liceïstes:

Despues de impreso el libreto, estudiada la larga duracion de la ópera, se han hecho algunas variaciones en las escenas, suprimiendo la quinta del acto primero, y se ha arreglado como generalmente se ejecuta en los principales teatros.

Malgrat tot, el llibret era íntegrament en italià i d'ell es desprèn el següent repartiment:

Enrico VIII: Emmanuele Renou  
Anna Bolena: Giovanna Rossi-Caccia  
Giovanna Seymour [sic]: Carlotta Maironi

---

<sup>2</sup>Henri Philastre i Charles-Antoine Cambon, tot i que el primer sovint consta com a Humanité en alguns dels llibrets de la temporada.

<sup>3</sup>DONIZETTI: *Anna Bolena*. Barcellona: Tip. di T. Gorchs, 1847. Recentment se n'ha fet una reedició facsímil, en commemoració del 150è aniversari de la inauguració del Gran Teatre del Liceu. L'edició, impresa per Gràfiques Balmes, s'ha fet a Barcelona l'abril de 1997 a càrrec de la Federació d'Associacions d'Amics de l'Òpera de Catalunya i de la Societat del Gran Teatre del Liceu.

Lord Riccardo Percy: Andrea Castellan  
Smeton: Emmanuele Testa  
Sir Hervy: Ferdinando Rauret

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Humanité Philastre-Cambon.

En la seva crítica publicada al *Diario de Barcelona* el 19 d'abril i inclosa íntegrament a l'apèndix, Antoni Fargas i Soler valora l'obra de Donizetti ("rica perla de su esplendente y frondosa corona artística y una de las composiciones que mas han contribuido á su gloria"). L'elogi es perllonga per als cantants, de manera que tothom rep un sentit homenatge per part de Fargas, a excepció del baix Renou, de veu inadequada com a Enric VIII. La Rossi-Caccia es compara amb les grans cantants que han visitat Barcelona i que segons Fargas ja s'enyoraven. També es parla de la conjunció del cor malgrat alguna descoordinació, així com el paper de l'orquestra a nivell conjunt i solístic. Finalment es lloa la presentació escènica, que va agradar fins al punt que el públic arribà a demanar a crits la presència dels pintors a l'escenari.

Fargas no recull el curiós incident que va tenir lloc en plena representació de la primera *Anna Bolena*, que causà un moment de pànic entre els primers espectadors i una breu nota al *Diario de Barcelona* del mateix 19 d'abril:

Anteayer en el teatro Liceo á poco rato de haber principiado el tercer acto de la ópera *Ana Bolena*, ocurrió un incidente puramente casual, y que no obstante dió motivo á una momentánea alarma. Concluía el andante del duo de *Ana* y *Seymour*, cuando se oyó bastante ruido en el interior del escenario, que el público atribuía á algun cambio de decoracion, pero á poco rato vió que aquel llamaba la atencion de los que estaban en escena, mientras que por los bastidores de la izquierda se observaba un resplandor de luz algun tanto vivo. Todo el concurso sintió entonces una viva ansiedad; muchas personas abandonaron precipitadamente sus asientos, y por un momento hubo en la sala una agitacion extraordinaria. Felizmente la aparicion en el palco escénico de dos ó tres señores representantes de la empresa, manifestando que aquello no era nada y que no habia motivo alguno de alarmarse, pudo calmar la confusion apenas empezaba, nó sin que algunas señoras sufriesen el trastorno consiguiente á un lance, que en su imaginacion exaltada se figuraron como de fatales consecuencias. De las noticias que hemos podido adquirir, resulta ser producido, segun unos, por haberse incendiado un paño que una muger arrimó descuidadamente á una luz de los bastidores, y segun otros por causa de alguno de los conductos interiores de gas, cuyo chorro se inflamó al aproximársele inadvertidamente á un mechero encendido. En la grande araña se notó una fuerte oscilacion de luz que cesó inmediatamente, pero que no dejó de contribuir al general sobresalto. Todo lo que llevamos dicho fue obra de un momento, pronto se restableció la calma, y el público continuó disfrutando de la representacion de la ópera. (p. 1919)

L'òpera donizettiana gaudí de tretze representacions en aquella primera temporada.

Una nota apareguda al *Diario de Barcelona* el dia 23 d'abril anunciava que les properes representacions liceistes d'òpera es farien amb *Il Bravo* de Mercadante i amb la verdiana *I due Foscari*, aquesta darrera amb el debut de la Donatelli i que s'estrenà el 12 de maig al Liceu. Tot i no haver pogut



localitzar el llibret de les representacions, a través de la premsa es dedueix part del primer repartiment:

Lucrezia Contarini: Fanny Salvini-Donatelli

Dux: Gaetano Ferri

Jacopo Foscari: Andrea Castellan

El dia 14 de maig Antoni Fargas publicà al *Diario de Barcelona* la seva crítica. Fargas insisteix a parlar d'una òpera poc inspirada del seu autor, tal i com ja havia apuntat quan l'obra s'estrenà al Teatre Principal dues temporades abans. Segons el crític, repetir una òpera ja coneguda és desavantatjós per als cantants encarregats de la seva reposició, però sembla que no va ser així al Liceu, ja que les funcions -nou al llarg de la temporada, més dues de parcials amb actes aïllats- van tenir una gran dignitat, tot i que segons Fargas no es va superar el nivell de les representacions a la Santa Creu. Els cantants van estar a l'alçada de les circumstàncies i en general va haver-hi un bon nivell, fins i tot en la presentació escènica, que mostrava decorats i vestuari nous. Hi ha, no obstant, una curiosa observació que no escapa a Fargas:

No podemos menos de esponer una observacion que con nosotros hicieron muchos otros espectadores. Como segun parece todas las luces del coliseo dependen de una sola llave, resulta que cuando la situacion de la escena exige oscuridad en la misma, como en las dos primeras del acto segundo, se amortiguan tambien las luces del quinqué; con lo cual, á mas de la desagradable impresion que causa á los espectadores la falta de la necesaria iluminacion en el coliseo, aun cuando esta sea momentánea, no resalta tanto el contraste que formaria con la oscuridad del palco escénico si las luces no disminuyesen proporcionalmente con las exteriores. Tal vez fuera fácil hacer desaparecer estos inconvenientes que perjudican en parte la ilusion, haciendo independientes para estos casos las luces interiores de las del quinqué.- F. (p. 2345)

*Il bravo* de Mercadante era ja coneguda a Barcelona amb motiu de la seva estrena al Liceu de Montsió. Per a les onze funcions que tingueren lloc al Gran Teatre del Liceu a partir del 29 de maig, es publicà el llibret, que inclou el següent repartiment<sup>4</sup>:

Foscari: [Gaetano] Ferri

Cappello: [Ferdinando] Rauret

Pisani: [Andrea] Castellan

Il Bravo: [Carlo] Liverani

Marco: [Antoni] Vives

Luigi: Pla

Teodora: [Giovanna] Rossi-Caccia

Violetta: [Fanny] Salvini-Donatelli

Michelino: [Adelaida] Aleu-Cavallé

Director d'orquestra: Marià Obiols

---

<sup>4</sup>MERCADANTE: *Il Bravo*. Barcellona: Tip. di T. Gorchs, 1847.



Escenografia: Jules Philastre<sup>5</sup>

La crítica de l'òpera aparegué més tard amb motiu d'un accident del tenor Liverani, que motivà la interrupció de l'òpera durant un quart d'hora aproximadament<sup>6</sup>. Efectivament, el text aparegué el dia 1 de juny i en ella Fargas es desfà en elogis respecte de l'òpera de Mercadante. La Rossi-Caccia no tenia un volum de veumolt gran, però cantà amb extremat bon gust la part de Teodora, afegint-hi seguretat i resistència. La Salvini-Donatelli estigué a l'alçada de les circumstàncies, així com el tenor Liverani, que debutava al teatre amb el rol del Bravo. Tenia una veu poderosa i de bon timbre, tot i que poc robusta en el registre superior (Fargas no esmenta el seu accident). Castellan i Ferri feren igualment un bon paper. Excepte el descompassament d'algun instrument de percussió, l'orquestra demostrà la seva solvència i caràcter sota la direcció d'Obiols, i Fargas acaba la seva crítica lloant de nou la presentació escènica, que inclogué tres decoracions noves i l'estrena de tot el vestuari.

*Parisina d'Este*, de Donizetti, obtingué tres representacions a partir del 26 de juny. El llibret editat permet transcriure'n el següent repartiment<sup>7</sup>:

Azzo: [Gaetano] Ferri  
Parisina: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Ugo: [Carlo] Liverani  
Ernesto: Donatelli  
Imelda: [Adelaida] Aleu-Cavallé

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Humanité Philastre-Cambon

La crítica de Fargas aparegué al *Diario de Barcelona* el 28 de juny. El crític troba interessant el llibret de l'òpera, de la qual sintetitza l'argument. Pel que fa a la part musical, Fargas declara:

La música de la *Parisina* sin ser del género *rosiniano* tampoco es la ópera de Donizetti en que se vea mas decidido el género de Bellini. Sin embargo, al paso que las melodías despuntan siempre en esta obra originales y espontáneas, dulces ó tiernas y siempre bellas séllanlas muy á menudo un tinte sentimental y descúbrese tambien con frecuencia la espresion del amor puro é intenso de los amantes contrastando con la celosa pasion del Duque. (p. 3080)

Pel que fa a la interpretació, Fargas assenyala l'èxit obtingut per la Rossi-Caccia, que cantà el rol protagonista amb destresa i bon gust. Ferri i Liverani cantaren mediocrement, essent no pas aquest el cas de Donatelli, que

---

<sup>5</sup>O bé es tracta d'un error, o bé era germà d'Henri [Humanité], transcrit sempre en la seva traducció italiana (Umanità).

<sup>6</sup>*Diario de Barcelona*, 31/V/1847, p. 2617.

<sup>7</sup>DONIZETTI: *Parisina*. Barcellona: Tipografia di Tomas Gorchs, 1847.

debutava en el rol d'Ernesto. Segurament Liverani era un tenor força limitat, ja que se li va eliminar la cavatina i la seva ària del segon acte va ser substituïda per una altra d'*l falsi monetari sposi*, de Lauro Rossi. Fargas comenta finalment el paper fluix de la banda de música i de la secció masculina del cor, així com el bon efecte que feren les decoracions.

Tot i que es preveia avançar l'estrena al Liceu de *Giovanna d'Arco* per la *Leonora de Mercadante*<sup>8</sup>, finalment l'òpera de Verdi va pujar abans a l'escenari del teatre de la Rambla. I novament l'estrena, el dia 28 de juliol -el total de funcions va ser de vuit-, preveia un gran èxit, com es va procurar d'anunciar a la premsa. El fragment és extret del *Diario de Barcelona* del mateix dia de la representació:

La empresa ha procurado poner en escena esta interesante ópera tan aplaudida y elogiada, con todo el brillo y aparato que requiere su argumento, no perdonando medio ni gasto ninguno que pudiese contribuir á hacer resaltar el mérito, originalidad y buen gusto de esta suspirada composicion del aplaudido Verdi. (p.3581)

De fet, el ressonant anunci respon al fet que aquella era la primera òpera que s'estrenava a Barcelona des de l'escenari del Liceu. I no es feia amb motiu de cap rivalitat amb el Teatre Principal, ja que en aquell local l'òpera verdiana no arribaria fins deu anys més tard.

El llibret editat inclou el primer repartiment liceístic de l'òpera verdiana<sup>9</sup>:

Carlo VII:[Andrea] Castellan  
Giovanna: [Fanny] Salvini-Donatelli  
Giacomo: [Gateano] Ferri  
Delil: [Ferran] Rauret  
Talbot: [Joan] Pla

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Humanité Philastre-Cambon

L'apèndix d'aquesta tesi inclou un fragment que Fargas Soler destina a l'anàlisi de la partitura verdiana, que en general el crític troba mancada de *filosofia*. De fet, el que Fargas percep és un cert regust a *déjà vu*. El crític fins i tot arriba a apuntar que allà on no arribà Verdi arribaren Weber o Meyerbeer, i acaba amb un judici certament sever:

(...) el maestro Verdi fue muy poco feliz en la composicion de la *Giovanna d'Arco*, que tenemos por la mas inferior de cuantas obras suyas hemos oido; y de esto pudiéramos deducir que su talento no está llamado á componer asuntos que tiendan á lo maravilloso. (p. 3617)

La crítica de Fargas segueix amb el judici als intèrprets d'aquelles

---

<sup>8</sup> *Diario de Barcelona*, 15/VII/1847, p. 3368.

<sup>9</sup> VERDI: *Giovanna d'Arco*. Barcellona: Tip. di T. Gorchs, 1847.



primeres funcions. La Giovanna d'Arco de la Salvini-Donatelli fou un encert, així com el Giacomo de Ferri. Andrea Castellan tingué algunes dificultats per al rol del rei Carles, però en general el conjunt de les funcions sembla que va ser notable. Pel que fa a la presentació escènica, sembla que el segon acte va ser especialment brillant, així com tot el vestuari que sortí en escena.

Per a la *Leonora* de Mercadante es va aprofitar la presència a Barcelona del baix Francisco Salas. L'òpera havia tingut recentment un gran èxit a Madrid, i el Liceu volia assolir igualment un triomf paral·lel. El treball amb l'òpera de Mercadante va ser intens, tal i com ho demostra l'anunci de l'estrena, extret del *Diario de Barcelona* del dia 14 d'agost:

La empresa tiene el gusto de anunciar al público que aprovechando la permanencia en esta ciudad del bajo cómico D. Francisco Salas, ha hecho los mayores esfuerzos para poner en escena la magnífica ópera semi-seria de Mercadante, la Leonora. El Sr. Salas que es español y el único en su esfera de bajo cómico, estará en Barcelona muy corto tiempo, y era indispensable poner dicha ópera en escena con toda prontitud para que el nombrado artista pudiese presentarse al público algunas veces. Estas circunstancias han hecho necesarios repetidos ensayos de día y de noche, é imposibilitado dar óperas en seis noches de la última semana. La empresa ha creído que la conocida indulgencia del público bastaria para excusarla en esta parte, y no duda que la moverá á usar con ella de su notoria consideracion el aliciente de la novedad artistica española que no podia ofrecerla sin este sacrificio. (pp. 3861-2)

Novament, el motiu de satisfacció es devia al fet que l'obra mai no s'havia escoltat a Barcelona, i amb lògic orgull el Gran Teatre del Liceu se la feia seva amb dotze representacions al llarg de la seva primera temporada.

Per a l'ocasió es va editar el llibret, bilingüe, que inclou el següent repartiment<sup>10</sup>:

Baron de Lutzow: [Gaetano] Ferri  
Guillermo: [Andrea] Castellan  
Strelitz: [Francisco] Salas  
Jorge Burger: [Luigi] Donatelli  
Gertrudis: [Adelaida] Aleu-Cavallé  
Eleonor: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Oscar Muller: [Emanuele] Testa

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Director d'escenografia: Humanité Philastre i Cambon

Antoni Fargas i Soler publicà la crítica de l'òpera el dia 16 d'agost, de la qual incloc un fragment a l'apèndix d'aquest treball. El crític assenyala les innegables influències rossinianes de l'òpera de Mercadante, però sobretot els seus encerts en el tractament còmic de moltes de les escenes que la configuren. Pel que fa a la interpretació musical del Liceu, sembla que Giovanna Rossi-Caccia no estava encara prou recuperada d'una malaltia que la indisposà durant un temps, però féu un molt bon paper protagonista,

---

<sup>10</sup>MERCADANTE: *Leonora*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1847.



sobretot a partir dels dos darrers actes. Francisco Salas demostrà no només posseir una esplèndida veu, sinó uns innegables dots d'actor que causaren el seu èxit rotund durant la primera vetllada de permanència al Liceu. Fargas diu d'ell:

Debutó con el papel de *Strelitz* el Sr. Salas, cuya voz de bajo bastante fuerte y llena tiene la sonoridad suficiente para que se perciba siempre su canto bien declamado y de buena y clara vocalización. Mostró este artista español mucha soltura y gracia en el decir y á veces estuvo muy cómico, particularmente en la cabatina y en el final del tercer acto; pues si en la primera pieza cantó con desenfado y tono persuasivo las ventajas de la guerra, en la segunda, á fuer de buen actor supo referir con propiedad las sucesivas modificaciones cómicas de su narración. El público hizo justicia con sus reiterados aplausos al talento del Sr. Salas que con razón goza fama de artista inteligente y consumado actor. (pp. 3897-8)

El baix Salas agradà en gran manera al públic barceloní, i l'artista en quedà igualment satisfet. Per això, la darrera de les funcions de *Leonora*, el dia 29 d'agost, cantà gratuïtament, destinant els seus beneficis als fons de la Casa de Caritat de Barcelona<sup>11</sup>.

El 14 de setembre la premsa anuncià el final de la temporada, que havia d'acabar-se el dia 18 per tornar-se a iniciar l'endemà i amb una durada de gairebé sis mesos (fins el 7 de març). L'anunci, que apareix paral·lelament a un altre del Teatre Principal, fa saber que com a novetat l'empresa ha contractat el tenor Verger, la seva esposa (Amalia Brambilla) i els baixos Lucien Bouché -que arribava de Londres- i Agostino Rovere. En els preus hi ha una rebaixa d'un 18% aproximadament respecte dels de la temporada d'abril a setembre<sup>12</sup>. De fet, la temporada coneixia una segona etapa amb títols nous, perquè els representats durant la primavera i l'estiu es mantenien pràcticament tots en cartell, amb alguns canvis en el repartiment<sup>13</sup>.

Fou justament a partir del setembre quan el Liceu acollí les actuacions del pianista Strakosch, que amb un èxit similar al de Liszt dos anys abans, oferí diversos programes basats en fantasies i variacions de temes operístics. I fou també aleshores quan es presentà un nou títol al Liceu, ja conegut no obstant a Barcelona: *Ernani*. L'òpera de Verdi s'estrenava al gran teatre el 24 de setembre i obtingué deu representacions íntegres, més una de parcial amb decoracions noves de Francisco Aranda, un pintor espanyol<sup>14</sup>. Ignoro si es va publicar el llibret. En tot cas, de la crítica que Fargas Soler publicà el dia 26 es desprèn el següent quadre artístic:

---

<sup>11</sup> *Diario de Barcelona*, 29/VIII/1847, p. 4110.

<sup>12</sup> *Diario de Barcelona*, 14/IX/1847, pp. 4398-9.

<sup>13</sup> El tenor Verger, per exemple, cantà el paper de Carles VII en les funcions de *Giovanna d'Arco* a partir del 27 d'octubre i el baix Rovere cantà *Leonora* a partir del 27 de novembre (Cfr. *Diario de Barcelona*, 27/IX/1847, p. 5117; íd., 27/XI/1847, p. 5613.)

<sup>14</sup> *Diario de Barcelona*, 24/IX/1847, p. 4557.

Silva: Lucien Bouché  
Elvira: Fanny Salvini-Donatelli  
Emani: Andrea Castellan  
Carles V: Gaetano Ferri

Fargas parla en el seu text de la popularitat de l'obra, que titlla d'obra mestra, i comenta que el Liceu s'ha volgut assegurar un triomf segur amb la programació d'una òpera com aquella, tan plaent al públic barceloní. D'altra banda, pel que fa a l'execució musical el crític comenta l'encert de la Salvini-Donatelli en el rol d'Elvira, així com el Silva de Bouché que debutava amb aquell rol al Liceu. La resta dels cantants estigué igualment a l'alçada de les circumstàncies. Pel que fa a l'orquestra, segons Fargas la formació estigué encertada, tot i faltar-li els dos fagots (sembla que feia temps que durava aquesta situació), la qual cosa Fargas retreu a l'empresa. La nova decoració d'Aranda és criticada per la seva impropietat, així com alguns detalls escènics, però en general les funcions sembla que van ser satisfactòries.

*Norma* seguia sent una de les òperes predilectes del públic barceloní, i per això la seva estrena al Liceu el dia 9 d'octubre devia suscitar una certa expectació. Potser per això, l'anunci al *Diario de Barcelona* tornava a ser altisonant:

La empresa impelida por el deseo de aumentar su repertorio de óperas ha puesto prontamente en escena esta brillante composicion del mas célebre artista, no solo porque está creida de que el público volverá á oír con agrado tan inspirada música, sí que tambien para no retardar la salida del distinguido tenor Sr. Verger. Estas circunstancias, y sobre todo el estar todas las cuatro secciones de pintores ocupados en el gran baile y en l comedia de magia que se preparan, han impedido á la empresa desplegar en esta ópera el lujo y aparato escénico que tiene acostumbrado. (p. 4813)

Malgrat tot, l'òpera de Bellini no es va tornar a representar fins el dia 16, ja que sembla que al llarg de la primera representació Verger va caure i es va indisposar durant una setmana<sup>15</sup>. L'èxit devia ser considerable, ja que la funció del dia 17 va omplir el teatre de gom a gom, la qual cosa obligà a una funció, segurament no prevista, pel dia 19<sup>16</sup>.

Tot i no haver pogut localitzar el llibret -si és que va editar-se-, el repartiment es desprèn de la crítica que Fargas Soler publicà al *Diario de Barcelona* el 20 d'octubre:

Norma: Giovanna Rossi-Caccia  
Adalgisa: Carlotta Maironi  
Polion: Giovanni Battista Verger  
Oroveso: Lucien Bouché

El text de Fargas parla de l'estrena de l'òpera a Barcelona i, segons el

---

<sup>15</sup>*Diario de Barcelona*, 16/X/1847, p. 4933.

<sup>16</sup>*Diario de Barcelona*, 19/X/1847, p. 4981.



crític des d'aleshores no s'havia tornat a sentir mai més una Norma tan ben cantada com la que interpretà la Rossi-Caccia. Amb tot, Fargas desaprova les variacions que introduí a la cabaletta de la seva primera ària. La Maironi estigué a l'alçada de les circumstàncies, així com l'Oroveso de Bouché. De Verger no es comentà el seu accident (Fargas devia veure segurament la tercera funció), i es parla del seu cant expressiu i captivador.

Aquella va ser l'òpera més representada al Gran Teatre del Liceu durant la seva primera temporada (15 representacions), la qual cosa fa pensar que el públic barceloní encara era reaci a acceptar els nous aires innovadors de joves compositors (amb Verdi al capdavant) i que els antics mestres belcantistes tenien encara un pes específic en el gust líric barceloní, un aspecte que demostra com el tradicionalisme que els liceistes acusaven als *cruzados* era també propi del nou gran teatre. En el cas que ens ocupa, cal pensar que un dels al·licients era retrobar un tenor com Verger, molt estimat del públic barceloní que, tot i ser ja gran, feia del rol de Pollione la seva màxima especialitat. És així com ho recorda Joaquim Maria Sanromà:

Como cantantes, nadie superaba en *Norma* á Verger y á la Brambilla, matrimonio antediluviano que había ido allí á dejar su tarjeta de despedida al arte. Verger, antiguo rey de los tenores, con sesenta años encima y una tripa descomunal, hacía un Polión inimitable. ¿por qué un *crudel romno* no podía haber sido gordo y todavía coquetón en años mayores?<sup>17</sup>

La mateixa vinculació al repertori belcantista és la que trobem en les catorze funcions íntegres i les dues de parcials de la donizettiana *Linda di Chamounix*, que reapareixia a Barcelona amb les funcions liceistes a partir de l'11 de novembre. Amb ella debutava el baix Agostino Rovere, i Giovanna Rossi-Caccia interpretà el rol de Pierotto,

á pesar de no corresponderle por ningun estilo tal parte. Juzga, pues, la empresa, que semejante complacencia de la señora Rossi-Caccia en favor de un público que tanto la distingue y tantas muestras le ha dado de aprecio, encontrará eco y merecerá las simpatías de ese mismo público. (p. 5357)

Segons la crítica de Fargas Soler, apareguda al *Diario de Barcelona* el dia 13 de novembre, la Salvini-Donatelli fou Linda, Rossi-Caccia Pierotto, Castellan el Vescomte de Sirval, Ferri fou Antonio i Bouché el Prefetto, a més de la intervenció de Rovere, que debutava aquella temporada al Liceu com a Marquès de Boisfleury. Sembla que s'havia assajat poc, però que es va treure un bon rendiment de la partitura, a més d'unes decoracions aconseguides i d'un bonic vestuari. Joaquim Maria Sanromà, que escriví les seves memòries el 1887, en plena eufòria wagneriana, renega del plaer obtingut davant de l'audició d'una òpera com aquella, que en el seu moment conegué un gran èxit, tal i com confessa a propòsit d'aquelles representacions:

---

<sup>17</sup> SANROMÀ: *Op. cit.*, Vol. I, p. 150.



Una de las óperas de que conservo más grata memoria era *Linda di Chamounix*, que hoy pasa por una zarzuelilla. Cantábanla Ferri, Bouché, la Salvini Donatelli y el inimitable Róvere. ¡Qué caricato aquél! ¿Qué gracia igualaba á la suya? ¡Con que distinción de maneras hacía el papel de *marchese Ettore Achille!* Puro *ancien régime*, hasta en el modo de sacar la caja para tomar un polvo de rapé. Ahora no puedo resistir aquella joya de Donizetti. Todos me parecen clowns. (p. 151)

L'estrena al Liceu d'*Il barbiere di Siviglia* s'havia endarrerit i més s'hagués posposat (Verger i Róvere estaven indisposats) si finalment el tenor no hagués estat substituït per Castellan. La crítica que Fargas publicà al *Diario de Barcelona* el 20 de desembre -l'estrena havia tingut lloc el dia 18- permet deduir el repartiment d'aquelles sis representacions:

Rosina: Giovanna Rossi-Caccia  
Figaro: Gaetano Ferri  
Almaviva: Andrea Castellan  
Bartolo: Agostino Rovere  
Basilio: Lucien Bouché  
Berta: Adelaida Aleu-Cavallé

Segons Fargas, Castellan estudià massa precipitadament el rol del Comte d'Almaviva, i per això part del públic protestà; però Fargas considera que l'execució del tenor no va ser tan mediocre. Róvere fou un bon Bartolo, tot i que per a Fargas les seves màximes creacions seguien sent l'*Strelitz* de la *Leonora* de Mercadante i el *Boisfleury* de la *Linda* de Donizetti. La Rossi-Caccia adaptà part d'alguns dels seus fragments per amotllar-los a la seva tessitura, la qual cosa no sempre és ben vista per Fargas. La presentació escènica, correcta, presentà una decoració nova, la de la casa de Bartolo.

*Don Pasquale* de Donizetti s'estrenava a Barcelona amb les vuit funcions íntegres i les tres de parcials del Gran Teatre del Liceu. L'estrena, el dia 19 de gener de 1848, anà a benefici de Giovanna Rossi-Caccia. Fargas féu la crítica de l'òpera el 22 de gener. Se'n dedueix el següent repartiment:

Norina: Giovanna Rossi-Caccia  
Malatesta: Gaetano Ferri  
Ernesto: Andrea Castellan  
D.P.: Agostino Rovere

En el seu text, Fargas parla de l'obra com d'una bona creació donizettiana, sense arribar però als nivells de *L'elisir d'amore* o de *Linda di Chamounix*. Per a Fargas el mèrit de l'obra rau en el fet que, tot i ser una òpera sense efectismes (pel paper reduït del cor) ni situacions dramàtiques complexes, funciona per la seva senzillesa:

Las mismas obras de este género que van tomando harta preponderancia en el ánimo y criterio del público para el cual no es un deber sea conoedor analítico de todo lo verdaderamente bello, influyen indispensablemente, viciando el gusto, en que al oír una obra como la que nos ocupa, en un reducido cuadro de pocos personajes sin piezas concertantes propiamente dichas, ni aparato escénico que no se saboreen ni deslinden las bellezas artísticas, cuando se presentan sin grandes pretensiones en melodías

sencillas, limpias y despojadas de aquellos atavíos de artificio que las dan un brillo aparente. (pp.347-8)

A l'apèndix d'aquesta tesi he inclòs uns fragments de la crítica de Fargas, en els quals analitza alguns dels fragments musicals de la partitura. Els més grans èxits d'aquelles primeres representacions de l'òpera de Donizetti foren per a la Rossi-Caccia i Róvere, que faria d'aquest rol una autèntica creació, com veurem en la temporada següent. La representació fou llüida i en la funció de benefici, la Rossi-Caccia cantà a l'entreacte una ària de *Le domino noir* (òpera que s'estrenaria el 1851 al Teatre Principal) i se li regalà una corona de plata gravada.

El 5 de febrer debutà al Liceu Amalia Brambilla Verger, esposa de Giovanni Battista, amb *L'elisir d'amore*, que va obtenir quatre funcions. Es publicà el llibret, que inclou el següent repartiment<sup>18</sup>:

Adina: Amalia Brambilla Verger  
Pascual [sic]: [Giovanni Battista] Verger  
Belcor: [Gaetano] Ferri  
Dulcamara: [Agostino] Róvere  
Juanita: [Adelaida] Aleu-Cavallé

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Philastre-Cambon

És curiós observar com el repartiment, castellanitzat en el llibret bilingüe, arriba a canviar el nom del Nemorino original del llibret de Felice Romani pel de "Pascual", que en el text publicat en italià esdevé "Pasqualotto".

La crítica de Fargas, del dia 7, celebra el retorn de la Brambilla, tot i que reconeix que el seu estat de veu ja no és l'ideal amb què s'havia presentat amb aquest rol anys abans<sup>19</sup>. On se l'aplaudí més fou en una ària *di bravura* composta expressament per a ella per Marià Obiols en el segon acte. Verger cantà amb dolçor i una extremada energia, la qual cosa agradà moltíssim al públic. El Dulcamara de Róvere tingué una justa comicitat, tot i que sembla que s'esperava molt més del baix en aquell rol que semblava escrit a la seva mida. La qüestió escènica fou resolta amb una certa modèstia, perquè segons Fargas calia fer dos canvis de decoració en el primer acte, que es quedà amb una de sola.

En moltes ocasions al llarg d'aquella temporada, i com era habitual en els teatres barcelonins en dates assenyalades, entremig d'algunes funcions líriques s'aprofitava per presentar diverses actuacions escèniques més pròpies

---

<sup>18</sup> DONIZETTI: *L'elisir d'amore*. Barcelona: Tip. di T. Gorchs, 1848.

<sup>19</sup> Les darreres funcions de *L'Elisir d'amore* al Principal havient tingut lloc durant la temporada 1845-46. Tot i que no he pogut extreure el repartiment d'aquelles funcions, val a dir que durant aquella temporada la Brambilla no consta en el quadre de cantants ni en cap de les òperes representades.



d'un circ que no pas d'un teatre. És aquest el cas de l'anunci aparegut al *Diario de Barcelona* el dia de Nadal de 1847, amb motiu d'una representació del *Barbiere di Siviglia* rossinià:

En el intermedio del 1º al segundo acto se ejecutará la rotacion del globo terrestre, donde verificará el niño Jorge varias actitudes y equilibrios haciendo la subida de la montaña y paseando el globo por un camino tortuoso. Suerte que tanta admiracion y entusiasmo ha producido en cuantas capitales la ha ejecutado. (pp. 6069-70)

La següent temporada preveia la perllongació del contracte d'alguns cantants, així com sucoses promeses, com la del baix profund Mitrovich, segons el *Diario de Barcelona* un dels millors baixos profunds de l'Europa del moment<sup>20</sup>.

Tot al llarg de la temporada es constata el bon nivell general de l'orquestra del teatre, malgrat l'absència de fagots ja comentada. Segurament el fet de ser aquella la primera temporada del nou teatre influí en un bon treball d'assaig, al qual ajudà sens dubte la personalitat d'un gran músic com era Marià Obiols. Una breu ressenya, publicada al *Diario de Barcelona* del 12 de juliol de 1847 al voltant d'un ball celebrat el dia abans, conté nous elogis cap a la formació orquestral liceista. Es va interpretar, entre d'altres peces, l'obertura de *Semiramide*,

cuyos abundantes quanto hermosos motivos fueron reproducidos con el verdadero y propio grado de color y fuerza, notándose uno y otra marcadamente en los bien definidos y progresivos *crescendos*, hasta los momentos de mayor fuerza. (p.3320)

D'entre les rareses de la temporada, el gener de 1848 uns "campanòlegs" tocaren amb gran èxit al Liceu una peculiar versió de l'obertura de *Fra Diavolo* d'Auber<sup>21</sup>.

### **Temporada 1848-49**

El 16 d'abril de 1848 el *Diario de Barcelona* anunciava el quadre de companyies, incloent la de cant:

Director de música: maestro D. Mariano Obiols  
Maestro al cémbalo: Juan Barrau  
Maestro de coros: Pedro Donatutti

Primeras tiples absolutas: [Giovanna] Rossi-Caccia, [Fanny] Salvini-Donatelli  
Primera tiple: [Antònia] Aguiló Donatutti  
Segunda tiple: [Adelaida] Aleu Cavallé  
Primeros tenores absolutos: [Giacomo] Roppa, [Alberto] Bozzetti  
Primer tenor: [Emanuele] Testa  
Comprimario y segundo tenor: [Ferran] Rauret

---

<sup>20</sup>*Diario de Barcelona*, 12/XI/1847, p. 5375.

<sup>21</sup>*Diario de Barcelona*, 12/II/1848, p.187.



Primer bajo y barítono absoluto: [Gaetano] Ferri  
Primer bajo profundo: [Giovanni] Mitrowich  
Otro primero: [Luigi] Silingardi  
Segundo bajo: [Joan] Pla  
Bajo cómico absoluto: [Agostino] Róvere  
Coristas de ambos sexos: Cuarenta  
Apuntadores: SS. Cavallé, Botti  
Director de la orquesta: Juan Bautista Dalmau  
Profesores: 60  
idem en la banda: 36  
Pintor: Eusebio Luccini<sup>22</sup>

Els preus tornen a estar rebaixats respecte de l'anterior temporada, amb abonaments que van des dels 200 fins els 13 duros i localitats des dels 40 fins a 1 ral.

La segona temporada del Liceu a la Rambla gaudiria de vint-i-una òperes, un nombre certament considerable, de les quals, però, només quatre representaven la seva estrena a Barcelona. Val a dir a més que el total de funcions va ser de 146, quan el Teatre Principal n'oferia 154 amb quinze títols.

Aquella seria la primera temporada de Giacomo Roppa al Liceu, il.lustre tenor que deixà una grata memòria en l'ànim dels afeccionats barcelonins, si bé aliena a la inesborrable petjada de Tamberlick al Teatre Principal. Sanromà recordà Roppa en les seves memòries:

(...) quién no decía "todo el mundo abajo," oyendo á Roppa, el tenor de los tenores nacidos y por nacer, aplaudidos y aplaudibles! Nosotros lo cogimos fresquito, recién *extraído* de las cocinas de un cardenal, donde lo pescó Rossini. Escena ninguna: tan soso con el manto romano como lo habría sido con el delantal blanco llenando las cacerolas. Suponed un quesito helado que os suelta de repente *undo* de pecho. Mas lo de aquel hombre no era voz, sino concierto y tempestad de voces. En el registro agudo, á pedazos os arrancaba el alma. Donde había que oírle era en los *Mártires*. ¡El credo de Roppa! Si lo llega á cantar en el Circo, bajo Diocleciano, capaz era de convertir al cristianismo la mitad del Imperio<sup>23</sup>.

La sempre exitosa *Zampa* d'Héroid, que havia estat la segona òpera més representada a Montsió, pujava a l'escenari del Liceu de la Rambla amb sis funcions a partir del 23 d'abril. Se n'edità el llibret, que inclou el següent repartiment<sup>24</sup>:

Zampa: [Gaetano] Ferri  
Alfonso di Monza: [Emmanuele] Testa  
Camilla: [Fanny] Salvini-Donatelli

---

<sup>22</sup> El *Diario de Barcelona* anuncià el 22 d'abril que, involuntàriament, la llista d'artistes havia omès els noms de Félix Cagé i de Francesc d'A. Mayans com a primer pintor i director de vestuari, respectivament.

<sup>23</sup> SANROMÀ *Op. cit.*, Vol. I, pp. 151-2.

<sup>24</sup> HÉROID: *Zampa ó sia la sposa di marmo*. Barcellona: dalla tip. di T. Gorchs, 1848.

Daniele Capuzzi: [Luigi] Silingardi  
Rita: [Antònia] Aguiló Donatutti  
Dandolo: [Ferran] Rauret

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Eusebio Lucini

Antoni Fargas i Soler publicà la crítica d'aquelles funcions el 26 d'abril, en la qual declarà:

(...) preciso es confesar que que en el año cómico último los actuales artistas del teatro Liceo, ofrecieron alguna muestra honorífica para ellos, de esas excepciones con la reproduccion de dos ó tres óperas que mejoraron notablemente en el conjunto de la ejecucion de otras veces que habian sido puestas en escena. (p. 1935)

Però aquest cop les coses no van anar tan bé. Fargas critica la segona representació i veu certes indisposicions en Salvini-Donatelli i Gaetano Ferri. Les decoracions no eren noves però feren un bon efecte.

*Gemma di Vergy* també havia estat un dels grans èxits del Liceu de Montsió, i ara el teatre de la Rambla n'oferia nou funcions a partir del 6 de maig. D'acord amb el llibret publicat, el repartiment fou el següent<sup>25</sup>:

Conte di Vergy: [Gaetano] Ferri  
Gemma: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Ida di Greuille: [Antònia] Aguiló-Donatutti  
Tamas: Antonio Palma  
Rolando: [Joan] Pla  
Guido: [Luigi] Silingardi

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Eusebio Lucini

El rol de Tamas, tanmateix, no va ser sempre interpretat per Antonio Palma, ja que durant les funcions de gener de 1849 el tenor Roppa se n'encarregà. Antoni Fargas publicà al *Diario de Barcelona* la seva crítica el 8 de maig. En ella, al principi hi ha un plany per la mort de Donizetti, mort recentment<sup>26</sup>:

La pesadumbre nos asalta al tomar hoy la pluma para hablar de una obra del privilegiado genio que muerto tres años hace para el arte acaba de ser arrebatado á la vida. ¡Como no habrá de lamentar tamaña pérdida quien con pasion y entusiasmo decididos para aquella de las bellas artes que mas halaga nuestros goces, considere el grande é irreparable vacío que deja en el mundo musical la desaparicion del astro de Donizetti, que ha sido tan brillante como de inmensa trascendencia para el arte! (...) (p. 2140)

---

<sup>25</sup>DONIZETTI: *Gemma di Vergy*. Barcellona: Tip. di T. Gorchs, 1848.

<sup>26</sup>L'anunci de la *Gemma di Vergy* del 6 de maig parla del "malogrado Donizetti" (*Diario de Barcelona*, 6/V/1848, p. 2097) El compositor, efectivament, havia mort el 8 d'abril d'aquell mateix any.

Fargas reconeix, amb tot, que la *Gemma* no era de les seves millors obres,

sin embargo campeon en ella la abundancia de motivos y cantilenas fáciles, bellas y agradables, sin que deje de despuntar á veces en ellas la filosofía y la propiedad en los conceptos (p. 2140)

Antonio Palma era un cantant espanyol que va agradar sobre manera, creant el deliri entre el públic, que l'obligà a bisar la cabaletta del tercer acte. També mereixen els elogis de Fargas les virtuts de Rossi-Caccia com a protagonista, i fins i tot el baríton Ferri. Palma fou acompanyat a casa seva amb torxes pel camí, i fins i tot abans, un cop acabada l'òpera,

el público pidió á voz en grito al tenor Palma, quien como estuviese desnudándose de su traje escénico, salió después de un largo rato á las tablas envuelto en su *surtout*, acompañado de la amable Sra. Rossi-Caccia, la cual, gozosa sin duda del triunfo de un artista que nació en la misma patria que ella, apresuróse con fina galantería á buscarle para presentarle de nuevo á sus compatriotas que deseaban reiterar las muestras de lo mucho que apreciaban sus dotes artísticas (p. 2142).

De fet, el notable èxit obligà l'empresa a representar de nou l'òpera en d'altres ocasions, tal i com s'anuncià a la premsa<sup>27</sup>.

Les funcions d'hivern, però, ja no foren tan exitoses, ja que Roppa no acabà de satisfer, tal i com declarà el 13 de gener de 1849 Antoni Fargas al mateix *Diario*:

La reproduction de la *Gemma di Vergi* (sic) en el teatro del Liceo no tuvo mas novedad que el cantar el tenor Roppa la parte de *Tamas*. Como este artista estuvo poco en voz, no lució tanto como es de esperar luzca en otras representaciones; bien que cantó con aquella su vocalizacion tan clara y marcada acentuacion que le distingue. Sin embargo, aunque desplegó energía y espresion en los pasos de fuerza, hallamos á faltar bastante en el señor Roppa aquel fuego y frenética pasion de que se ha de suponer poseido el corazon enamorado, zeloso y vengativo de un hijo del desierto. El señor Roppa fue muy apludido algunas veces y recogieron tambien aplausos la señora Rossi-Caccia y el señor Ferri.= F.

*I Puritani* s'estrenava al Liceu amb deu funcions (més quatre de parcials) a partir del 17 de maig, i el 18, quan el Liceu en feia una segona funció, el Teatre Principal reposava l'obra. Se'n publicà el llibret, amb el següent repartiment<sup>28</sup>:

Elvira: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Lord Gualtiero Valton: [Antoni] Vives  
Sir Giorgio: Silingardi  
Lord Arturo Talbo: [Alberto] Bozzetti  
Sir Riccardo Forth: [Gaetano] Ferri

---

<sup>27</sup> *Diario de Barcelona*, 30/V/1848, p. 2513.

<sup>28</sup> BELLINI: *I puritani e I Cavalieri*. Barcellona: dalla tip. di T. Gorchs, 1848.



Sir Bruno Robertson: [Ferran] Rauret  
Enrichetta di Francia: [Antònia] Aguiló Donatutti

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Eusebio Lucini

El 20 de maig, Fargas publicava la seva crítica al *Diario de Barcelona*. En ella mostrà el seu desacord davant la simultaneïtat de representacions de la mateixa òpera a dos teatres de Barcelona com el Principal i el Liceu. Amb un llarg preàmbul, el crític vol deixar clara la seva postura imparcial, per no perjudicar els interessos de les dues empreses. Segons Fargas, la gran triomfadora fou Giovanna Rossi-Caccia, amb una Elvira expressiva i de gust exquisit. El tenor Bozzetti debutava i ho féu com a Arturo, també molt aplaudit malgrat el seu timbre ennassat. El Giorgio de Silingardi deixà molt a desitjar, ja que el cantant estava visiblement indisposat. La presentació escènica sembla que va ser molt correcta.

*I lombardi* es presentava al Liceu amb dotze funcions (més dues de parcials) a partir del dia 27 de maig. El llibret editat en aquella ocasió permet veure el següent repartiment<sup>29</sup>:

Arvino: [Emanuele] Testa  
Pagano: [Giovanni] Mitrowich  
Viclinda: [Antònia] Aguiló Donatutti  
Giselda: [Fanny] Salvini-Donatelli  
Pirro: [Antoni] Vives  
Priore: [Ferran] Rauret  
Acciano: [Joan] Pla  
Oronte: [Alberto] Bozzetti  
Sofia: [Adelaida] Aleu-Cavallé  
Un eremita: [Giovanni] Mitrowich

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Eusebio Lucini

El 29 de maig Antoni Fargas publicà la seva crítica. En ella el cronista es queixa novament pel fet de representar òperes vistes recentment amb èxit a una mateixa ciutat. Però reconeix que de vegades les empreses han de cedir a les exigències dels cantants debutants, i aquell era el cas de Mitrowich, que es presentava al Liceu amb l'òpera verdiana. El baix interpretà el rol de Pagano, i sembla que ho féu amb una veu greu, fresca, robusta i de bell timbre, tot i patir una lleu indisposició vocal que li afectà el registre superior. En general el nivell fou bo, excepte algunes intervencions desafortunades del cor. Es destaca la tasca de Francesco Berini, que suplí el primer violí en l'*obbligato* del trio "Qui posa fianco" que obre la segona escena del tercer acte de l'obra de Verdi. Fargas suggereix fins i tot que Berini passi a ser primer violí de l'orquestra del Liceu. De fet, el músic provenia del Teatre Principal, la qual cosa indica que, si bé els músics de l'antic Teatre de la Santa Creu es

---

<sup>29</sup>VERDI: *I Lombardi alla prima crociata*. Barcellona: dalla tipografia di T. Gorchs, 1848.

negaven en rodó a tocar al Liceu, segurament el gran teatre devia pagar molt millor que no pas el Principal, malgrat el mont de pietat que s'hi havia establert. Les decoracions de l'òpera verdiana, noves, van agradar molt al públic present.

També molt coneguda del públic barceloní, l'*Otello* rossinià es presentà a l'escenari del Gran Teatre del Liceu amb quatre funcions al llarg dels mesos de juny i juliol i a partir del 10 de juny. Del llibret editat se n'extreu el següent repartiment<sup>30</sup>:

Otello: [Antonio] Palma  
Desdemona: [Giovanna Rossi-Caccia]<sup>31</sup>  
Rodrigo: [Emmanuele] Testa  
Iago: [Gaetano] Ferri  
Emilia: [Antònia] Aguiló-Donatutti  
Doge: [Ferran] Rauret  
Lucio: [Joan] Pla

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Eusebio Lucini

Fargas publicà la seva crítica el dia 12. Segons el crític del *Diario de Barcelona*, Giovanna Rossi-Caccia declamà molt bé, tot i que musicalment féu una Desdèmona fluixa. Per Fargas Otello és un rol per a tenor heroic, i aquesta no era la corda de Palma, que en aquella ocasió no acabà d'estar a l'alçada de les circumstàncies, malgrat el bon gust amb el qual desenvolupà la seva part. Cal dir, però, que la consideració de tenor "heroic" en aquell moment no tenia res a veure amb l'actual, propera al *Heldentenor* propi de l'òpera wagneriana. La denominació respon a un tipus de caràcter que calia imprimir al personatge, amb la consideració de tenor *eroico*, d'acord amb el seu nom originari italià i que segurament Fargas havia extret d'un dels seus manuals. El Iago de Ferri fou fluix, no com l'Elmiro de Mitrowich. Es va suprimir la darrera escena del tercer acte, amb la qual cosa la fredor va ser considerable.

De les següents òperes representades, el *Diario de Barcelona* en publicà comunicats breus i anònims, suficients per copsar l'interès que suscitaven les obres del Liceu. La causa de la manca de crítiques de Fargas era l'absència del crític de la ciutat de Barcelona.

Novament es presentava *Ernani* al Liceu, amb sis funcions (més quatre de parcials) a partir del 21 de juny (el Teatre Principal reposaria l'òpera verdiana cinc mesos més tard). La breu crònica publicada al *Diario* el 23 de juny deixa veure la bona acollida per part del públic. Mitrowich cantà el Silva al costat d'Adelaida Aleu-Cavallé, Fanny Salvini, Bozzetti, Gaetano Ferri, Ferran Rauret i Pla.

---

<sup>30</sup>ROSSINI: *Otello o sia L'Africano di Venezia*. Barcellona: dalla tipografia di T. Gorchs, 1848.

<sup>31</sup>El llibret editat col·locà erròniament el nom de Mitrowich al costat del de Desdèmona. Gràcies a la crítica de Fargas sabem que la soprano catalana va interpretar l'heroïna rossiniana.



*Macbeth* era la primera òpera estrenada en aquella temporada que suposava la seva primera audició a Barcelona. Hauria estat molt interessant conèixer el punt de vista de Fargas davant de la primera audició d'una obra com aquella en el moment de la seva estrena, per tal de poder recollir l'opinió d'un anti-verdià declarat com Fargas en contraposició a l'acceptació de l'obra per part del públic barceloní (de fet la crítica de l'obra seria publicada per Fargas dues temporades més tard). L'òpera verdiana s'estrenà l'1 de juliol i va ser un dels títols més representats de la temporada (juntament amb *I lombardi*, *Lucrezia Borgia* i *Don Sebastiano*), amb dotze funcions completes i tres de parcials. Se n'edità el llibret, que incloïa el següent repartiment<sup>32</sup>:

Duncan: N.N.  
Macbeth: [Gaetano] Ferri  
Banco: [Luigi] Silingardi  
Lady Macbeth: [Fanny] Salvini-Donatelli  
Dama de Lady Macbeth: [Adelaida] Aleu-Cavallé  
Macduff: [Alberto] Bozzetti  
Malcolm: [Ferran] Rauret  
Eleanzio [sic]: N.N.  
Médico: [Antoni] Vives  
Asesino: [Joan] Pla

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Eusebio Lucini<sup>33</sup>

La ressenya anònima del *Diario de Barcelona* aparegué el dia 3 i en ella es parla de l'esplèndida presentació escènica, amb les noves decoracions de Cagé i Lucini, i algunes ja conegudes de Philastre. Es destacà la gran brillantor del banquet del segon acte. La ressenya parla molt positivament de les veus, el cor i l'orquestra. Fou justament l'aspecte escènic el que més agradà, i per això mateix el 5 de juliol Félix Cagé publicà la següent nota al *Diario de Barcelona* i a la resta de diaris de la ciutat, en senyal d'agraïment per l'efusiva resposta del públic:

No habiendo podido complacer los deseos de este ilustrado público la noche que se ejecutó por primera vez en el gran teatro Liceo la ópera Macbeth, por no hallarme en aquel momento en dicho local, creo mi deber manifestarle mi sincera gratitud por la demostracion que se dignó dispensarme llamándome á la escena al estrenarse la primera decoracion del segundo acto.- Felix cagé, pintor (pp. 3107-8)

El 12 de juliol s'estrenava *Marino Faliero* al Gran Teatre del Liceu, que va ser acollida amb sis funcions. Novament es tractava d'una òpera "recuperada" de Montsió<sup>34</sup>, tot i que el Teatre Principal també la va representar.

---

<sup>32</sup>VERDI: *Macbeth*. Barcellona: dalla tipografia di T. Gorchs, 1848.

<sup>33</sup>Com veurem de seguida, Félix Cagé intervingué d'una manera molt especial en les decoracions d'aquella òpera.

<sup>34</sup>Va ser-hi el títol més representat, amb 42 funcions íntegres i cinc de parcials.



Per a les funcions liceistes es va editar el llibret amb el següent repartiment<sup>35</sup>:

Marino Faliero: [Giovanni] Mitrowich  
Israele Bertucci: [Gaetano] Ferri  
Ferrando: [Alberto] Bozzetti  
Steno: [Antoni] Vives  
Leoni: [Ferran] Rauret  
Elena: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Irene: [Adelaida] Aleu-Cavallé  
Vincenzo: [Joan] Pla

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Eusebio Lucini

El 14 de juliol el *Diario de Barcelona* publicà la ressenya anònima d'aquelles representacions. Sembla que hi havia ganes d'escoltar aquella òpera, que agradà a Montsió però que fou un fracàs a la Santa Creu. L'escrit reconeix que Mitrowich no és un gran baix, però fou un molt digne Faliero. En general aquelles foren unes bones funcions, a excepció de la falta d'equilibri (es devien haver perdut) al final de la stretta del final del primer acte.

*La Sonnambula* s'havia d'estrenar el 29 de juliol i després l'1 d'agost. Finalment, però, el Liceu l'estrenà el dia 5. La causa del retard foren les indisposicions de Fanny Salvini i de Bozzetti. Cinc foren les funcions de l'òpera de Bellini, que d'acord amb el llibret editat comptaren amb el següent repartiment<sup>36</sup>:

Conde Rodolfo: [Giovanni] Mitrowich  
Teresa: [Adelaida] Aleu-Cavallé  
Amina: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Elvino: [Alberto] Bozzetti  
Elisa: [Antònia] Aguiló-Donatutti  
Alejo: [Antoni] Vives  
Notaio: N.N.

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Eusebio Lucini

La crítica de Fargas es publicà al *Diario de Barcelona* el dia 9. En ella parla de les bones decoracions, les bones veus i el conjunt de solvents representacions.

*Orazi e Curiazi* s'estrenava al Gran Teatre del Liceu i a Barcelona el 24 d'agost, però només obtingué quatre representacions. Tractant-se d'un títol nou a la ciutat, cal pensar que l'obra no devia agradar gaire (no es va representar mai més), tal i com Fargas Soler confirmarà dies després. El repartiment,

---

<sup>35</sup>DONIZETTI: *Marino Faliero*. Barcellona: Tip. di T. Gorchs, 1848.

<sup>36</sup>BELLINI: *La sonnambula*. Barcellona: dlla tipografia di T. Gorchs, 1848.

d'acord amb el llibret editat, va comptar amb el següent quadre artístic<sup>37</sup>:

El viejo Horacio: [Luigi] Silingardi  
Horacio: [Giovanni] Mitrowich  
Camila: [Fanny] Salvini-Donatelli  
Sabino: [Adelaida] Aleu-Cavallé  
Curiacio: [Giacomo] Roppa  
Gran Sacerdote: [Ferran] Rauret

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Eusebio Lucini [i Félix Cagé]

El dia 27 el *Diario de Barcelona* publicà la crítica, molt dura i severa, d'Antoni Fargas i Soler (bona part de la qual és afegida a l'apèndix), que titlla l'òpera de llarga, monòtona i avorrida, i sembla que l'avorriment fou estès a tot l'auditori. Salvini-Donatelli salvà el rol de Camila, essent aquest un rol molt difícil. A Silingardi li ha passat ja l'època de glòria, però manté amb aplom i destresa la seva part del vell Horaci. Roppa fou Curiaci; era un tenor ja gran, però fou aplaudit al primer i segon acte. Al tercer ja estava cansat, i hi cantà una cabaletta composta per Obiols. Fargas s'estranya que Roppa hagués volgut debutar amb aquella òpera, que no tenia lluïment per a ningú. Es van estrenar dues decoracions, una de Cagé i l'altra de Lucini. La primera era un temple de Venus, tot i que segons Fargas

la estatua de la diosa levantada en el centro dista mucho de simbolizar la hermosura (p. 4014).

La segona decoració representava una plaça romana, amb un efecte de perspectiva aconseguït i aplaudit, tant, que Lucini fou cridat a saludar les dues primeres nits.

Aquell estiu el Teatre Principal havia ofert les seves funcions d'*l' due Foscari* i a partir del 28 d'agost ho feia el Gran Teatre del Liceu, amb vuit representacions al llarg del que quedava de temporada. Es comptà amb les veus de Giacomo Roppa, Fanny Salvini-Donatelli, Gaetano Ferri, Antoni Vives i Pedragosa. No n'he trobat referències al *Diario*, però sí l'anunci del dia 3 de setembre, que indica l'èxit considerable d'aquelles representacions verdianes:

Se pondrá nuevamente en escena la muy aplaudida ópera del maestro Verdi: *l' due Foscari*; en la que con notable acierto desempeña la parte de Jacobo el Sr. Roppa, habiendo tenido el honor de ser llamado á la escena por tres distintas veces en las otras piezas que tiene en dicha ópera. (pp. 4137-8)

Aquella fou, a més, l'òpera que serví per a festejar l'onomàstica de la reina Isabel el 19 de novembre.

El 18 de setembre reapareixia *Don Pasquale* amb les veus de Giovanna

---

<sup>37</sup> MERCADANTE: *Horacios y Curiacios*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1848.

Rossi-Caccia, Agostino Róvere, Bozzetti i Gaetano Ferri. El títol donizettià gaudí de sis representacions íntegres i una de parcial. El 20 de setembre, la ressenya anònima del *Diario de Barcelona* constata el gran triomf de Róvere, que aplegà nombrosos rams de flors quan sortí a escena,

que fue cubierta en un momento de una infinidad de ramilletes de hermosas flores y una corona de laurel; acompañado de una salva de unánimes aplausos (p. 4412).

Al final de la representació van haver-hi més flors i entre el públic es va repartir una octaveta amb els següents versos, escrits en català:

Ja está vist: ¡pobre Pascual!  
No pods ficarte ab las noyas,  
Sèmpre n'exirás mòlt mal:  
Arreplega aquestas toyas  
Y serás home com cal.

Si èllas endòlsan ta pena,  
Si t'recrean sos olòrs,  
No t'espantis: son la estrena,  
Y entapissada de flors  
Trobarás sèmpre la escena.

Dels goigs del públic que veus  
À ton arbitri disposas;  
Tu las flors trepitjar deus,  
Ell los llessamins y rosas  
Posará sòta tos peus (pp. 4412-3)

El segon bloc de la temporada s'iniciava el 27 de setembre (al Teatre Principal es féu sis dies abans). Com en el cas del Teatre de la Santa Creu, el títol escollit va ser el *Dom Sébastien* de Donizetti, que al Liceu arribava igualment en versió italiana. De fet, el Liceu hauria estrenat abans a no ser per la malaltia de la Rossi-Caccia. Per a una estrena tan sonada, era obvi que s'havia d'editar el llibret, del qual podem extreure el següent repartiment<sup>38</sup>:

Don Sebastiano: [Giacomo] Roppa  
Don Antonio: [Ferran] Rauret  
Don Giovanni da Silva: [Giovanni] Mitrowich  
Don Luigi: N.N.  
Camoens: [Gaetano] Ferri  
Ben-Selim: [Antoni] Vives  
Abaialdo: [Luigi] Silingardi  
Zaida: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Don Enrico: Pedragosa

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: [Félix] Cagé

Per primera vegada, trobem en el llibret una nota referida a l'argument

---

<sup>38</sup> DONIZETTI: *Don Sebastiano*. Barcelona: tip. de Tomás Gorchs, 1848.



de l'obra i la seva versemblança històrica. Tot i que el text de l'obra resta exclusivament en italià, la nota aclaridora és en castellà (després de l'argument, igualment en castellà) i es mantindrà en les successives edicions dels llibrets, quan l'òpera de Donizetti es representi novament al Liceu, concretament el 1849 i el 1857. La nota en qüestió, doncs, diu el següent:

Al formar este argumento nos hemos atendido únicamente á lo que representa el drama, sin querer entrometernos en deslindar lo que en él hay de histórico con lo que ha creado el poeta.

Aquell fou el gran èxit de la temporada liceista, amb setze funcions, algunes de les quals, forçades per la massiva demanda de sectors del públic, que en alguna ocasió es quedaven a les portes del teatre, tancat per haver-se'n exhaurit les localitats.

La crítica de Fargas es publicà al *Diario de Barcelona* el dia 30. En el seu text, el crític exposa les diferències respecte de la versió oferta al Teatre Principal: la cabaleta del final del primer acte al Liceu era

menos trivial y de mas efecto la que se canta en el Liceo.

Gaetano Ferri cantà al Liceu la predicció de Camoens, que se suprimí al Principal. L'ària del segon acte de Zaida fou suprimida per una altra de Marliani, orquestrada per Obiols. Al mateix acte hi havia una ària afegida per al personatge d'Abaialdo que a la Santa Creu cantava Sermatei, amb una ària composta per Zerilli; al Liceu, en canvi, Silingardi en cantà una d'Obiols. Se suprimiren el duet de baríton i soprano del tercer acte i la stretta final del mateix. I Rossi cantà la seva ària del 5è suprimida al Teatre Principal. Costa, per tant, escatir quina fou la més legítima entre ambdues versions. Segons Fargas, van haver-hi mancances interpretatives, tot i que la funció devia ser un èxit entre el públic assistent. El crític del *Diario de Barcelona* preferia, tanmateix, la versió del Liceu davant de la de l'antic Teatre de la Santa Creu. Això es degué al fet que al nou teatre es comptà amb un bonic i luxós vestuari i tres decoracions noves de Cagé. El que agradà més va ser el gran desplegament de mitjans escènics, que feren de les funcions liceistes l'èxit de la temporada respecte de les funcions al Teatre Principal, tal i com ja s'ha apuntat. Perquè com diu Fargas al final del seu escrit,

(...) si la escena final del primer acto fascina y entusiasma al ver embarcar las tropas de D. Sebastian con los aparejos de guerra, y luego hender las aguas á los buques de la armada empavesados al estruendo de los verdaderos cañonazos y repique de campanas; la ilusion sube de punto en el acto tercero, al ver desfilan por el palco escénico la procesion ó cortejo fúnebre de los funerales del rey. Abren la marcha dos trompeteros á caballo, seguidos de una triple hilera de escopeteros y estos de una numerosa charanga; viene luego acompañamiento de guerreros sin armas, dos pendones á caballo y cinco órdenes de religiosos con antorchas y cirios, alternando con ellos la cruz cubierta de un negro velo cerrando el cortejo clerical tres inquisidores. Sigue despues un lujoso túmulo con féretro cubierto de vestimentas é insignias reales, precedido, rodeado y seguido de pages; y continúan viniendo luego la jauría del difunto rey, un caballo de estado cubierto con larga gualdrapa, el cardenal regente del reino montado en un caballo bellamente

enjaezado y debajo palio; cerrando la marcha tercios de soldados con banderas, dos piezas de artillería y un piquete de caballería. El público demostró su entusiasmo y completa satisfacción con los estrepitosos y unánimes aplausos con que coronó ambas escenas.-F.(p. 4588)

L'èxit, per tant, va ser considerable, d'acord també amb l'anunci aparegut al *Diario de Barcelona* el 3 d'octubre:

La grande aceptación que obtuvo la noche del domingo, la concurrencia inmensa que asistió, viéndose obligada á marcharse la mayor parte de la gente, ha decidido á la empresa á no demorar la repetición de "D. Sebastian". Esta bellísima producción (...) está adornada con todo el lujo y grandiosidad que requiere su argumento. En efecto la empresa no ha escaseado gasto alguno, las decoraciones son debidas al pincel del señor Cagé, que junto con los artistas ha sido llamado á la escena; el aparato está con toda la grandiosidad posible tanto que el público ha celebrado con los mayores aplausos los esfuerzos de la empresa para complacerle. La numerosa entrada de la noche del domingo en cuyo día se agotaron todas las localidades antes de las once de la mañana, prueba mejor que nada las simpatías que esta ópera ha encontrado. (pp. 4633-4)

Amb l'estrena d'aquesta obra donizettiana, i d'una manera potser inconscient, el Liceu havia obert les portes a una primera mostra operística ben pròpia de la segona meitat de segle: la *grande opéra* francesa. De fet, la grandiositat del Liceu permetia una òpera de grn espectacle, com així seria en les dècades següents.

*Linda di Chamounix* reaparegué amb set funcions (i dues de parcials) a partir del 5 d'octubre. El repartiment inclogué Agostino Róvere, Fanny Salvini-Donatelli, Giovanna Rossi-Caccia (Pierrotto), Gaetano Ferri i Mitrowich (Prefecte). El 7 d'octubre aparegué una ressenya breu i sense signar al *Diario de Barcelona*, que destacava el bon nivell de les representacions.

Igualment exitoses foren les onze funcions de *Lucrezia Borgia*, que aparegué al Liceu a partir del 18 d'octubre<sup>39</sup>. El dia 20 el *Diario de Barcelona* publicà la següent nota:

En vista de los triunfos que acaban de alcanzar los artistas señoras Rossi-Caccia, y los señores Roppa y Mitrowich en el imponderable desempeño de Lucrecia Borgia, la empresa ha creído deberla repetir el domingo próximo en lugar de D. Sebastian, que en la última noche quedó mucha gente sin verla por faltar localidades, por lo que se repetirá uno de los días de la próxima semana. (p. 4905)

Efectivament, el repartiment estigué integrat, d'acord amb el llibret editat en aquella ocasió, per<sup>40</sup>:

Don Alfonso: [Giovanni] Mitrowich

---

<sup>39</sup>S'hi havia d'estrenar el 17, però per indisposició d'algun dels cantants es va endarrerir un dia l'estrena.

<sup>40</sup>DONIZETTI: *Lucrezia Borgia*. Barcellona: Tipografia di T. Gorchs, 1848.



Donna Lucrezia Borgia: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Genaro: [Giacomo] Roppa  
Maffio Orsini: Giulia Berini  
Gubetta: [Antoni] Vives  
Ascano Petrucci: Pedragosa  
Rustighello: [Emanuele] Testa  
Oloferno Vitellozzo: Camara  
Principessa Negroni: N.N.

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Eusebio Lucini [i Cagé]

El mateix dia 20 es publicava la crítica d'Antoni Fargas, que parla molt elogiosament de la Rossi-caccia, la qual estigué esplèndida

en el desempeño de la parte de *Lucrezia* ha escedido esta vez todas las esperanzas (p.4909)

Giulia Berini fou un Orsini aplaudit des del principi pel públic. Roppa fou un esplèndid Gennaro i Mitrowich el Duc de Ferrara. Igualment brillants foren el vestuari i les decoracions, amb una de nova de Cagé representant el palau Grimaldi. Per a Fargas aquella era una de les millors decoracions que s'havien pogut veure fins la data al Liceu.

L'èxit de les funcions es constata novament en la nota que el 22 d'octubre publicà el *Diario de Barcelona*:

El no repetir en este dia<sup>41</sup> la célebre ópera en 3 actos "Lucrecia Borgia", seria faltar á los deseos del público que con tan indecible entusiasmo la ha recibido, y en la que obtuvieron los mas lisonjeros triunfos (...) Para darle mayor realce en cuanto cabe al conjunto de su desempeño, la empresa ha merecido de los artistas, Ferri, Róvere y Silingardi que se encarguen de los papeles confiados á las segundas partes, todo con el fin de complacer á la empresa y al público. (p. 4938)

El 28 d'octubre, dia de la inauguració de la línia ferroviària entre Barcelona i Mataró, el Teatre Principal feia una gran funció amb *La Fidanzata corsa*, i el Liceu amb la *Lucrezia Borgia*, amb un *Himno alusivo* i un *Divertimento de baile estranero* com a preàmbuls. L'endemà es repetí la mateixa funció. Nova mostra, per tant, de l'èxit de les representacions donizettianes.

L'onze de novembre s'estrenava al Liceu *Un'avventura di Scaramuccia*. L'òpera de Luigi Ricci obtingué set funcions íntegres i dues de parcials. Del llibret editat deduïm el següent repartiment<sup>42</sup>:

Sandrina: [Giovanna] Rossi-Caccia

---

<sup>41</sup>Era diumenge.

<sup>42</sup>RICCI: *Un'avventura di Scaramuccia*. Barcellona: dalla tip. di T. Gorchs, 1848.



Contino di Pontigny: Giulia Berini  
Lelio: [Giacomo] Roppa  
Tomaso: [Agostino] Róvere  
Scaramuccia: [Giovanni] Mitrovich  
Domenico: [Luigi] Silingardi  
Visconte di San Valerio: [Ferran] Rauret  
Elena: [Adelaida] Aleu-Cavallé

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Decoracions: Eusebio Lucini [i Félix Cagé]

El 13 de novembre Fargas parlava des del *Diario de Barcelona* del molt bon nivell de les representacions, tant musicalment com escènica. Pel que fa a les referències dels "insults" infringits al Teatre Principal a la decoració de Cagé i el seu famós decorat, el crític diu:

Salieron tres decoraciones nuevas: una en el primer acto que figura el vestíbulo de un teatro con entradas practicables y de buen efecto (...), y finalmente un teatrillo particular con cuatro órdenes de palcos, cazuela, anfiteatro y patio, formando el todo una decoracion cerrada. La bella perspectiva de ella hace honor al acreditado pintor Cagé, quien con haber copiado en dos lienzos otro coliseo de esta ciudad, ha hecho un obsequio en reconocer la belleza de su ornato y particularmente el indisputable mérito de su telon de boca que ha imitado con exacta perfeccion. Levantado este apareció en el pequeño escenario una bella campiña y la supuesta *Elena* dormida; bailando en torno de ella algunas ninfas. Compareció luego el Sr. Roppa con el traje del pastor *Paris* y despues el Sr. Róvere vestido grotescamente de *Menelao*, á cantar sus respectivas piezas. (p. 5301)

A *El Fomento* he trobat una nova referència a aquestes representacions el mateix dia 13 (a banda del seu anunci a la cartellera):

(...) quien llevó gran parte de aquellos aplausos, fue el pintor señor Cagé por la hermosa decoracion figurando un teatro que ofreció al final del acto tercero. La ilusion no puede ser mas completa, pues es tal el efecto que produce, y la minuciosidad de detalles que en el se notan, que el espectador cree estar viendo la realidad de lo que el artista ha fingido (...) (p.2)

*El Barcelonés* lloà el dia 14 de manera especial les representacions de l'òpera de Ricci, tot remarcant la tasca dels responsables del teatre:

(...) solo hay un modo de hacer las cosas y es, haciéndolas bien; insiguiendo esta pauta lograràn, como las tienen casi, las simpatias de todos los barceloneses, que no pueden ya menos de tributarle cada dia los debidos elogios. Los que habian visto esta ópera otras veces en nuestros teatros, casi la desconocieron; tal es la notable diferencia que presenta. ¡Afortunados los autores que pueden lograr ver en escena sus producciones en un teatro de las circunstancias del que nos ocupa! (...) (p.1)

Pel que fa a la polèmica decoració de Cagé es diu:

(...) Concluiremos nuestra relacion haciendo el merecido elogio de los trages y muy particularmente de la última decoracion, representando una verdadera sorpresa, cuya imitacion nadie puede dejar de conocer; así que valió á su autor el honor de ser llamado á la escena. (p. 1)

És fàcil, per tant, veure les raons que suscitarren la polèmica i la irritació dels "cruzados", davant d'una decoració com aquella. El cert és que la premsa parla del Liceu com d'un teatre modern i del qual cal prendre exemple. Més tard, historiadors com Sanromà o Artís, ja citats en capítols anteriors, van parlar també d'una situació burlesca al llarg d'aquelles funcions de l'òpera de Ricci, quan els cantants sortien a escena imitant un públic que estossejava i feia soroll, amb una clara referència (segons ens han dit) als espectadors de l'antic Teatre de la Santa Creu, tot i que la manca de referències a aquest assumpte ens ajuda a relativitzar-lo i a creure més aviat en una excessiva imaginació d'algun provocatiu "cruzado", més que no pas en una realitat tangible i documentada, deixant de banda les provocacions (que semblen evidents) dels escrits citats més amunt. Les referències més clares a les burles són les de Fargas, amb les seves referències al vestuari i les inflexions còmiques i satíriques dels cantants.

Un nou títol s'estrenava al Gran Teatre del Liceu i amb ell a Barcelona: *Giovanna di Castiglia*, del malagueny Antonio José Cappa. Curiosament el 10 de febrer de 1848 s'havia estrenat, al mateix Liceu, el drama *Juana de Castilla*, de Ventura García Escobar. El 2 de desembre el Liceu acollia l'estrena absoluta de l'obra de Cappa. El mateix dia el *Diario de Barcelona* anunciava:

Esta noche debe estrenarse en el teatro del Liceo la ópera del maestro español Sr. Cappa, titulada, *Giovanna di Castiglia*, cuyo argumento aunque faltando á la verdad histórica, no deja de ser de bastante interes. El señor Cappa ha dirigido él mismo los ensayos de su composicion, cuyo mérito hemos oido encomiar. Nosotros no podemos menos de desear el mas próspero suceso al jóven compatriota, que ventajosamente conocido por sus obras en algunos paises de Italia en donde ha hecho sus estudios bajo la direccion de sabios maestros, ha desempeñado segun voz pública la plaza de primer maestro de la casa Real de Nápoles. No dudamos que el público de Barcelona, siempre entusiasta cuando se trata de la obra de un ingenio español se mostrará esta noche animado de los mismos sentimientos al juzgar la obra del Sr. Cappa. (p. 5620)

Com sembla lògic, es publicà el llibret, que inclou el següent repartiment<sup>43</sup>:

Giovanna: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Filippo: [Alberto] Bozzetti  
Il Conte di Moya: [Giovanni] Mitrowich  
Elvira: [Fanny] Salvini-Donatelli  
Eleonora: [Adelaida] Aleu-Cavallé  
Un ufficiale della Corte: [Antoni] Vives

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

Malgrat tots els auguris exitosos de l'òpera, aquesta només obtingué tres funcions els dies 2, 3 i 7 de desembre. Certament és difícil veure el perquè del poc èxit d'una òpera com aquella, ja que segons la crítica d'Antoni Fargas,

---

<sup>43</sup> CAPPÀ: *Giovanna di Castiglia*. Barcellona: Tip. di T. Gorchs, 1848.



bona part d'ella inclosa a l'apèndix i publicada al *Diario de Barcelona* el dia 5 l'obra mereix diverses lloances que Fargas s'apressa a citar, tot dient que està molt ben composta. Sembla, sempre segons Fargas, que l'èxit de les representacions va ser notable i que els cantants estigueren a l'alçada de les circumstàncies, així com el nivell escènic, certament envejable. La Rossi-Caccia va tornar a estar molt per damunt de la resta en el rol protagonista i titular de l'òpera. Potser caldria atribuir la poca transcendència del títol al fet que es tractava d'un compositor espanyol. És ben sabuda la poca consideració cap als músics "de casa" -quelcom malauradament bastant vigent avui en dia-, i Cappa no fugiria d'aquest estigma que caracteritza el públic de casa nostra. De fet, ja hem vist com, a excepció de Cuyàs i la seva *Fattucchiera*, pràcticament cap dels compositors ibèrics no va tenir ressonància entre el públic barceloní.

El 13 de desembre tornava *Norma* al Liceu, el mateix dia del benefici de la Rossi-Caccia, que va escollir l'òpera de Bellini per a l'ocasió. La crítica de Fargas es publicà al *Diario de Barcelona* el dia 15. Novament, i com era de preveure, la soprano es va endur els llorers de les quatre funcions. Per primera vegada Fargas fa referència al públic exigent del Liceu (*tan difícil de contentar*) i per això parla igualment del triomf de la Berini com a Adalgisa, tot i que la soprano era molt jove per al rol. També mereixen l'elogi de Fargas el Pollione de Roppa i l'Oroveso de Mitrovich. Fargas acaba dient que la representació conclogué amb el llançament de rams de flors i amb el repartiment de poesies al·lusives que lloaven la beneficiada entre el primer i el segon acte.

*Chiara di Rosembergh* s'estrenà a l'escenari del Liceu el 23 de desembre i es representà al llarg de cinc funcions. Fargas en publicà la crítica el dia de Nadal i en ella diu que tot i no aprovar la reposició d'òperes que han tingut èxit en temporades anteriors, els èxits de la *Chiara* són tan llunyans que se'n pot recomanar una posada al dia. Fanny Salvini-Donatelli estigué molt en el seu paper malgrat alguns punts febles que la traïren en algun moment, així com Bozzetti, que no sempre estigué a l'alçada de les circumstàncies. Gaetano Ferri estigué bastant desencertat i Agostino Róvere abusà dels seus recursos còmics. En conjunt, doncs, la representació a què fa referència Fargas va ser molt fluixa.

El 3 de febrer de 1849 s'estrenava a Barcelona *Alzira* de Verdi, que a l'escenari del Liceu gaudí de tres representacions. Amb motiu de l'edició del seu llibret és fàcil extreure'n el primer repartiment<sup>44</sup>:

Alvaro: [Antoni] Vives  
Gusman: [Gaetano] Ferri  
Ovando: Camara  
Zamoro: [Giacomo] Roppa  
Ataliba: Pedragosa

---

<sup>44</sup>VERDI: *Alzira*. Barcellona: dalla tipografia di T. Gorchs, 1849.



Alzira: [Fanny] Salvini-Donatelli<sup>45</sup>  
Zuma: [Adelaida] Aleu-Cavallé  
Otumbo: [Ferran] Rauret

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

La crítica d'Antoni Fargas, publicada el 7 de febrer i inclosa en bona part a l'apèndix d'aquest treball, insisteix en carregar contra Verdi, titllant l'obra de digna de passar desapercebuda, potser a causa del seu flux argument, que (recordem-ho) prové de Voltaire, tot i que això sembla ser ignorat pel crític del *Diario de Barcelona*. Tanmateix, pel que fa a l'execució musical Fargas comenta que Roppa estigué com mai no havia estat al Liceu en el rol de Zamoro. La seva execució va ser sovint interrompuda per sorollosos aplaudiments. La resta de papers fou desenvolupada sense lluïment, però tots estigueren bé. Fargas destaca finalment el bon paper de l'orquestra i l'estrena de tres decorats nous de Cagé, que fou cridat a escena al final de la primera funció.

Dues úniques representacions de *L'elisir d'amore*, el 16 i 19 de febrer, figuraren com a final de temporada, amb la reposició d'aquell títol donizettià tan conegut a Barcelona i que sempre era un bon recurs per a omplir els dies restants de funcions líriques, tot i que la manca de referències a la premsa sembla indicar que les representacions devien seguir una rutina pròpia per sortir del pas.

### **Temporada 1849-50**

El *Diario de Barcelona* publicà l'1 d'abril de 1849 el quadre de la companyia de cant prevista per aquella nova temporada liceista:

Director de música, señor maestro D. Mariano Obiols, director de las cátedras de música del Liceo.  
Maestro al cémbalo, D. Juan Barau.- Maestro de coros, D. Pedro Donatutti.  
Primeras tiples absolutas.- [Giovanna] Rossi-Caccia.- Carlota Gruitz  
Primeras tiples.- [Caterina] Mas-Porcell- [Antònia] Aguiló Donatutti  
Segunda tiple.- [Adelaida] Aleu-Cavallé  
Primeros tenores absolutos.- [Giacomo] Roppa.- [Guglielmo] Fedor  
Primeros tenores.- [Emanuele] Testa- Rossetti  
Segundo tenor.- [Ferran] Rauret  
Primer bajo baritono absoluto.- [Gaetano] Ferri  
Primer bajo profundo.- Agustin Rodas  
Otro primero.- Pedro Rodda  
Segundo bajo.- [Antoni] Vives  
Coristas de ambos sexos.- 46  
Apuntadores.- Cavallé.- Castillo  
Director de orquesta.- Juan Bautista Dalmau

---

<sup>45</sup>L'exemplar consultat al CSMB conté una ratlla vermella a mà on s'indica que el rol fou interpretat per Carlota Gruitz. La mà anònima es refereix a les funcions de la mateixa òpera durant la temporada 1849-50.

Profesores.- 60= Idem en la Banda 36  
Pintor, D. Felix Cagé.  
Maquinistas. D. Raimundo Mas.- D. Francisco Tort

Els preus tornaven a ser els de la primera temporada del Liceu, amb abonaments que anaven dels 225 duros (com el 1847) als 18. Aquella seria una temporada amb setze títols, representats al llarg de 133 representacions. Dues de les òperes representades al Liceu s'estrenaven a Barcelona. Al llarg de la temporada, a més, es representaren en acadèmies actes solts d'*l puritani* en set ocasions.

Al teatre s'havien fet reformes, tal i com es llegeix al *Diario de Barcelona*:

En el Liceo se han dorado ya los antepechos de los anfiteatros de primero y segundo piso; se han pintado de nuevo el vestíbulo y corredores; se han restaurado las pinturas del techo; se han limpiado los quinqués, poniendo nuevos mecheros en el principal, y se ha limpiado y arreglado escrupulosamente todo el palco escénico. El haber la emoresa dado mayor elevacion á todos los asientos del patio es una mejora de grande importancia para que los espectadores puedan disfrutar con mayor ventaja de las funciones de la gran compañía de baile que debe actuar en dicho teatro<sup>46</sup>.

El 10 d'abril el mateix *Diario de Barcelona* informà de la molt bona impressió que suscitaren les reformes. La nova pintura del vestíbul resultava molt més impactant que la que hi havia hagut anteriorment. S'havien pintat, a més, escales i passadissos, ultra les reformes ja anunciades el dia 3. El fet, però, d'haver alçat les butaques per a millor visibilitat, generà alguns problemes:

Oimos, empero, quejarse á los que ocupaban los llamados puestos fijos, de que las señoras tenían que estarse con los pies al aire, por no haberse arreglado el piso que ocupan aquellos como el de los sillones y lunetas. Es probable que la empresa se apresure á remediar tamaño inconveniente (p. 1684)

Retornant a l'òpera, cal dir que *Macbeth* reapareixia amb 12 funcions íntegres i vuit de parcials (agradava particularment el segon acte) a partir del 7 d'abril de 1849. Intervingueren entre d'altres, i d'acord amb les cròniques de la premsa, els següents artistes:

Macbeth: Gaetano Ferri  
Lady Macbeth: Carlotta Grütz  
Banquo: Pietro Rodda  
Macduff: Emmanuele Testa

En papers secundaris intervingueren, a més, Adelaida Aleu-Cavallé, Ferran Rauret i Antoni Vives.

Antoni Fargas publicà la seva crítica al *Diario de Barcelona* el dia 11. A

---

<sup>46</sup> *Diario de Barcelona*, 3/IV/1849, p.1563

l'apèndix d'aquest treball s'inclouen els fragments referits a les impressions que suscitarren les melodies de l'obra en el crític. La seva opinió respecte de Verdi no millora gaire en relació a les temporades anteriors. Fargas reconeix que el llibret és mediocre, però també diu que Verdi no ha sabut traduir com cal l'esperit shakesperià i fins i tot parla de reminiscències meyerbeerianes, com el cor i la dansa de bruixes del tercer acte. Per a Fargas, *Macbeth* és més aviat èpica que no pas tràgica i diu que el principal problema és la monotonia, deguda al fet que Verdi va escriure bona part de l'òpera en to menor, sense modulacions. Li agradaren, però, el duet entre Macbeth i Lady Macbeth i el nocturn del final del primer acte, el brindis del segon i l'ària de Macduff.

Pel que fa a la interpretació es parla del bon metall, la fortalesa i el poder de la veu de la soprano Carlotta Gruitz, tot i que Fargas creu que cantant amb tanta força pot acabar fatigant-se excessivament. Rodda sofrí una important indisposició, que l'obligà a suprimir la seva ària del segon acte i en la segona funció encara estigué pitjor, de manera que Fargas opta per no emetre'n cap judici crític. El Macbeth de Ferri, que ja realitzà el rol la temporada anterior, va ser llargament aplaudit, així com el Macduff de Testa. L'èxit fou notable, i el públic aplaudí especialment la tasca del cor, cada cop més consolidat.

Referint-se a aquelles representacions, i particularment a la tasca de la Gruitz i de Rodas, Sanromà declarà:

Oíamos en *Macbeth* á la Gruitz, alemanota rechoncha y fuerte de color, garganta sin igual para las agilidades, fermatas de efecto, picaditos y *fioriture*. Rodas, que estaba en toda la plenitud de su voz, secundaba admirablemente á la Gruitz; y allí fué donde el famoso bajo empezó la serie de triunfos que alcanzó después en San Petersburgo, Viena, Londres y París, hasta que vino á dar, con sus huesos de artista, en las tablas de nuestro regio Coliseo<sup>47</sup>.

Segurament va ser amb aquelles funcions verdianes quan es declarà la vaga al Liceu per part de l'orquestra. Efectivament, tal i com ens conta Sanromà, es van llogar dos pianos de la casa Bernareggi per acompanyar solistes i cor durant algunes de les funcions de *Macbeth*, sense que hi haguessin queixes per part dels abonats, la qual cosa demostra, segons l'autobiografiat, fins a quin punt el teatre estava organitzat i a punt per no deixar amb un pam de nas el públic fidel ja consolidat<sup>48</sup>.

*I Lombardi* aparegué en escena a partir del 18 d'abril i se n'obtingué sis funcions íntegres i tres parcials. D'acord amb la crítica de Fargas, part del repartiment fou el següent:

Giselda: Carlotta Gruitz  
Pagano: Agustí Rodas

---

<sup>47</sup> SANROMÀ: *Op. cit.* Vol. I, p. 150.

<sup>48</sup> SANROMÀ: *Op. cit.* Vol. I, p. 151.



Oronte: Guglielmo Fedor

A més, intervingueren Antònia Aguiló-Donatutti, Adelaida Aleu-Cavallé, Rossetti, Ferran Rauret i Antoni Vives. La crítica de Fargas, publicada el 21 d'abril, parla de la tasca de Gruitz, de veu robusta, tot i que segons Fargas s'hi hagués pogut lluir més després de suprimir-se-li la "preghiera" del primer acte i d'haver-se-li abaixat un to la cabaletta de la seva primera ària. Rodas tornava d'Itàlia i és saludat amb respecte per Fargas, que valora la seva interpretació del rol de Pagano. Fedor debutava al Liceu amb el rol d'Oronte. Tenia una veu poc robusta, però expressiva i de bon metall. El famós passatge per a violí sol es va adaptar per a arpa i violoncel i Fargas no aprova aquest recurs, però sembla que va fer molt bon efecte entre el públic assistent.

El 3 de maig s'estrenava al Liceu *Beatrice di Tenda* de Bellini, amb set funcions íntegres i cinc de parcials. D'acord amb el llibret editat, el primer repartiment liceista de l'òpera belliniana fou integrat pels següents artistes<sup>49</sup>:

Filippo Maria Visconti: [Gaetano] Ferri  
Beatrice di Tenda: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Agnese del Maino: [Caterina] Mas Porcell  
Orombello: [Guglielmo] Fedor  
Anichino: [Ferran] Rauret  
Rizzardo: [Antoni] Vives

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

El dia 6 Fargas Soler publicà al *Diario de Barcelona* la seva crítica, en la qual comenta que per a cantar aquella òpera belliniana es necessiten unes veus d'extrema delicadesa, i sembla que els cantants que en aquella ocasió dugueren a terme la tasca al Liceu no se cenyiren a aquesta idea, tot i que el nivell sembla que va ser prou digne. Amb aquella òpera reapareixia Caterina Mas Porcell, antiga artista del Liceu de Montsió que ara tornava a Barcelona després d'haver triomfat, segons Fargas, per diversos teatres d'Espanya i Europa. Sembla que la veu se li havia fet robusta i molt potent i que va fer un molt bon paper com a Agnese. Fargas destaca el bon nivell de l'orquestra i de la presentació escènica.

La *Saffo* de Pacini reapareixia a Barcelona amb les tretze funcions íntegres i les dues de parcials al Liceu a partir del 26 de maig. En aquella ocasió intervingueren, d'acord amb el llibret editat<sup>50</sup>:

Alcandro: [Agustí] Rodas  
Climene: [Caterina] Mas Porcell  
Saffo: [Carlotta] Gruitz  
Faone: [Guglielmo] Fedor

---

<sup>49</sup>BELLINI: *Beatrice di Tenda*. Barcellona: Dalla tip. di T. Gorchs, 1849.

<sup>50</sup>PACINI: *Saffo*. Barcellona: dalla tipografia di T. Gorchs, 1849.

Dirce: [Adelaida] Aleu-Cavallé  
Ippia: [Ferran] Rauret  
Lisimaco: [Josep] Obiols

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

El llibret es publicà en la seva versió bilingüe (el recurs es venia fent d'ençà d'uns anys, tal i com serà estudiat en el seu moment) i la traducció castellana es devia a Pío del Castillo, segons consta a l'exemplar consultat.

Fargas publicà la seva crítica el 29 de maig i en ella hi ha diversos elogis a Pacini, tot i que el crític reconeix que *Saffo* inaugura una segona etapa per al compositor de la qual difícilment se'n sortiria amb èxit. Després d'analitzar i comentar diversos fragments de l'òpera, Fargas comenta l'execució del Liceu. Carlotta Gruitx cantà notablement, tot i que li mancà expressivitat al final del segon acte. A Caterina Mas Porcell la va comprometre en excés la greu tessitura de la seva part en alguns moments de l'obra, però cantà -sempre segons Fargas- amb gust i expressivitat. El Faone de Fedor sembla que va ser bastant fluix, no essent així l'Alcandro de Rodas, que segons Fargas va ser el millor dels Alcandres escoltats fins aquell moment a Barcelona. Es van estrenar dues decoracions de Cagé, una d'elles amb la mar Egea de fons, que es movia i que causà molt bon efecte entre el públic. L'orquestra va estar molt bé, tot i que seguia amb l'absència de fagots, com des de feia uns mesos, la qual cosa és recriminada pel crític.

El 28 de maig s'anunciaren al *Diario de Barcelona* algunes de les òperes previstes per a continuar amb la temporada i sembla que els noms de *l'Esmeralda* de Mazzucato i *La Fattuchiera* de Cuyàs sonaren en va: dels títols anunciats, només el *Freischütz* pujaria a l'escenari del teatre de la Rambla.

*Norma* va reaparèixer per tercera temporada consecutiva al Liceu, i en aquella ocasió es va anunciar com una òpera *desempeñada por los acreditados artistas Sras. Rossi-Caccia, Masporcell (sic) y Aleu-Cavallé, y los Sres. Roiger, Rodas y Rauret, todos españoles, todos catalanes*<sup>51</sup> o bé només com a *cantada por los artistas catalanes*<sup>52</sup>.

La primera representació va tenir lloc el 12 de juny i el total de funcions va ser de cinc. El dia 20 Fargas publicava la seva crítica, encapçalada pel fet que amb aquella obra debutava a Barcelona el tenor Marcel Rogés (Roger o Roiger). Abans, però, Fargas comenta que caldria suprimir l'òpera de la cartellera lírica barcelonina:

A pesar de ser la Norma sin duda la obra mas popular de Bellini, sin embargo de pur oida está ya gastada y debiera suprimirse por mucho tiempo del repertorio de nuestros teatros.

---

<sup>51</sup> *Diario de Barcelona*, 12/VI/1849, p. 2761.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 14/VI/1849, p.2793.



Creemos, en nuestro concepto, que esta ópera en lo sucesivo atraerá la afluencia y causará el vivo entusiasmo que ha alcanzado en otras diversas ocasiones, solo cuando despues de haberse pasado algunas temporadas sin oirse vuelvan á nacer estos deseos al público, ó bien cuando una nueva compañía reuna cantores que en su conjunto tengan calidades artísticas por las cuales puedan competir, sino aventajar á cuantos la hubiesen cantado anteriormente. (p. 2900)

Sembla, pel que diu Fargas, que Rogés havia debutat i obtingut sonors èxits a teatres italians, però una afecció vocal va allunyar-lo temporalment dels escenaris. I, sempre segons Fargas, el fet de debutar al Liceu amb Pollione no li va fer cap favor, tot i que no va ser ell qui va escollir el rol per a la seva estrena liceista, amb un públic *muy difícil de contentar*. Per això les primeres funcions de Rogés estigueren protagonitzades per la inseguretad. Giovanna Rossi-Caccia repetí els seus èxits en el rol de la sacerdotessa d'Ilminsur, tot i que Fargas li acusa una excessiva i exagerada mímica. L'Adalgisa de Caterina Mas Porcell fou igualment exitosa, malgrat alguns recursos guturals que segons Fargas feien lletjos alguns dels passatges del rol bellinià. Novament, Agustí Rodas tingué un èxit aclaparant com a Oroveso, i novament el fossat seguia sense fagots.

*Maria di Rohan* reapareixia a Barcelona i s'estrenava al Liceu el 19 de juny amb sis funcions íntegres i cinc de parcials. D'acord amb el llibret editat, els intèrprets foren<sup>53</sup>:

Riccardo: [Guglielmo] Fedor  
Enrico: [Gaetano] Ferri  
Maria: [Giovanna] Rossi[-]Caccia  
Armando di Gondi: [Caterina] Mas Porcell  
Visconte di Suze: [Antoni] Vives  
De Fiesque: [Josep] Obiols  
Aubry: [Ferran] Rauret

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

La crítica de Fargas, apareguda el dia 22, enyora l'estil de Rossini, Bellini i Donizetti, els dos darrers ja difunts i el primer *dormido años hace sobre sus innumerables laureles*. Fargas és conscient que la gloriosa època lírica passarà, malgrat les eufòries que suscita Verdi, ja que per a Fargas el gènere dramàtic *es puramente transitorio, asi como la época actual es de transicion para las bellas artes, segun asevera un acreditado crítico*. I segueixen les crítiques contra Verdi:

Hemos probado en otras ocasiones que la música de Verdi, como se concrete á limitadas formas de mecanismo, en la esforzada dilatacion de las ideas melódicas y en convencionales contrastes de masas, á falta de fluidez y espontaneidad, resulta del conjunto de ella un efecto ficticio, de modo que la reproduccion del estilo *verdiano* adoptado por sus imitadores ha hecho degenerar la música dramática en puro mecanismo

---

<sup>53</sup> DONIZETTI: *Maria di Rohan*. Barcelona: Tip. di T. Gorchs, 1849.



(pp. 2940-1)

En canvi -segons Fargas- Donizetti mai no va necessitar imitar Verdi i per això segons el crític del *Diario de Barcelona* obres com *Maria di Rohan* perduren en el temps i en les preferències dels espectadors del moment, ja que:

La riqueza de medios, lujo de instrumentacion y contrastes de masas, tan usados por los compositores de la escuela moderna, están de todo punto eliminados en esta ópera. Donizetti inoculó en ella las ideas melódicas sobre la declamacion acentuada, reduciendo el arte á una meditada acentuacion rítmica de las palabras (...). Al traves de los pensamientos musicales, interpretes de los conceptos poéticos, fijase el interes general de la composicion en el contraste de los afectos de un reducido cuadro de familia y de solos tres personajes; sin aquella brillantez de coros, masas vocales ni oropel escénico de que están sobrecargados generalmente las óperas mas recientes de otros compositores, para deslumbrar á la muchedumbre. (p. 2941)

Sembla que el nivell de les funcions va ser en general molt bo, particularment pel que fa a la Rossi-Caccia i Ferri. Fargas segueix reclamant, al final de la seva crítica, la presència de fagots a l'orquestra del Liceu.

Novament de Donizetti, i per segon any consecutiu, *Marino Faliero* va obtenir set representacions íntegres i tres de parcials a partir del 17 de juliol, i amb un repartiment integrat per Giovanna Rossi-Caccia, Caterina Mas Porcell, Guglielmo Fedor, Gaetano Ferri (Israele), Agustí Rodas, Ferran Rauret, Antoni Vives i Josep Obiols. Fargas Soler va publicar-ne la crítica el 20 de juliol, amb un breu escrit que deixa constància d'unes funcions fluixes, tant vocalment com escènica. Segurament, la imminència de l'estrena del *Freischütz* weberianà influí en la poca atenció cap a una obra que podia omplir la cartellera sense comprometre excessivament l'empresa teatral. No obstant això, Fargas declara:

Sin duda que de cuantas óperas se han puesto en escena el el teatro del Liceo ninguna lo ha sido con tan poca propiedad como la que nos ocupa, pues pasando la accion á mediados del siglo XIV salieron en el primer acto dos decoraciones del genero bárroco (sic), y por consiguiente de tres siglos posteriores (...) Extrañamos tanto mas esta falta de propiedad que notaron muchos espectadores, en cuanto se hubiera podido guardarla sin hacer gasto especil para el escenario de dicha ópera; pues recordamos haber visto en la escena del mismo teatro decoraciones y trajes cuales corresponden á la época de la accion del *Marino*.-F. (p. 3419)

Efectivament, *Il Freyschütz*, tal i com s'anuncià l'òpera<sup>54</sup> a la premsa i segurament als cartells del teatre, s'estrenà a Barcelona amb les 20 funcions íntegres i les dues de parcials del Gran Teatre del Liceu a partir del 4 d'agost de 1849. D'acord amb el llibret editat, l'òpera de Carl Maria von Weber comptà

---

<sup>54</sup>El mestre Jaume Tribó m'ha comentat en més d'una ocasió com el seu avi parlava d'aquesta òpera com a *Els freixuts*, i així ho anota en el seu article "L'activitat artística dels primers cinquanta anys del Liceu" a VV.AA.: *Òpera Liceu. Una exposició en cinc actes*. Barcelona: Generalitat de Catalunya (Dep. de Cultura), Proa, Fundació Gran Teatre del Liceu, 1997. P.61.

amb el següent repartiment<sup>55</sup>:

Ottokar: [Ferran] Rauret  
Kouno: [Pietro] Rodda  
Alisa: [Carlotta] Gruitz  
Anita: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Gaspar: [Agust] Rodas  
Max: [Emanuele] Testa  
Un ermitaño: [Josep] Obiols  
Samiel: N.N.  
Un criado de la fonda: N.N.

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

L'obertura de l'obra ja s'havia donat a conèixer en un concert celebrat el 15 de juliol d'aquell any, i la campanya "publicitària" es féu en aparença inconscientment, quan dies abans de les funcions de l'obra de Weber s'anunciaven els treballs en les decoracions i la complicació de la maquinària escènica per al muntatge de l'òpera alemanya, i per aquest motiu les funcions operístiques eren substituïdes per acadèmies<sup>56</sup>. Fins i tot el dia 2 d'agost, el *Diario de Barcelona* publicà la següent nota, on, amb l'excusa de justificar l'eliminació de funcions líriques, s'adverteix el públic del caràcter "diferent" d'una òpera que resultaria inèdita per al diletant barceloní, massa avesat a l'òpera italiana o a la "grand opéra" francesa de tall meyerbeeriana:

Parece que la empresa del teatro Liceo ha determinado suprimir ls funciones en las noches de hoy y mañana para poder hacer dos ensayos escénicos de la nueva ópera *Freychutz*, cuya primera representacion debe tener lugar el sábado próximo; pues como algunas de sus escenas, que segun nos han asegurado serán de grande afecto (sic), requieren mucha precision en la maquinaria asi para alcanzar la necesaria exactitud, como para observar si producen aquellas toda la ilusion y efecto apetecibles, se ha creido indispensable ensayarlas de noche junto con el canto, Como la ópera alemana es desconocida hasta ahora entre nosotros, y como su género esencialmente profundo y filosófico se aparta mucho del puramente melódico italiano, no es fácil que nuestro público filarmónico descubra á las primeras impresiones las bellezas de que es fama está sembrada esta obra de Weber; mas es de creer que cuando se hayan saboreado los filosóficos conceptos y sublimes ideas, por las que pasa por una de las óperas mas grandiosas del género fantástico, creemos, decimos, que entonces el público apreciará en lo que vale una composicion que ha inmortalizado á au autor. (p. 3627)

Les pors eren injustificades, ja que les 19 funcions obtingudes al llarg de la temporada fan de l'obra una de les més exitoses estrenades a la dècada dels quaranta a la Barcelona del segle XIX, malgrat la desaparició del títol després d'aquelles funcions i durant molts anys.

El 4 d'agost, el *Diario* anuncià així l'estrena de l'obra:

---

<sup>55</sup>WEBER: *Il Freyschütz*. Barcellona: dalla tipografia di T. Gorchs, 1849.

<sup>56</sup>*Diario de Barcelona*, 1/VIII/1849, p. 3609.



Gran teatro del Liceo.- Funcion extraordinaria núm. 138.- Primera representacion de la ópera fantástica en 3 actos, música del célebre maestro Weber: Il Freischütz, exornada con todo su grande aparato escénico, baile análogo, dirigido por el Sr. Camprubí, etc., etc. La desempeñarán las Sras. Gruitz, Rossi-Caccia, y los señores Testa, Rodas, Rauret, Rodda, Vives y Obiols. La Sra. Rossi-Caccia por deferencias al público y á la empresa se ha encargado del papel de Annetta.- Entrada 5 rs. Cazuela 3. A las ocho.

Notas. En razon de las complicadas decoraciones se advierte que los entreactos serán mas largos de lo regular. (p. 3657)

Les expectatives foren entusiastes, ja que el mateix dia s'anunciava a la premsa que les entrades demanades amb anticipació es podien retirar fins les tres de la tarda; altrament serien venudes a la gent que ho sollicités<sup>57</sup>.

Fargas Soler publicà la crítica de les representacions el dia 7 d'agost. Si li agradà en excés, fou perquè reconeix que l'òpera de Weber contenia elements innegables d'òpera italiana. L'apèndix d'aquest treball conté bona part del text de Fargas que, sintetitzant, diu que l'obra de Weber, pertanyent al gènere fantàstic, inaugura el coneixement que el públic barceloní ha de tenir de l'òpera alemanya i aplaudeix l'encert de la seva programació. Al començament de la seva crítica, Fargas aprofita per resumir el naixement de l'òpera alemanya. Segurament Fargas sintetitza alguns tractats o històries de la música provinents de l'estranger<sup>58</sup> i en algunes ocasions sembla escriure per intuïció, la qual cosa el fa caure en alguns errors. Per exemple, Farga titlla l'òpera händeliana d'alemanya, creu que *Beethoven* (sic) se distinguí en la composicion de algunes óperas serias i creu italiana *La flauta màgica* de Mozart, citada com a *Il flauto magico*. Precisament la cita de Mozart fa que Fargas reclami amb urgència l'estrena a Barcelona del singspiel, que no arribaria fins l'any 1925, precisament a l'escenari del Gran Teatre del Liceu. Per Fargas, l'òpera de Weber és tot un encert, i seguidament passa a resumir l'argument de l'obra tot comentant els fragments musicals més significatius.

Pel que fa al conjunt de la interpretació, si no va ser perfecta (els cantants es devien trobar molt al marge de l'estil a què estaven acostumats en el repertori italià) sí que va tenir un alt nivell de dignitat. Es va afegir un ballet coreografiat pel mestre Camprubí i pel que fa a la posada en escena val la pena transcriure el final del text de Fargas, que comenta els diferents i impactants efectes visuals que acompanyaren el quadre del conjur de Gaspar en el moment d'invocar el diable:

(...) Pero donde la ilusion fué no solo completa, sino de un efecto mágico y sorprendente, cual poquísimas ó tal vez ninguna otra se haya visto ni en el mismo teatro, fué la 2ª decoracion del acto 2º, con las metamórfosis que pasaron en el final; lo cual no sabemos si acertaremos á describir. Si ya es imponente aquella lóbrega y escarpada caverna con mucha cascada, cuyas aguas rielan al reflejo de la luna, habitada por fantasmas y aves

---

<sup>57</sup> *Diario de Barcelona*, 4/VIII/1849, p. 3657.

<sup>58</sup> Per exemple, els treballs del belga Fétyis o de l'italià P. Scudo, segons SANROMÀ: *Op. cit.* Vol. I, p. 244.



de mal agüero, que ora se espeluznan ó vibran sus ojos de fuego, ora cruzan por los aires, atravesando á mas aquellos andurriales animals soeses (sic) y otros vichos (sic); considérese cual ha de ser la impresion al oscurecerse el astro de la noche por densas nubes, al divisarse á favor de deslumbrantes luces ó fuegos de distintos colores grupos de calaveras y de espíritus infernales que ascienden y descienden por los aires; al desgajarse las peñas por el estrépito de los truenos, convirtiéndose el agua de la cascada en fuego, el valle en un lago del mismo elemento que sale una grande gruta, al verse en el fondo y cúspide de la montaña una lucha diabólica. Caronte con su barca conduciendo condenados al infierno; y en fin al salir de las entrañas de la tierra Satanás con una cohorte de demonios con antorchas que rodean á los cazadores.- La empresa del teatro del Liceo merece los mas cumplidos encómios por no haber perdonado gasto á fin de presentar un espectáculo tan magnífico, con el cual pocos teatros pueden competir en Europa.- F. (p. 3711)

*Lucrezia Borgia* tornava a pujar a l'escenari del Liceu el 9 d'agost, amb un total de dotze funcions íntegres i tres de parcials amb part del següent repartiment, extret de les notes de premsa:

Lucrezia Borgia: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Orsino: Caterina Mas Porcell

Intervingueren també Agustí Rodas, Gaetano Ferri, Giacomo Roppa, Testa, Ferran Rauret, Pietro Rodda i Antoni Vives. Fargas i Soler en publicà una breu i elogiosa ressenya el dia 12, que denota l'èxit de les funcions. Èxit que provocà el deliri entre el públic i la seva demanda de repetició d'alguns números, la qual cosa desaprovà Fargas, que acaba dient:

Con ser cantadas las partes principales de la *Lucrezia* por tan distinguidos artistas y desempeñado alguno de sus *partiquinos* por otros artistas que le dan realce, el conjunto de la ejecucion de esta ópera es de un efecto tan perfecto y bueno cual nunca se hubiese oido en esta ciudad, y que dificilmente pudiera tener igual en ningun otro teatro. Tal fué el entusiasmo que causó al público que á voz en grito pidió la repeticion del último coro de la introduccion y del terceto. Aun cuando gustemos de oir la repeticion de una pieza cuando sale perfectamente ejecutada, y si bien con ello se tributa una muestra de distincion á los artistas que la desempeñan, quisiéramos que el público anduviese muy parco en semejantes exigencias y aun mas severa la autoridad en acceder á ellas; porque como las mas de las veces estas repeticioes fatigan á los cantores, pueden redundar en perjuicio de los mismos y por consiguiente en el de los goces del mismo público.- F. (pp. 3788-9)

*I due Foscari* tornava al Liceu amb vuit funcions a partir del 18 d'agost i amb les veus de Carlotta Gruitz (Lucrezia), Gaetano Ferri, Giacomo Roppa, Ferran Rauret, Antoni Vives i Josep Obiols. La breu crítica de Fargas publicada al *Diario de Barcelona* el dia 20 parla d'un èxit encara més destacable que el de l'anterior temporada. Malgrat tot, a Fargas no li va plaure en absolut que algunes de les àries es transportessin, canviant el to original dels números així afectats.

El 3 de setembre s'anuncià a la premsa l'inici de la segona temporada, que prosseguia amb els títols presentats entre els mesos d'abril i agost i n'incorporava de nous. El primer en aparèixer va ser *Lucia di Lammermoor*, que es presentava amb dues úniques funcions a partir del 15 de setembre. Un

nombre certament reduït, essent aquella la primera versió liceista de l'òpera de Donizetti. D'acord amb el llibret editat, el repartiment va ser integrat per<sup>59</sup>:

Lord Enrico Asthon (sic): [Adolfo de] Gironella  
Miss Lucia (sic): [Giovanna] Rossi-Caccia  
Sir Edgardo di Ravenswood: [Guglielmo] Fedor  
Lord Arturo Buklaw (sic): [Emanuele] Testa  
Raimondo Bidebent (sic): [Pietro] Rodda  
Alisa: [Adelaida] Aleu-Cavallé  
Normanno: [Ferran] Rauret

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

Amb aquella òpera debutava a Barcelona el baríton Adolfo (o Adolf) de Gironella. Fargas destaca el bonic timbre de la seva veu, malgrat algunes acrobàcies poc rigoroses en el registre agut, que el crític desaprovà. L'èxit fou considerable, fins al punt que el dia 22 es llançaren al baríton abundants rams de flors<sup>60</sup>. També la part de Rodda com a Raimundo és lloada per Fargas, molt al contrari de la interpretació d'una Rossi-Caccia totalment indisposada (per això, després de la primera representació, l'obra desaparegué uns dies de l'escenari del Liceu, sense que això justifiqui les seves ulteriors funcions) i de la veu d'un Fedor molt poc apropiada per al rol d'Edgardo.

La verdiana *Alzira* tornava a aparèixer al Liceu, amb cinc funcions íntegres i una parcial a partir del 9 d'octubre. En aquella ocasió intervingueren la Gruitz, Aleu-Cavallé, Ferran Rauret, Antoni Vives i Josep Obiols. La primera funció es va fer en una acadèmia a benefici de la Rossi-Caccia, de la qual Fargas publicà una breu ressenya el dia 11, assenyalant el bon nivell de la representació.

El 31 d'octubr reapareix *Don Sebastiano*, amb cinc funcions que no arribaren al fulgurant èxit de la temporada anterior, però suficients per recordar la vivor de la flama donizettiana, encara inextingible.

L'*Otello* rossinià pujà a l'escenari del Liceu amb dues úniques funcions a partir del 7 de desembre. Amb aquella òpera debutava el tenor Giuseppe Sínico al teatre barceloní. La crítica de Fargas, publicada el dia 11, permet deduir part del seu repartiment:

Otello: Giuseppe Sínico  
Desdemona: Giovana Rossi-Caccia  
Iago: Gaetano Ferri

Intervingueren també Antònia Aguiló Donatutti, Pietro Rodda i Ferran Rauret. Per a Fargas, la veu de Sínico es trobava de ple en l'estil rossinià, la

---

<sup>59</sup>DONIZETTI: *Lucia di Lammermoor*. Barcellona: dalla tip. di T. Gorchs, 1849.

<sup>60</sup>*Diario de Barcelona*, 24/IX/1849, p. 4490.



qual cosa contribuí al seu èxit en aquelles representacions, malgrat algunes indecisions que Fargas atribueix als nervis davant d'un debut com aquell. En general la resta de les representacions fou molt correcta.

*Les martyrs* de Donizetti arribaven a Barcelona amb 21 funcions a partir del 15 de desembre i el Liceu l'estrenaria en la seva versió italiana, que a través del llibret editat adquireix un nom encara més complicat, com és el de *Paulina y Poliuto ó Los Mártires*<sup>61</sup>. L'obra arribava en italià, amb traducció de Calisto Bassi, d'acord amb la versió que Donizetti va fer per a París de *Poliuto* però amb fragments d'aquesta. El llibret editat permet veure'n el següent repartiment:

Felix: [Agustí] Rodas  
Paulina: [Giovanna] Rossi-Caccia  
Poliuto: [Giacomo] Roppa<sup>62</sup>  
Severo: [Gaetano] Ferri  
Calistene: [Pietro] Rodda  
Nearco: [Emanuele] Testa  
Un cristiano: [Ferran] Rauret

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

El llibret fins i tot inclou el nom dels figurants del cos de ball, integrat per trenta-dues persones. Hi figuraren Monet, Espert, Duchatean (en realitat Duchateâu), Constantí, Matilde i Gamez.

Les funcions del Liceu segurament suscitaren les enveges del Teatre Principal, que el dia 22 presentava una acadèmia amb la *Grande scena, coro y final 3º de la ópera de Donizetti I Martin*<sup>63</sup>.

Les representacions al Liceu van ser anunciades com a funcions de gran luxe. Segurament s'hi afegia la qüestió de tractar-se d'una nova estrena a Barcelona, la darrera que presentava el Liceu fins la temporada 1853-54. Així, doncs, un breu comunicat publicat al *Diario de Barcelona* el dia 30 de novembre deia:

(...) Asegúrase con algun fundamento que será puesto [tan grandioso espectáculo] en escena con mayor magnificencia que todas las demas composiciones de aparato que hasta ahora hemos visto en dicho teatro. Se estrenarán siete decoraciones completas, obras del acreditado pincel de Mr. Cagé, y parece que se verán reunidas sobre las tablas mas de trescientas personas. (p. 5611)

---

<sup>61</sup>DONIZETTI: —. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1849.

<sup>62</sup>El rol de Poliuto no va ser interpretat per Roppa fins la funció del dia 26, de manera que el tenor (indisposat) va ser substituït per Testa.

<sup>63</sup>*Diario de Barcelona*, 22/XII/1849, p. 5985.



En efecte, així fou, tal i com Fargas Soler conclou en la seva crítica publicada al *Diario* el dia 18:

(...) *I Martiri* ha sido puesta en escena con mucha propiedad de trajes y aparato escenico, pero en este se ha desplegado una magnificencia y esplendidez, que sin duda escede á todo cuanto hasta ahora se habia visto en el teatro del Liceo. De las siete decoraciones que se estrenaron debidas á la infatigable laboriodidad del Sr. Cagé, causaron un grande efecto la de la cueva subterránea que conduce á las catacumbas, pintada con suma verdad; el telon del fondo de la 2ª decoracion del 2º acto, en la que aparecen ingeniosamente distribuidos grandes edificios de acertada perspectiva; la grandiosa del 3.er acto por su simetria, gusto arquitectónico, é imponente aparato; y por fin la del gran círculo de buena ilusion óptica; ilusion que sube de punto causando bellísimo efecto con el descenso del *Padre Eterno* rodeado de la corte celestial, que se leva luego consigo al cielo á las víctimas inmoladas, envueltas en una diáfana nube, á cuya escena ilumina una luz sobre natural. (...) La entrada triunfante del procónsul en el 2 acto es deslumbradora y sorprendente, asi por la propiedad histórica con que está trazada, como por el uniforme y bien combinado movimiento de la inmensa masa que funciona en él. La Empresa del Liceo merece, pues, tan cumplidos como sinceros elogios por la brillantez con que los Mártires han sido puestos en escena.-F. (pp. 5917-8)

Félix Cagé, doncs, va ser un dels màxims triomfadors de les representacions, però no fou pas l'únic. En efecte, Fargas parla d'una execució de conjunt molt bona, fins i tot per part de Testa, quan el rol de Poliuto l'havia d'interpretar Roppa, que segons la breu ressenya apareguda el 29 de desembre va tenir igualment un gran èxit.

L'apèndix d'aquesta tesi inclou uns fragments de la crítica de Fargas, en la qual analitza alguns dels fragments musicals de la partitura. Pel crític, el tema de l'òpera -que s'inspira en Racine- és el del triomf de la fe cristiana davant dels martiris infringits pels romans als primers seguidors de Jesucrist. Per Fargas aquella no pot considerar-se l'obra mestra de Donizetti, malgrat contenir indubtables encerts. La raó de la crítica rau en el fet que, contràriament al que feren Rossini o Meyerbeer amb *Mosè* i *Huguenots* respectivament, Donizetti no ha sabut intuir l'essència espiritual i religiosa del drama a l'hora de transportar-lo al paper pautat. D'altra banda, Fargas intueix que la versió presentada al Liceu conté elements de les versions francesa i italiana.

L'èxit de l'òpera va anar creixent a mesura que avançaven les representacions. El dia 8 de gener de 1850 el *Diario de Barcelona* incloïa la següent nota:

Hoy se repite la ópera "I martiri" (...) El grandioso aparato con que está decorada produce cada día mayor entusiasmo, y en la última representacion el tenor Roppa se escedió á sí mismo, cantando el final del tercer acto con una fuerza de voz, que arrancó estrepitosos bravos, y le valió el honor de ser llamado por dos veces á la escena junto con los demas cantantes. (p. 131)

La transcendència de l'obra fou tal que Lluís Ferrer va arribar a publicar un opuscle, anunciat al *Diario de Barcelona* del 12 de gener de 1850 i que he

pogut localitzar a la Biblioteca de Catalunya<sup>64</sup>.

Sembla que Ferrer havia vist l'òpera a França i que les funcions del Liceu hi podien competir més que dignament:

La importancia y celebridad que he visto dar en los primeros teatros de Francia á la ópera LOS MÁRTIRES, el resultado de la justa comparacion que he hecho de su representacion en aquellos con la que acabo de ver en el Gran Teatro del Liceo de mi patria; y el placer, y aun, si se quiere, el permitido orgullo con que el hombre celebra el encontrar en la tierra que le vió nacer, y en que crecen sus hijos, aquellos encantadores adelantos, que, solo y en silencio, mas de una vez admiró, y aun quizás envidió bajo triste extranjero cielo, me han impelido á escribir sobre dicha ópera (p.3)

Seguidament, Ferrer resumeix l'argument de l'òpera. De seguida, i tal i com féu Fargas Soler al *Diario de Barcelona*, Ferrer parla de Rossini i Meyerbeer, tot i que ell sí que defensa la tasca de Donizetti, que ha sabut captar la diferència entre les òperes a la vora del Tàmesi (*Anna Bolena*), l'Adriàtic (*Lucrezia Borgia*) i ara de l'Èufrates (*I martiri*). Però a més calia que l'òpera es presentés en un teatre gran i amb condicions, sota la direcció musical d'un savi i expert mestre, uns bons cors i orquestra, hàbil director d'escena, refinat escenògraf i excel.lents solistes. I això, segons Ferrer, s'ha donat a la perfecció al Gran Teatre del Liceu.

L'autor de l'opuscle passa després a realitzar l'anàlisi i comentari de la partitura donizettiana. Després hi ha la crítica de les representacions, a partir de les reaccions del públic. Sembla, sempre d'acord amb el que ens relata Ferrer, que va aparèixer en escena una quadriga arrossegada per cavalls blancs al segon acte, amb multituds de persones dalt de l'escenari (en un anunci del *Diario de Barcelona* es parlava de tres-cents figurants) i diu Ferrer:

El público tiene que fraccionarse entre oír y ver, porque, con tanto objeto, le fatiga el usar sin descanso de ambos sentidos á la vez: exaltados unos con la música de la marcha triunfal, ya se han distraido de atender, como querian, á las armaduras, á los trages, ó á los presentes; encantados otros con las amazonas han olvidado la obra del pintor<sup>65</sup>(p. 17)

Hi ha també una referència a la perfecció formal del cos de ball i dels primers ballarins i ballarines en aquest mateix acte. El final de l'òpera va incloure un quadre no pensat en el llibret original i que va ser afegit pel director d'escena Barret. Sempre segons Ferrer:

Los cristianos han formado un interesante grupo de adoracion é invocacion al Eterno; el Dios de bondad lo ha visto. Misterioso vapor oculta á la vista del espectador los cristianos; pero vense bajar los ángeles entre plateadas nubes, y remontarse luego el apoteosis de

---

<sup>64</sup>FERRER, Luis: *Revista de la representacion de la ópera Los Mártires en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en el mes de diciembre del año 1849 por —*. Barcelona: Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs, 1850.

<sup>65</sup>La cursiva és meva.



los mártires, que en el mismo grupo en que poco antes se veían, suben á la gloria, rodeados de la celeste alada escolta, á recibir de mano del Omnipotente la merecida palma (p. 24)

Ferrer fa unes crítiques elogioses a la tasca musical dels directors d'orquestra i de cor, solistes, cor i orquestra. Precisament aquesta darrera es veié notablement ampliada: catorze primers violins, dotze segons, quatre violes, tres o quatre violoncel·ls, vuit contrabaixos<sup>66</sup>, sense referències al vent ni a la percussió, de manera que no sabem si els fagots, absents des de feia mesos, s'havien reincorporat a l'orquestra del teatre, però tot fa pensar que sí. Ferrer aprofita l'avinentesa per parlar d'una orquestra que pot competir perfectament amb les europees del moment, i d'un teatre equiparable als millors de l'estranger a l'hora de presentar muntatges com aquell. I en aquest sentit les darreres lloances són per a Barret i Cagé:

Humilde es mi voto, pero con sinceridad y conciencia lo ofrezco al señor Barret y al Sr. Cagé si en algo les sirve para ser inscritos en la lista de los pintores y directores de escena de los primeros teatros de las mas ilustradas ciudades. (p. 29)

Finalment, i abans de passar a un apèndix on s'aclareixen conceptes lligats a la mitologia i la vida quotidiana a l'antiga Roma, Ferrer inclou, amb una mediocre retòrica, el seu sentit dolor per la recent mort de Donizetti:

No puedo dejar la pluma sin acordarme de que el célebre Donizetti (...) ya no existe. Ah! será acaso verdad que una alma ardiente pulveriza pronto el frágil cuerpo que la encierra? será cierto que es demasiado endeble el mortal andamio, y que pronto se destruye al peso del talento y á los empujes de una imaginacion activa? (...) Si todo ha de ser ambicion, intriga, mentiras, lujo y vanidades, engólfense en buena hora en tan peligroso océano los que no lo temen; pero haya, al menos, proteccion, aunque sea la del egoismo, para que los que prefieren quemar incienso en los altares en cuyas gradas oraron Rossini, Bellini, Mercadante, Donizetti y tantos hombres célebres, puedan, en el Liceo de Barcelona, con representaciones tan dignas como la de LOS MÁRTIRES, ofrecer, en dulces armonías y en bellos cuadros, tregua de afanes y horas de recreo por la noche, á los que viven de dia casi sofocados en la pesada atmósfera de negocios, de proyectos, de bolsa, ó de política.

En Barcelona á 2 de enero de 1850.

Luis Ferrer (pp. 29-30)

Diversos fragments d'*l' martiri* van arribar a ser adaptats per a banda: poc abans del Carnestoltes de 1850 es van interpretar fragments al carrer, davant del Teatre Principal, sota la direcció de Josep Piqué, l'autor de *l'Ernesto, duca di Scilla*, estrenat al Teatre Principal cinc anys abans.<sup>67</sup>

La temàtica de l'òpera, tan lligada al cristianisme, va resultar perfecta per a la seva reposició en temps de Quaresma. Així, el 15 de febrer, coincidint amb el Dimecres de Cendra, es va anunciar de la següent manera l'òpera

---

<sup>66</sup>FERRER, L.: *Op. cit.*, pp. 27-8.

<sup>67</sup>*Diario de Barcelona*, 2/III/1850, p. 660.

donizettiana:

Al inaugurar la empresa su temporada de cuaresma en un dia tan solemne como el de hoy, no pudiera elegir otro espectáculo mas brillante, mas moral, mas alusivo á las grandezas de nuestra sagrada religion que la magnífica y aplaudida ópera en 4 actos, *I Martiri*. Si esta sublime particion del célebre Donizzetti (sic) ha formado hasta hoy las delicias de este ilustrado público, asi por su inmejorable desempeño como por la propiedad y riqueza de su grande aparato, no podrá apreciar en menos que su mérito, la oportunidad con que su representacion en la época presente destinada á la meditacion de nuestras divinas creencias, recuerda los gloriosos ejemplos de los primeros héroes del cristianismo. (...) (p.875)

L'oportunisme de l'anunci no va impedir que les darreres funcions de l'òpera fossin un èxit, tot i que eren una mica més cares a causa del muntatge escènic. La darrera funció, per exemple, va ser ressenyada tal i com segueix al *Diario de Barcelona* del dia 13 de març:

Un inmenso gentío acudió en la noche del lunes<sup>68</sup> en el teatro Liceo para disfrutar de la última representacion de *Los Mártires*, y sin embargo de que los concurrentes rebosaban por todas partes del coliseo, un gran número de personas viéronse precisas á volverse, no dirémos por falta de localidades, sino por no haber hallado tan siquiera donde asomar la vista para participar de tan deseado y hermoso espectáculo. Tal es la popularidad que alcanzó dicha ópera, asi por el esmerado y satisfactorio desempeño de cuantos artistas toman parte en ella, como por la propiedad histórica, magnificencia y brillantez con que fué puesta en escena. Si todos los artistas que cantan en *Los Mártires* compitieron á porfia en la espresada noche, cual ya otras veces lo hicieran para dar realce al buen efecto del conjunto con la esmerada ejecucion de las partes respectivas, tambien el público supo corresponder galate á los buenos deseos y honroso empeño de aquellos, pues no se limitó el numeroso concurso en mostrar con repetidos y unánimes aplausos su entusiasmo como en otras ocasiones, sino que despues del grandioso final del tercer acto, que es la pieza de gracia, por ser siempre la que mas arrebatada, diluviarón sobre los cantores innumerables y bellos ramilletes y hermosas coronas de flores, que si tapizaron el proscenio tambien perfumaron el ambiente del coliseo con la esquisita fragancia que exhalaban. Como la coronas y algunos de los ramilletes de mayor tamaño estuviesen enlazados con pintadas cintas que tenian lemas impresos en doradas letras, el público pidió á voz en grito la lectura de los lemas. Entonces el Sr. Ferri recorriólos todos, y leyó en voz clara é inteligible las siguientes dedicatorias:

*A la incomparable orquesta del gran teatro del Liceo: sus admiradores.*

*Al sublime mérito del escelente tenor Sr. Roppa.*

*Al mérito del condescendiente artista Sr. Testa.*

*Al mérito y bellas cualidades del bajo Sr. Rodas; sus compatriotas y amigos.*

*A la inteligencia del maestro director de coros Sr. Donatuti (sic)*

*Al mérito y honradez del bajo Sr. Roda.*

*Al mérito y aplicacion de las señoras y señores coristas del gran teatro del Liceo: sus numerosos apasionados.*

*A la eminente y apreciable artista Sra. Rossi-Caccia: sus muchos apasionados.*

*Al génio y profundos conocimientos del célebre digno maestro director del Liceo D.*

*Mariano Obiols: sus amigos, compañeros y admiradores.*

*Al mérito é inteligencia del escelente director de escena Sr. Barret: sus apasionados y amigos.*

*A los gratos recuerdos del siempre aplaudido primer barítono Sr. Ferri: sus numerosos amigos y apasionados.*

---

<sup>68</sup>Es refereix a la funció del dilluns 11 de març.



*Al genio y conocimientos del célebre pintor Sr. Cagé: sus admiradores.*

Completíssima fué, pues, la ovacion que en la indicada noche alcanzaron no solo los artistas músicos, sí que tambien cuantos han contribuido con sus trabajos á dar realce al espectáculo que dió lugar á tamaño triunfo. (pp. 1407-8)

Dues úniques funcions de *Belisario* acabaven la llista d'òperes de la temporada, a partir del 17 de gener i amb el següent repartiment, extret de les crítiques del moment:

Belisario: Gaetano Ferri

Antonina: Carlotta Gruitz

Irene: Giovanna Rossi-Caccia

Alamiro: Giacomo Roppa

Amb ells intervingueren també Ferran Rauret, Antoni Vives i Josep Obiols. La breu crítica del dia 19 de Fargas Soler constata el nivell satisfactori de les representacions.

Al llarg d'aquella temporada, i entre els mesos de maig i juny, s'inauguraren els concerts matinals dels diumenges, de manera que podien haver-hi tres funcions: al matí concert; a la tarda, teatre; i a la nit, òpera. Fins i tot en un mateix dia podien arribar-se a representar dues obres líriques<sup>69</sup>.

Val a dir, igualment, que l'orquestra, el cor i els comprimaris del Liceu eren ja una realitat referencial, latent a la Barcelona que entrava a la segona meitat de segle. Una bona prova la tenim en una nota publicada al *Diario de Barcelona* el dia 5 de desembre de 1849, quan s'interpretà una missa de Generali el dia abans a l'església de Santa Mònica, en ocasió de la patrona del cos d'artilleria, Santa Bàrbara. Marià Obiols (orquestra) i Joan Baptista Dalmau (cor) dirigiren les formacions liceistes, amb les intervencions solístiques de Testa, Gaetano Ferri i Agustí Rodas. Al final de l'eucaristia l'orquestra tocà (en un temple i en ple 1849!) l'obertura de *Fra diavolo*.

### **Temporada 1850-51**

El 18 de maig el *Diario de Barcelona* anuncià que el mestre Obiols havia marxat a Itàlia per tal de contractar els cantants que conformarien la temporada següent. Mentrestant la cartellera es buidà de programes, tot i els esporàdics concerts als salons del cercle (el 9 de juny) o dels matinals, que començaren a partir del 23 de juny. Mentrestant, la companyia dramàtica actuà esporàdicament a l'escenari del Teatre de l'Odeó.

El 24 d'agost es va publicar a la premsa el llistat de les companyies que actuarien conjuntament al Liceu i al Teatre Principal, i que s'ha inclòs en el

---

<sup>69</sup>Per exemple, el dia 29 de juny -divendres- es va representar a la tarda *Norma* (15'30h.) i al vespre *Macbeth* (20h.). En ambdues repetiren només els comprimaris Aleu-Cavallé i Rauret. Cfr. *Diario de Barcelona*, 29/VI/1849, pp. 3057-8.

capítol dedicat a les òperes representades al Teatre de la Santa Creu entre 1847 i 1852. Val a dir que el Liceu va reduir el preu de les seves localitats: els abonaments, per exemple, anaven dels 210 als 16 duros, i les entrades en dies d'òpera dels 50 als 4 rals<sup>70</sup>.

Per a la nova temporada no s'havien fet obres ni reformes, tot i que la següent nota publicada el dia 28 d'agost deixa veure que calien alguns retocs a la sala:

Creemos que seria muy oportuno, y que no lo habrá olvidado la Empresa, el que antes de abrirse el gran Teatro del Liceo se arreglaran cuidadosamente todas las localidades á fin de destruir algunos clavos y otros obstáculos que causan graves daños en los trages de los concurrentes. Hacemos esta sencilla indicacion porque la hemos oido de la boca de algunas elegantes señoras, cuya continua asistencia al indicado teatro las hece acreedoras á que se dejen complacidos sus justos deseos (p. 4507)

La temporada gaudiria d'onze títols, repartits al llarg de 83 funcions íntegres més cinc de parcials. Val a dir, però, que de les òperes representades gairebé la meitat d'elles s'estrenaren al Teatre Principal per passar després al Liceu, atès que aquella era la primera temporada en què les dues empreses treballaven conjuntament. Després de les cinc funcions íntegres i les tres de parcials de *Maria di Rohan* a partir del 7 de setembre, i de les vuit de *Lucrezia Borgia* a partir de l'11 del mateix mes (ambdues provinents del Principal), *Attila* pujava a l'escenari del Liceu el 21 de setembre, amb vuit funcions. Segons el llibret editat per a l'ocasió, el repartiment va ser integrat per<sup>71</sup>:

Attila: [Agustí] Rodas  
Ezio: [Nicola] Jammes  
Odabella: [Noëmi] De-Roissy  
Foresto: [Carlo] Baucardé  
Undino: [Ferran Rauret]  
Leone: [Antonio] Morelli

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

A la crítica que Fargas Soler publicà el dia 23 al *Diario de Barcelona*, el crític es declara ja d'entrada contrari a Verdi, tot i que reconeix que *Attila* és una de les seves obres interessants, juntament amb *Nabucco* i *Ernani*. En general es parla d'un nivell interpretatiu no del tot satisfactori, malgrat el bon paper del baix Rodas. Sembla que hi hagueren alguns problemes vocals per part de Baucardé, a més de la mala pronunciació italiana de Jammes. Es va estrenar una decoració de Cagé, tot i que la il·luminació no va acabar de funcionar. L'orquestra complí amb el seu paper, tot i que Fargas lamenta l'absència, no de fagots -com en la passada temporada-, sinó de l'arpa,

---

<sup>70</sup> *Diario de Barcelona*, 24/VIII/1850, pp. 4436-8 i rectificació de preus publicada el 26/VIII/1850, p. 4475.

<sup>71</sup> VERDI: *Attila*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1850.



circumstància que ja s'havia donat a *Lucrezia Borgia*.

Segurament les vint funcions, a partir del 2 d'octubre, d'*l martiri*, volien reprendre l'èxit de les representacions de la temporada passada. Fargas, en la seva crítica del dia 4, comenta que tot i ser contrari a la reposició de títols ja representats amb èxit en temporades recents, aquelles funcions mereixien la seva revalidació a l'escenari del Liceu, ja que l'èxit es va repetir. Vocalment els artistes que prengueren part en l'obra de Donizetti foren, segons el llibret novament editat<sup>72</sup>:

Felix: [Agustí] Rodas  
Paolina: [Teresa] De Giuli Borsi  
Poliuto: [Giacomo] Roppa  
Severo: [Luigi] Valli  
Calistene: [Antoni] Vives  
Nearco: [Josep] Font  
Un cristiano: [Ferran] Rauret

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

La gran triomfadora, segons Fargas, va ser Teresa De Giuli, tot i que Valli també fou llargament aplaudit malgrat alguns problemes. Sembla que es van repetir tots els efectes escènics que van ajudar a triomfar l'òpera durant la temporada passada. Fins i tot es va anunciar que l'èxit va ser superior, tal i com comentà *El eco del actor*.

La ópera *l Martiri* ha alcanzado un éxito mucho mas brillante que en el año pasado. La parte de *Paolina*, desempeñada por la Sra. de Giuli dejó altamente satisfechos los deseos del público: en la romanza del primer acto desplegó ora gusto y sentimiento, ora inteligencia y valentía; en la polaca y duo del segundo acto desplegó todos los conocimientos de una actriz de talento, mereciendo el honor de ser llamada á escena. Los SS. Roppa y Rodas dieron realce al conjunto con el buen desempeño de sus partes. El Sr. Valli no estuvo la primera noche en posesion de sus buenas facultades, saliendo sin embargo airoso en los andantes de su cabatina y en el final del tercer acto. El Sr. Font y el Sr. Rauret estuvieron bastante bien. Al cuerpo de coros merece le digamos que estuvo bastante flojo y que en los finales no se les oia apenas. La orquesta estuvo como siempre, bien<sup>73</sup>.

Després de les quatre funcions de *La figlia del reggimento* (a partir del 6 de novembre) i les quatre íntegres -més una de parcial- de *Don Pasquale* (a partir del 23), les 14 funcions de *La favorita* foren interpretades, a partir del dia 26 de novembre, pels següents artistes, segons el llibret editat per a l'ocasió<sup>74</sup>:

---

<sup>72</sup> DONIZETTI: *Paulina y Poliuto ó Los Mártires*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1850.

<sup>73</sup> *El eco del actor*, 71X/1850, nº6, p. 43.

<sup>74</sup> DONIZETTI: *La favorita*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1850.

Leonor de Guzman: [Noemi] De Roissy  
Fernando: [Giacomo] Roppa  
Alfonso XI: [Nicola] Valli  
Baltasar: [Attilio] Arnoldi  
Gaspar: [Josep] Font  
Inés: [María] Soriano

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

Val a dir, però, que després de la primera representació l'òpera no aparegué de nou fins el 7 de desembre, a causa d'una malaltia de Giacomo Roppa. Així mateix, a partir del 13 de desembre Rodas interpretà el rol de Baldassare en substitució d'Arnoldi. Fargas Soler publicà la crítica al *Diario de Barcelona* el dia 9, tot aprofitant per lloar les virtuts d'una òpera que no se sentia a Barcelona des de feia quatre anys. Fargas, però, veu en l'obra una certa desigualtat, en tractar-se d'una òpera pensada per un italià de cara a un teatre francès. Entrant ja de ple en l'execució del Liceu, el crític constata les imperfeccions de la seva representació. Sembla que la Roissi abusà de les floritures i ornaments en la seva cabaletta del tercer acte. Ella i Roppa imposaren, a més, uns temps massa lents en el seu duet del quart acte. Arnoldi no tenia un timbre molt agradable per al rol de Baltasar i es van suprimir uns quants números. Amb tot, Fargas reconeix que la posada en escena va ser de les poques que es podien veure en una òpera com aquella a Barcelona. Es van estrenar decoracions i part del vestuari dels solistes, les primeres amb efectistes recursos de perspectiva.

Els criteris de Fargas són compartits per l'anònim cronista d'*El eco del actor*.

El martes se puso en escena en este teatro la ópera, *Favorita*, el éxito de cuya ejecucion fué poco satisfactorio. Como sin faltar á la imparcialidad, nuestra opinion acerca del desempeño no podría ser favorable á los artistas que tomaron parte en la ópera; y habiéndose notado causas atenuantes que cohonestan en parte el que no hubiese sido mejor desempeñada en el conjunto la *Favorita*, suspendemos hasta despues de la segunda representacion de la misma el emitir el acostumbrado juicio crítico, ya que al parecer ha de diferirse por algunos dias á causa de la indisposicion del Sr. Roppa, la que ya le aquejó á la primera noche. Entonces encomiaremos tambien detenida y debidamente el lujoso y brillante aparato con que ha sido puesta en escena la *Favorita*, que aventaja al con que lo ha sido en el teatro del *Oriente* en Madrid, segun nos ha asegurado una persona que la vió representarse en la coronada villa<sup>75</sup>.

Sembla, però, que les funcions pujaren de nivell, com ens recorda el mateix setmanari teatral:

La ópera *Favorita* tuvo un éxito brillante la noche del sábado [7/XII]. La Sra. Roissi cantó como pocas veces la habíamos oido, á pesar de lo simpática é inteligente que para nosotros fué desde el primer día que la oimos. Los demás que en ella tomaron parte

---

<sup>75</sup>*El eco del actor*, 2/XII/1850, nº 14, p. 111.



salieron airosos de su cometido<sup>76</sup>.

Com a curiositat, i atesa la tradició de representar papers travestits durant el dia dels Innocents, val la pena transcriure part de la notícia publicada el 30 de desembre al *Diario de Barcelona*, que testifica com es va celebrar, operísticament, el dia citat al Liceu, ja que la companyia de cant hi va prendre part destacada:

(...) La de Giuli despues de haber cantado con su acostumbrada maestría el aria de la *Maria de Rohan* se presentó á cantar el aria del Dr. Dulcamara.- La Brambilla cantó el aria de la *Calumnia* y substituyó con una cancion andaluza el brindis de la *Lucrecia*. La Roissy se presentó vistiendo el traje del tenor en la *Prova d'un'opera seria* y cantó el aria del segundo acto de la *Prova*, remedando con particular acierto al artista que desempeña ordinariamente aquella parte. La de Giuli y Roppa cantaron el final del duo de *I Martiri* de una manera que no queremos recordar, en gracia de la celebridad del dia, y por último el mismo Roppa, en traje de vieja, cantó con los referidos artistas las coplas del trípili, y el público se retiró contento y satisfecho de la funcion *extraordinaria* del dia de Inocentes. (p. 6973)

*La gazza ladra* de Rossini obtingué quatre representacions íntegres i tres de parcials a partir de l'1 de gener de 1851. Les funcions comptaren amb el següent repartiment<sup>77</sup>:

Fabricio Vingardito (sic): [Antoni] Vives  
Lucía: [María] Soriano  
Juanito: [Josep] Font  
Ninetta: [Noëmi] De Roissi  
Fernando Villabella: [Louis] Gassié (sic)  
Gottardo: [Agustí] Rodas  
Feliipito: [Gaetana] Brambilla  
Isaac: [Luigi] Devezzi  
Antonio: [Ferran] Rauret  
Jorge: N.N.  
Gregorio: N.N.

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

Com es pot veure, el llibret, que era bilingüe, canviava i en alguns casos alterava, fins a fer-los pràcticament irreconeixibles, alguns dels noms dels personatges rossinians, com ja s'havia fet en *L'elisir d'amore* el 1848.

Fargas Soler publicà el dia 3 la seva crítica, en la qual declara una certa manca de treball de conjunt, per la qual cosa les funcions no van ser del tot satisfactòries. La Roissy va acabar cansada al final de l'òpera, fins i tot quan afegí unes variacions

---

<sup>76</sup> *El eco del actor*, 9/XII/1850, nº 15, p. 119.

<sup>77</sup> ROSSINI: *La urraca ladrona*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1851.

insulsas y desairadas de todo punto por lo monótonas (...) Nosotros que rebobamos altamente siempre [que] se añadan retazos heterogéneos en las óperas, quisiéramos que á lo menos cuando se hiciesen semejantes adiciones se conciliase el lucimiento de los artistas con el buen gusto de las piezas que al efecto se escogiesen; menos desairadas que las variaciones susodichas, que lejos de hacer brillar las facultades vocales de una cantariz solo sirven para fatigarla y hacerla correr un peligroso albur (p. 47)

Els que més brillaren en el conjunt de la interpretació sembla que varen ser Gaisier i Rodas com a Ferrando i Podestà, respectivament.

Després de les quatre funcions íntegres i una de parcial de *La prova d'un'opera seria*, provinent del Teatre Principal i reposada al Liceu a partir del 18 de gener, repareixia *Norma*, que venia a ser una "especialitat de la casa". Al Liceu obtingué només dues funcions a partir del 22 de febrer, amb el següent repartiment:

Norma: Teresa de Giuli Borsi  
Adalgisa: Aurora Vallesi  
Pollione: Giacomo Roppa  
Oroveso: Agustí Rodas

Fargas publicà al *Diario de Barcelona* la seva crítica el dia 25. Precisament aquell text es publicava juntament amb el de la *Leonora* del Principal, de manera que Fargas donava poca importància a unes funcions més rutinàries que no pas altra cosa. I és així com ho reconeix:

No ha sido mejor desempeñada la *Norma*, esa sublime composicion que por lo muy repetida y sabida de memoria por los menos entusiastas de la música, difícilmente puede satisfacer completamente la ejecucion de la misma, por el endeble recuerdo de otros artistas que en otras ocasiones dejaron con ella profundas impresiones al público. De modo, que siendo la *Norma* el refugio de todas las empresas y el caballo de batalla donde quieran probar sus fuerzas hasta los artistas de medianos talentos, es al mismo tiempo una piedra de toque en la que mas de una vez han perdido algunos quilatjes de su mérito mas de una artista de valía en la parte de protagonista. (p. 1198)

Aquell no va ser el cas de Teresa de Giuli Borsi, que era una cantant de categoria mitjana, i per tant Fargas vol mostrar-s'hi indulgent. Novament el crític comenta negativament la inclusió de variacions al final de la cavatina, la qual cosa produeix *contra sentidos, porque alteran los conceptos que entraña la idea del compositor* (p. 1199). La resta tampoc no acabà de convèncer, particularment el Pollione poc tendre i desapassionat de Roppa.

*Robert le diable* tornava a Barcelona en la seva versió italiana, amb deu funcions a partir del 28 de febrer. El Liceu la posava per primera vegada en escena amb les veus següents, d'acord amb el llibret editat<sup>78</sup>:

Roberto: [Giacomo] Roppa  
Bertran: [Agustí] Rodas

---

<sup>78</sup> MEYERBEER: *Roberto el diablo*. Barcelona: Imprenta de Tomás Gorchs, 1851.



Alberto: [Antoni] Vives  
Alice: [Noëmi] De Roissy  
Rambaldo: [Josep] Font  
Isabel: [Teresa] De Giuli Borsi  
El rey de Sicilia: N.N.  
Heraldo: Devezzi

Director d'orquestra: Marià Obiols  
Escenografia: Félix Cagé

L'edició del llibret era especialment cuidada, amb la seva traducció al castellà i dues il·lustracions: a la portada una escena del primer acte i a la segona pàgina una del segon. A més dels gravats, el quadern imprès contenia els noms de les ballarines que prenién part en aquell òpera: Dulau, Duchateau, Constanti, Mathilde, Segura i vuitanta figurants. L'anunci de l'arribada de la primera ballarina, Emilia Boschetti -si no surt al llibret deu ser perquè el seu contracte encara no devia estar tancat-, ja va ser anunciada mesos abans a *El eco del actor*, amb una curiosa observació respecte del físic de l'artista:

Ha llegado á esta capital la Sra. Emilia Boschetti, bailarina ajustada para este teatro. Parece que la empresa ha escriturado una primera pareja de baile para poner en escena la ópera *Roberto il diavolo*, cuyas decoraciones se están pintando.- La nueva artista estaba anoche en un palco y tiene muy bella figura<sup>79</sup>.

El mateix setmanari va anunciar la importància de la programació del títol meyerbeeriana:

Para el Liceo se está estudiando y preparando la grande ópera *Roberto el Diablo*, ópera que por su grande celebridad y por el grande éxito que ha tenido en las principales capitales, se propone la empresa ofrecerla al público con magníficas decoraciones nuevas, y con el lujoso aparato escénico que requiere la nombradía del Liceo<sup>80</sup>.

Fargas Soler publicà la seva crítica el dia 2 al *Diario de Barcelona*. En ella hi ha unes primeres lloances a Meyerbeer:

Tan solo de cuando en cuando envia Dios al mundo algun gran genio capaz de causar una revolucion en alguna de las bellas artes; y aun cuando no siempre se propagen (sic) las inovaciones de los grandes artistas en la época que estos las hicieran, ellas germinan y fecundan con el tiempo á través de las generaciones. (pp. 1309-10)

Seguidament Fargas compara el compositor amb Shakespeare, Goethe, Byron, Miquel Àngel i Rafael i, influït encara per la recent estrena del *Freischütz*, el crític parla de l'evolució del compositor alemany a partir de l'obra de Rossini fins arribar a la de Weber. Pel que fa a la interpretació dels cantants liceistes, si bé aquella no va ser brillant, Fargas troba l'excusa de la dificultat de l'obra. No obstant això, es van estrenar cinc decoracions i novament els màxims triomfs, segons Fargas, són per a Cagé.

---

<sup>79</sup> *El eco del actor*, 23/XII/1850, nº 17, p. 135.

<sup>80</sup> *El eco del actor*, 13/I/1851, nº 20, p. 159.

Dies després, concretament l'11 de març, una breu nota anònima explica que la funció del diumenge 9 va causar deliri entre el públic, potser afamat de bons títols en una temporada de parèntesi, amb la fusió de les dues empreses. En aquella representació, doncs, caigueren als peus de la De Roissi i de la De Giuli abundants rams de flors i la darrera repetí, espontàniament, una de les àries de l'òpera. Un dels rams llançats, però, incloïa una cinta amb unes sentides frases dedicades al mestre Obiols, per a qui sembla que hi havia autèntica devoció. És així com l'anònim cronista del *Diario de Barcelona* acaba el seu comunicat:

(...) Ya que alcanzamos una época en que muchas veces se prodigan las coronas á los artistas cantores, consideramos que no es menos digno de tan honroso galardón quien animado de fé artística y entusiasmo por el arte se afana y esmera para hacer resaltar con todos sus matices la parte instrumental de una composición lírico dramática, que no es por cierto la menos importante, cuando lo es integrante de una creación como el *Roberto il Diavolo*. Llor y honor, pues, al maestro D. Mariano Obiols y á los beneméritos profesores de la orquesta del Liceo, por tan honrosas como merecida[s] distinciones! (p. 1488)

També *El eco del actor* es féu ressò de l'èxit de les funcions meyerbeerianes:

La cuarta representacion de *Roberto el Diablo*, atrajo anoche un extraordinario concurso. La escelencia de la ópera y la grandiosidad con que se halla puesta en escena, hará indudablemente que produzca pingües resultados á la Empresa. Es verdaderamente uno de los espectáculos teatrales mas notables que se hayan visto en Barcelona<sup>81</sup>.

La temporada acabava amb les funcions d'*I martiri*, després d'una etapa fluixa. Com en el cas del Principal, s'havien programat títols en funció dels locals (*I martiri* o *Roberto*, entre d'altres, no pujaren a l'escenari de la Santa Creu) i amb una certa inèrcia que segurament el públic devia notar, al marge de les rivalitats ja analitzades.

### **Temporada de primavera i estiu de 1851**

La petita temporada, a mode de parèntesi, del Liceu, gaudiria de quatre títols, repartits al llarg de 24 funcions. S'iniciava amb *Macbeth*, que obtindria set funcions íntegres i nou de parcials a partir del 10 de maig-; seguidament, *Nabucco* n'obtidria nou, *Lucia di Lammermoor* cinc, i finalment *I martiri* tres. Així mateix, s'escenificaren actes solts d'*Ernani* i d'*I puritani*. Auests, doncs, serien els títols integrants d'una temporada curta, escassa i fins i tot pobra en relació als anys anteriors.

Malgrat tot, un títol com *Macbeth*, tan representat ja i contrari als interessos de Fargas Soler pel fet de ser de Verdi i d'èxit massa recent, va ser aprovat pel crític en el seu escrit sobre les funcions, publicat al *Diario de Barcelona* el dia 13 de maig. Sembla que les funcions van tenir brillantor i

---

<sup>81</sup> *El eco del actor*, 10/III/1851, nº 28, p. 222.



encert en els cantants, d'acord amb el següent repartiment<sup>82</sup>:

Macbeth: Louis Gassier  
Lady Macbeth: Teresa de Giuli  
Banquo: Agustí Rodas  
Macduff: Josep Font  
Criada de Lady Macbeth: Adelaida Aleu-Cavallé  
Metge: Ferran Rauret

Com sempre, alguns fragments sembla que van haver de ser bisats, com el final del segon acte que, segons Fargas, era el que més agradava de l'obra verdiana al públic barceloní d'aleshores.

*Nabucco* comptà, amb les nou funcions a partir del 24 de maig, amb el següent repartiment<sup>83</sup>:

Nabucco: Louis Gassier  
Abigaille: Teresa de Giuli  
Fenena: Gaetana Brambilla  
Zaccaria: Agustí Rodas

Aquelles funcions suposaven l'estrena de l'òpera al Liceu, i la crítica de Fargas publicada el 27 de maig constata que les funcions van fer-se amb una certa desgana per part dels artistes que hi prengueren part, deixant de banda que la pobresa escènica va ser notòria a causa de l'absència de decoracions noves, quelcom estrany tractant-se d'una estrena i que demostra el caràcter improvisat d'aquella temporada.

*Lucia di Lammermoor* arribava al Liceu el 13 de juliol, amb un repartiment integrat pràcticament pels mateixos artistes -amb alguns canvis poc significatius- que l'havien interpretada al Teatre Principal, i dels quals ja s'ha parlat als capítols anteriors. Malgrat tot, però, Teresa de Giuli s'encarregà del rol protagonista al Liceu, on s'exhibí especialment amb una cabaletta al primer acte, escrita expressament per a ella pel mateix Donizetti<sup>84</sup>. A més, i a partir del dia 25 de juliol, la part d'Edgardo va anar a càrrec del tenor Sínico.

La presència de Sinico es va aprofitar també per a encarregar-li la part de Poliuto en les tres úniques funcions dels gran èxits d'aquells temps: *I martiri*. No he trobat referències d'aquelles representacions, però cal pensar que no es devia desplegar tot l'aparell escènic que havia provocat el deliri en anteriors temporades. Malgrat tot, i d'acord amb les veus que acompanyaren el cèlebre tenor (De Giuli, Font, Gasier, Rodas, Rauret i Vives), segurament el nivell seria digne.

---

<sup>82</sup> *Diario de Barcelona*, 13N/1851, p. 2809.

<sup>83</sup> *Diario de Barcelona*, 27N/1851, pp. 3112-3.

<sup>84</sup> *Diario de Barcelona*, 13VII/1851, p. 4117.

Durant aquella primavera i estiu, a més, la companyia lírica va interpretar al Liceu actes solts d'*l puritani* i dues sarsueles: *El duende* de Luis De Olona i *El granuja* de Gardyn.

### **Temporada 1851-52**

La segona i darrera temporada conjunta entre el Liceu i el Principal, ja ho hem vist, no arribaria a bon port, ja que a partir del mes de gener l'antic Teatre de la Santa Creu va deixar de representar òperes. Malgrat tot, el Liceu prosseguí amb les funcions líriques fins el mes de maig, amb l'assumpció de la companyia contractada per als dos teatres per una petita empresa.

Pel que fa als preus, i tal i com s'anuncià a la premsa, el Liceu cobraria per a 100 funcions previstes entre el 8 d'octubre de 1851 i el 7 de juliol -que després resultà ser el 24 de maig- de 1852, de 100 a 15 duros pels abonaments. Segurament no hi havia garanties que es fessin totes les funcions previstes: ja s'endevinava el "temporal" i es feren abonaments per sèries de 100 representacions.

La temporada inclogué al Liceu la representació d'onze títols sencers i un -*Il giuramento*- de parcial, al llarg de 59 funcions, més 19 de parcials, la qual cosa dóna una xifra de 77 sessions líriques, 23 menys de les previstes a l'abonament.

El 28 d'octubre s'estrenà al Liceu la versió de *Luisa Miller* que s'havia pogut escoltar al Principal cinc dies abans. Al teatre de Trinitaris l'òpera de Verdi obtingué 3 funcions. Els aldarulls ocasionats pels *cruzados* sembla que a partir de la segona representació van ser absolutament negligits, tot i que les representacions al Liceu no van tenir gaire èxit<sup>85</sup>.

*Corrado di Altamura* s'estrenava al Liceu el 9 de novembre, tot i que la segona funció no va ser programada fins el 15, quan s'anuncià a la premsa novament com a "Primera salida" del baríton Giuseppe Cima-Tonelli, de manera que és difícil veure si l'obra s'estrenà el dia 9 o el 15. Per tant, tres -o dues- van ser les funcions de l'òpera de Federico Ricci, amb les veus, segons el llibret editat, dels següents artistes<sup>86</sup>:

Corrado: [Giuseppe] Cima-Tonelli  
Delizzia: Luigia Abbadia  
Roggero (sic): [Gaetano] Baldanza  
Griscando Borello: [Giuseppina] Sperati  
Giffredo: [Antoni] Vives  
Marchese Albarosa: Pedragosa  
Margarita: [Adelaida] Aleu-Cavallé

---

<sup>85</sup> *Diario de Barcelona*, 3/XI/1851, p. 6478.

<sup>86</sup> RICCI, F.: *Conrado de Altamura*. Barcelona: Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorcgs, 1851.



Isabella: Giovanna Fossa

Director d'orquestra: Mateu Ferrer

Escenografia: Félix Cagé

El dia 18 Antoni Fargas va publicar al *Diario de Barcelona* la seva crítica, en la qual dubta de la vàlua de l'obra de Ricci. Sembla que les funcions al Liceu van avorrir excessivament el públic, que a més va sofrir una interpretació per part dels cantants molt fluixa, malgrat que Fargas manté que amb una obra com aquella hi havia poques ocasions per lluir-s'hi. Però Luigia Abbadia va fer un mal paper en una part excessivament greu per a la seva tessitura. El debut del baríton Cima-Tonelli no podia ser més mediocre, atesa la seva incorrecta emissió i la lletjor del color de la seva veu.

Les cinc funcions (més sis de parcials) de la *Gemma di Vergy*, que pujava al Liceu el 29 de novembre, serviren per al debut la soprano Luigia Ponti (Gemma), a més de la participació del baríton Luigi Valli (Conte di Vergy), Antònia Aguiló Donatutti (Ida), Giuseppe Lodi (Guido), Gaetano Baldanza (Tamas) i Antoni Vives, d'acord amb el llibret editat<sup>87</sup>. La crítica de Fargas es publicà el 2 de desembre i en ella es constata el bon nivell de la Ponti, de qui Fargas se sorprengué agradablement. En canvi, el baríton Valli només es destacà pel poc volum de la seva veu. Malgrat tot, les funcions no deixaren de ser satisfactòries, segons el crític del *Diario de Barcelona*.

Les quatre funcions de *Norma* segurament s'iniciaren el 13 de desembre, encara que segons un avís publicat el dia 16 una de les germanes Villó estava indisposta<sup>88</sup> i la segona funció, el dia 17, tornava a parlar de la "Primera salida..." de les dues artistes. Sigui com sigui, les 4 -o tres- funcions de l'òpera belliniana comptaren amb el debut al Liceu de les germanes Cristina i Matilde Villó (suposadament Norma i Adalgisa, respectivament), acompanyades de Gaetano Baldanza (Pollione), Adelaida Aleu-Cavallé, Eugenio Tacchi-Manfredi (Oroveso) i Ferran Rauret (Flavio). Fargas, segurament tip de tanta *Norma*, no arribà a publicar-ne la crítica.

Tampoc no es documentaren les quatre representacions íntegres i les tres de parcials d'*Ermani*, que comptaren (a partir del dia de Nadal) amb el debut del baríton Folgueras, a més de les veus de Luigia Abbadia, Gaetano Baldanza i Eugenio Tacchi-Manfredi.

Després d'*Attila*, que arribava al Liceu amb quatre funcions íntegres i una de parcial al Liceu a partir del 25 de gener (aquell seria el darrer títol representat al Principal de bracet de la mateixa empresa liceista), l'òpera d'un altre Ricci, Luigi, *Il nuovo Figaro*, s'estrenava al Liceu el 5 de febrer de 1852, amb cinc funcions íntegres i cinc de parcials. Les quatre primeres foren

---

<sup>87</sup>DONIZETTI: *Gemma di Vergy*. Barcellona: Tip. di T. Gorchs, 1851.

<sup>88</sup>*Diario de Barcelona*, 16/XII/1851, p. 7427.

seguides, amb la qual cosa sembla que el públic valorà si més no la seva programació. D'acord amb el llibret editat, aquest va ser el repartiment<sup>89</sup>:

Baron Segismundo de Warthenkoppenburgen: [Giuseppe] Lodi

Amalia: [Luigia] Ponti

Andrés de Cernay:[Giuseppe] Pasi<sup>90</sup>

Leporello: [Benedetto] Mazetti

Carlota: [Giuseppina] Sperati

Demetrio: [Ferran] Rauret

Director d'orquestra: Mateu Ferrer

Escenografia: Félix Cagé

La crítica de Fargas Soler, publicada al *Diario de Barcelona* el dia 14, torna a ser un escrit llarg, molt diferent dels darrers textos del crític, curts i semblantment fets a partir d'una certa rutina, la mateixa que semblava afectar la programació dels dos teatres operístics de Barcelona. El text de Fargas tornava a valorar la partitura, i en aquest cas es defensa la preeminència de Luigi Ricci per sobre de Federico. Malgrat tot, *Il nuovo Figaro* no era per Fargas la millor òpera del compositor italià. Les funcions del Liceu no comptaren, però, amb el nivell que es mostrà en la mateixa obra el 1833, quan l'obra s'estrenà al Teatre Principal i també a Barcelona. Novament, Fargas acusa els arranjaments aliens a l'esperit original de les òperes, ja que el rondó final de l'obra va ser substituït pel d'*Il ritorno di Columella*.

*La figlia del reggimento* tornava al Liceu amb quatre úniques funcions però amb doble repartiment, si més no amb una protagonista diferent. Efectivament, Sofia Vera Lorini havia estat contractada pel Teatre Principal<sup>91</sup>, però quan va arribar a Barcelona es trobà sense companyia lírica a la Santa Creu. Les funcions que va fer al Liceu comptaren a més amb les veus d'Antònia Aguiló, Font, Benedetto Mazetti i Antoni Vives. A partir del 27 el rol de Maria anà a càrrec de Luigia Ponti.

El 19 de març es reposava de nou *Un'avventura di Scaramuccia*, amb onze funcions íntegres i una de parcial, i novament es devia comptar amb la polèmica decoració de Cagé que anys abans havia ferit les susceptibilitats dels *cruzados*. Potser ara, després de la desfeta de l'empresa que havia dut a treballar les dues institucions de bracet, els recels perduraven, i per això cal llegir entre línies el següent anunci que el *Diario de Barcelona* publicava el dia 27, en el qual es fa una descripció de les tan discutides decoracions:

---

<sup>89</sup>RICCI, L.: *El nuevo Figaro ó El criado astuto*. Barcelona: Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs, 1852.

<sup>90</sup>En realitat Passi.

<sup>91</sup>La notícia de l'arribada de la *prima donna* es troba al *Diario de Barcelona* els dies 28 de gener i 5 de febrer, quan al Principal encara hi havia funcions de la companyia de cant -si més no acadèmies-. Virella no l'anomena a l'apèndix de cantants.



(...) Está dividido en tres actos, cuyos títulos son: acto 1º. El vestíbulo de un teatro. 2º El ensayo de una tragedia. 3º El interior del Teatro de Pontigni. *Para hacer mas interesante esta última decoracion se ha copiado el interior de unos (sic) de los teatros mas conocidos de España, y con tal exactitud que sorprende hasta á los menos inteligentes*<sup>92</sup>, causando una ilusion admirable. (...) (p. 1793)

El repartiment comptà, segons les cròniques de la premsa, amb les veus de:

Scaramuccia: Eugenio Tacchi-Manfredi  
Sandrina: Luigia Ponti  
Lelio: Gaetano Baldanza  
Tomaso: Benedetto Mazetti  
Pontigny: Giuseppina Sperati

Intervingueren, a més, Adelaida Aleu-Cavallé, Antoni Vives i Ferran Rauret.

La crítica de Fargas Soler aparegué el 22 de març al *Diario de Barcelona*. A través de l'escrit deduïm el com i el perquè de la continuïtat lírica del Liceu, després de la fallida de l'empresa comuna. L'inici del text diu:

Nafragó, cual no podía menos de suceder, la empresa que seis meses hace se inauguró con la direccion de los dos teatros *Santa Cruz* y *Liceo*, y naufragó, entre otras causas, por falta de acierto en cuanto atañia á la marcha de las funciones líricas ó de canto. Disuelta, pues, aquella empresa hubiera quedado sin duda cerrado el teatro del *Liceo* desde luego y antes de acabar el año cómico que atravesamos á no ser una nueva empresa que, sin arrendarse por los desfavorables elementos de que podia echar mano, quiso reorganizar los restos del naufragio teatral y restablecer el tan deseado cuanto mal parado espectáculo lírico, en cuanto sea posible hacerlo en tan malhadadas circunstancias. Sea cual fuere el objeto que movió á la nueva empresa del *Liceo* á anudar y continuar las funciones de ópera, que de seguro hubieran cesado con la separacion de los dos teatros, no deja de ser una resolucion heroica, no contando con mejores recursos artisticos que la anterior empresa, para reanimar el abatido entusiasmo del público, tiempo hace aletargado con razon. Por los mismo, á nuestro ver, son recomendables los esfuerzos que hace esta empresa, debiendo á ella los abonados al *Liceo*, el no ver del todo frustrados los derechos justamente adquiridos al comenzar el actual año cómico; al paso que los artistas y cuantas personas están empleadas en los espectáculos líricos, continuarán gozando, sin duda con mas puntualidad y sin quebrantos, de sus haberes tan limitada como afanosamente ganados por la mayor parte.

Nadie negará, por cierto, que sea laudable la actividad que va desplegando la nueva empresa, pues que luego de organizados los elementos con que pudiera contar, ha puesto en ocho días dos óperas en escena, de las cuales ninguna habia sido cantada por la actual compañía. (pp. 1695-6)

Pel que fa a la interpretació de l'òpera es denota una certa rutina, segurament pel fet que l'òpera es devia muntar a corre-cuita. De tota manera, la part musical sembla que fou força aplaudida i les decoracions tornaren a fer molt bon efecte entre el públic assistent.

---

<sup>92</sup>Les cursives són meves.

Les onze funcions íntegres i les dues de parcials de *La muta di Portici* a partir del 15 d'abril comptaren amb les veus, segons el llibret editat, de<sup>93</sup>:

Alfonso: [Josep] Font  
Elvira: : [Giuseppina] Sperati  
Emma: [Adelaida] Aleu-Cavallé  
Fenela: [Zoè] Gilbert  
Masanie[ll]o: [Gaetano] Baldanza  
Pedro: [Eugenio Tacchi-] Manfredi  
Borela: [Antoni] Vives  
Selva: [Josep] Obiols  
Lorenzo: [Ferran] Rauret

Director d'orquestra: Michel-Ange Rachelle  
Escenografia: Félix Cagé

Segons s'anuncià a la premsa, s'augmentà notablement el nombre de coristes sense que el preu de les localitats quedés alterat<sup>94</sup>.

Segons la crítica de Fargas, publicada el dia 17 d'abril, el nivell artístic va ser molt flux malgrat el bon paper de les decoracions de Cagé, particularment la que representava l'erupció del Vesubi. Sembla, però, que el nivell millorà a partir de la quarta representació, com ho demostra una breu nota publicada al *Diario de Barcelona* el dia 22:

Tenemos el mayor gusto en manifestar que la ejecucion de la *Muta di Portici* en el teatro *Liceo*, ha ido mejorando notablemente cada noche que ha sido cantada; de modo que en la del domingo muy poco dejó ya deseaar, así en el desempeño de las respectivas partes, como en el conjunto. Esta conocida mejora dió lugar á que los artistas cantaron dicha ópera, fuesen generalmente aplaudidos repetidas veces y que contribuyera á la gran concurrenciaa de aquella noche, la bellísima decoracion del Vesubio, cuya ilusion es completa despues de la erupcion. (p. 2340)

Corrien rumors que es representaria *La vestale* de Mercadante, tot i que es va posar en dubte la seva programació pel fet que era una òpera de gran format, poc adequada per a una temporada que actuava a manera de "tapaforats", amb funcions de poc risc escènic<sup>95</sup>. Finalment, però, l'òpera es va estrenar al Liceu el 8 de maig, amb cinc funcions que comptaren, d'acord amb el llibret editat, amb els següents artistes<sup>96</sup>:

Licinio Murena: [Ferran] Rauret  
Lucio Silano: [Josep] Obiols  
Metelo Pío: [Antoni] Vives  
Gran vestal: [Antònia] Aguiló-Donatutti

---

<sup>93</sup> AUBER: *La muda de Portici*. Barcelona: Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs, 1852.

<sup>94</sup> *Diario de Barcelona*, 15/IV/1852, p. 2193.

<sup>95</sup> *Diario de Barcelona*, 27/IV/1852, p. 2447.

<sup>96</sup> MERCADANTE: *La vestal*. Barcelona: Imprenta y Librería Politécnica de Tomás Gorchs, 1852.



Emilia: [Luigia] Ponti  
Junia: [Giuseppina] Sperati  
Decio: [Gaetano] Balanza  
Publio: [Eugenio Tacchi-] Manfredi

Director d'orquestra: Michel-Ange Rachelle  
Escenografia: Félix Cagé

Fargas Soler no esmentà la dificultat d'estrenar una obra com aquella en època de crisi teatral, sinó que comenta que la interpretació dels cantants del Liceu va superar amb escreix les antigues funcions de l'obra de Mercadante al Teatre Principal.

L'òpera era ja un espectacle massa arrelat en l'ànim barceloní com per no gaudir-ne durant mesos, i per això es va demanar a la companyia italiana que endarrerís la seva marxa de Barcelona. Havent de marxar a mitjans de maig, doncs, els artistes italians sortiren de la ciutat a finals de mes. Es va parlar, però, de la voluntat d'una societat privada d'oferir representacions líriques durant l'estiu amb la mateixa companyia, però la notícia no va ser més que un rumor<sup>97</sup>.

Així acabava, doncs, una trista i rutinària temporada que prometia, teòricament, dur una certa riquesa lírica a Barcelona. Però el trencament d'acord entre les dues empreses teatrals provocà una crisi seriosa i una forçada autonomia d'ambdós coliseus. La crisi era evident i a partir d'aleshores l'estabilitat de la programació operística coixejaria de manera ostensible en un o altre teatre. El 1852, doncs, acabava una etapa gloriosa que trigaria uns vint anys a recuperar-se.

---

<sup>97</sup> *Diario de Barcelona*, 30/V/1852, p. 3171.

## XI- LES SOCIETATS FILHARMÒNICA I APOL·LÍNIA. EL TEATRE ODEÓ

La dècada dels cinquanta durant el segle XIX fou decisiva per a la implantació, a Barcelona, de diferents entitats d'aficionats que s'ajuntaven amb l'objectiu d'establir vetllades de tertúlia al voltant de temes artístics, musicals i literaris. Algunes d'aquestes entitats es convertí poc després en teatre. Aquest va ser, per exemple, el cas de la Societat Filharmònica, que acabà cedint els seus locals al futur Teatre de l'Odeó, quan aquella institució es traslladà, de l'antiga biblioteca de l'enderrocat convent de Sant Agustí, a l'aleshores carrer del Conde del Asalto<sup>1</sup>.

### **El paper de la Societat Filharmònica**

El 1844 va establir-se, a la biblioteca de l'antic convent de Sant Agustí, una societat d'aficionats que, a l'entorn del teatre, la música i la literatura, establiren l'inici d'activitats públiques perfectament resseguibles a través de la premsa. Segurament el fet més conegut de la Societat va ser el fet d'haver acollit tres dels sis concerts de Franz Liszt el 1845, però la permanència de l'òpera en els seus salons, a base d'acadèmies, va ser un fet des de l'any de la seva fundació fins ben entrat 1852, i potser encara més endavant. El nom de l'entitat, a més, seria recuperat el 1897 després de la dissolució de la Societat Catalana de Concerts<sup>2</sup>.

D'acord amb el Reglament editat per la Societat el mateix any de la seva fundació<sup>3</sup>, aquesta pretenia fomentar la música vocal i instrumental tant a nivell executiu com compositiu, mitjançant la celebració de concerts (acadèmies) públics i privats. Els locals gaudien de biblioteca, un petit teatre i salons de descans. Les discussions de caire polític i religiós hi estaven prohibides i la seva junta de govern estava composta per socis filharmònics, socis artistes i socis de mèrit<sup>4</sup>. Els primers organitzaven els actes musicals, els segons eren músics escollits per tres socis i els tercers cantaven com a solistes o coristes<sup>5</sup>.

Les activitats de la Societat estigueren sempre molt lligades a l'òpera, ja fos per la interpretació de fragments lírics en les seves acadèmies, o perquè els músics que hi prenién part tocaven peces a partir de números operístics

---

<sup>1</sup>RADIGALES: *Commemoració...* Op. cit., p. 14.

<sup>2</sup>LAMAÑA, Luis: *Barcelona filarmònica. La evolució musical de 1875 a 1925*. Barcelona: Imp. Elzeveriana y Lib. Camí, S.A., 1927.

<sup>3</sup>*Reglamento de la Sociedad Filarmónica de Barcelona*. Barcelona: Imprenta de J. Rubió, 1844 (IMH)

<sup>4</sup>*Reglamento...* Op. cit., capítol I, articles 1, 2, 5, 6 i 9, pp. 3-5.

<sup>5</sup>*Reglamento...* Op. cit., capítols VI, VII i VIII, pp. 17-21.



coneguts a Barcelona. Deixant de banda el cas de Liszt, ja comentat, el 5 de juny de 1847 s'oferí un concert amb el violoncelista Casella, que tocà un tema i variacions sobre *I puritani*. El mateix dia cantà també la soprano Lacombe<sup>6</sup>.

Inaugurat ja el Liceu a la Rambla, i davant de la rivalitat entre aquell i el Teatre Principal, la Societat es volia mantenir al marge de la pugna, i per això el 27 de maig de 1847 es va publicar la següent nota al *Diario de Barcelona*, tot deixant constància d'un concert en el qual s'havien interpretat àries i fragments de *Lucia di Lammermoor*, *Ernani*, *I lombardi* i fragments instrumentals d'òperes de moda:

En medio del grande movimiento en que compiten á porfía los teatros de esta ciudad de dos meses á esta parte, movimiento capaz de distraer á los mas decididos a otra clase de diversiones, la Sociedad Filarmónica no por esto se queda rezagada en el objeto de su instituto, sino que venciendo obstáculos para no cejar de su propósito dió otro de sus lucidos conciertos en la noche del 25 [de mayo], sin que dejara de realizarse por los percances sobrevenidos en la misma noche de la funcion (...) (p. 2551)

El 31 de maig s'anunciava al *Diario de Barcelona* que la societat edificaria la seva nova seu al palau dels Comtes de Centelles (actual carrer Nou de la Rambla), la qual cosa indica el grau de prosperitat de l'entitat i la seva relativa solvència:

Según se nos ha indicado son muy vastos los proyectos de aquella, y no deja de ser digna de elogio la actividad y honrosa emulacion de todos los individuos que la componen para colocarla en rango muy distinguido, procurando ponerla al nivel de las sociedades filarmónicas de Europa mas acreditadas. (pp. 2616-7)

Segons cròniques publicades a la premsa, les sessions instrumentals i de cant de la Societat atreïen un gran nombre de gent, i era habitual realitzar acadèmies amb fragments instrumentals, corals o solístics d'òperes representades paral·lelament a Barcelona. Així es va fer, per exemple, amb els fragments d'*Attila*, cantats el 21 de juny, paral·lelament a les representacions que de l'òpera verdiana es feien al Teatre Principal.

El dia 11 de desembre es van fer les segones eleccions a la junta general i sabem que se'n va renovar la seva meitat. Els càrrecs elegits quedaren així: vicepresident: marquès de la Torre; tresorer: J.M<sup>a</sup> de Babot; vocals: Joan Vivó i Ramon Vilanova; secretari: Laureà Figarola (o Figuerola); suplents: Francesc Tusquets i de Laforge, Gaietà Falco i Felip Esteve<sup>7</sup>.

Segurament pels voltants de Nadal del mateix any es va estrenar el nou edifici de l'entitat, reformat per Josep Oriol Mestres. El concert inaugural estrenà *El porvenir del Genio*, cantata d'Antoni Rovira (autor, entre d'altres, de l'òpera *Sermondo il generoso*) amb text de Víctor Balaguer. La crítica d'Antoni

---

<sup>6</sup> *Diario de Barcelona*, 7/VI, pp. 2222-3.

<sup>7</sup> *Diario de Barcelona*, 13/XII/1847, p. 5895

Fargas i Soler (lligat a la Societat), s'arribà a publicar el dia de Nadal al *Diario de Barcelona*. La direcció musical anà a càrrec de Francesco Berini i l'esdeveniment agrupà una gran quantitat de públic<sup>8</sup>.

El desembre de 1848 la Societat Filharmònica prepara un concert en el qual s'interpretaria el final d'*l' Martini*, òpera encara no vista a Barcelona i que, com hem vist, s'estrenaria el desembre de 1849 al Gran Teatre del Liceu, tot just un any després<sup>9</sup>.

Ja el 1851, sembla que la prosperitat de la Societat li permetia arribar a plantejar-se l'escenificació d'òperes senceres. Així ho fa creure la nota que Fargas Soler publicà al *Diario de Barcelona* el 16 de juny, en la qual es parla d'una funció que hagués hagut de tenir lloc el dia 14 amb la posada en escena de *Gemma di Vergy* i que finalment no va ser possible per indisposició d'un dels seus socis. En el seu lloc es van cantar fragments d'*Eran due or son tre*, *Il barbiere di Siviglia*, *Chiara di Rosembergh*, *Caritea*, *La Favorita*, *La prova d'un'opera seria*, i *Gemma di Vergy*. Sembla estrany, però, que mai més no es tornés a parlar d'òpera escenificada a la Societat.

El 24 de juny de 1851 es va publicar al *Diario de Barcelona* la nota d'una funció a benefici del baix Antonio Morelli, en la qual s'afegiren cantants que en aquell moment actuaven al Liceu i al Principal (recordem que estem en l'època de la fusió d'empreses d'ambdós teatres): Gassier, Brambilla, i De Giuli Borsi, a més de cantants socis de la Societat Filharmònica com Lluch i Dalmases.

L'1 d'octubre del mateix any es publicava el primer número de *La violeta de oro*, un "periódico de la Sociedad Filarmónica y literaria", on arribaren a col.laborar intel.lectuals com Joaquim Rubió i Ors, Víctor Balaguer, J. Mañé i Flaquer i el mateix Antoni Fargas. La publicació, de jutjar pels pocs exemplars consultats de la col.lecció incompleta guardada a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, es mantingé només uns quants mesos.

El primer número de *La violeta de oro* conté l'anunci del professorat que formava alumnes, la qual cosa indica que la Societat Filharmònica actuava també com a acadèmia artística i literària. Del llistat són destacables els següents noms:

#### SECCIÓ LÍRICO-DRAMÀTICA

Harmonia i composició musical: Bernat Calbó i Puig

Solfeig i gramàtica musical: Pere Abella

Llengua italiana: Josep Llausàs

Declamació: Marià Olivet

---

<sup>8</sup> *Diario de Barcelona*, 25/XII/1847, pp. 6112-4

<sup>9</sup> *Diario de Barcelona*, 11/XII, p. 5771



També hi havia seccions literàries, socials i econòmiques, i s'ensenyaven també anglès i alemany.

### **La Societat Apol.línia**

Sembla que igualment lligada a la Societat Filharmònica i al Teatre de l'Odeó<sup>10</sup>, una societat d'aficionats anomenada "Apolínea" s'establí a Barcelona a començaments de 1848. Les poques notícies que en tinc són extretes de la premsa. Sabem, per exemple, que el mes de març s'interpretaren fragments de *Lucia di Lammermoor* i de *Linda di Chamounix*<sup>11</sup> i que el 7 d'abril es pogueren escoltar fragments de *Chiara di Rosemberg*, *Lucia di Lammermoor*, *Linda di Chamounix*, *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia* i un cor de *Parisina d'Este*. El *Diario de Barcelona* anuncià que la sessió consistiria en l'escenificació dels fragments assenyalats:

Todas las piezas se cantarán con trages en el palco escénico, que estará adornado con decoraciones. (p. 1620)

### **La breu temporada lírica del Teatre de l'Odeó**

Sabem poques coses del Teatre de l'Odeó, local que té una relació confusa amb la Societat Filharmònica i que en compartia segurament l'escenari. Segons Antoni Vallescà, el local se situava a la Biblioteca de l'incendiat convent de Sant Agustí, de manera que la Societat Filharmònica realitzava les seves funcions a l'escenari del teatre, que era anunciat amb el seu nom quan s'hi representava òpera i teatre<sup>12</sup>. Va ser a l'Odeó (o bé Odeon, com també se l'anomena sovint), on Pitarra estrenaria anys més tard de la seva fundació algunes de les seves més destacades obres, com *L'esquella de la torratxa*<sup>13</sup>. El teatre, conegut anys més tard per la seva propensió a obres truculentes i sanguinolentes, sembla que existia abans de 1850, però segons Curet a partir d'aquesta data va ser parcialment remodelat. Diu l'historiador del teatre català:

Aquesta sala -diguem-ne platea- formava un rectangle de 159 pams de llargària per 52 d'ample, amb cabuda per a 400 espectadors<sup>14</sup>, i per la seva petitesa tenia únicament utilitat per a representacions d'aficionats, amb obligada limitació de personatges en escena i simplificació de decoració, i per a altres espectacles i atraccions menors. En 1850, en donar-li caràcter públic, fou amplificada la seva capacitat amb la construcció de dos pisos que permeteren de doblar la concurrència i el dotaren a més de saló de descans, sala de

---

<sup>10</sup> VALLESCÀ: *Op. cit.*, p. 76.

<sup>11</sup> *Diario de Barcelona*, 13/III/1848, p. 1210

<sup>12</sup> VALLESCÀ: *Op. cit.*, p. 76.

<sup>13</sup> CURET, Francesc: *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967.

<sup>14</sup> Pi i Arimon parla d'una cabuda per a 800 espectadors. Cfr. PI I ARIMON: *Op. cit.* (II), p. 1095.

fumar i cafè, com un teatre de debò. Finalment, l'estiu de l'any 1857, que el teatre no funcionava, s'hi van fer obres de decoració i embelliment, especialment part defora<sup>15</sup>.

Segurament varen ser les primeres reformes de 1850 les que animaren algun empresari a fer-hi representacions operístiques, tot i que només dos serien els títols representats (*Il barbiere di Siviglia* i *L'elisir d'amore*) durant nou dies, dos dels quals serien actes aïllats de les citades obres líriques.

Les reformes citades per Curet segurament eren certes, ja que el teatre obria les seves portes el 1849 i es tancarien poc després, fins al cap d'un any. A finals d'abril o principis de maig d'aquell any, i seguint la premsa de l'època, s'obria el teatre de l'Odeó, que presentà com a primera obra la tragèdia *Pelayo*. El preu de les entrades era de 2 rals (cadires) i d'un ral els seients fixos. No obstant, només es documenten algunes funcions durant aquell mes de maig<sup>16</sup>.

Pel que fa a l'aspecte del teatre, la crítica que Antoni Fargas féu de les funcions d'*Il barbiere di Siviglia* el 7 de maig de 1850 ens permet fer-nos una idea de les limitacions del local, quan diu:

Este teatro asi por su construccion y capacidad como por la situacion del local y sobre todo por su reducido escenario, debe considerarse de tercer órden para la capital de Cataluña; por consiguiente ni el coliseo puede dar suficiente de sí, con mucho, para tener en él una compañía que pudiese entrar en el parangon con ninguna de las que está acostumbrado á oír el público en los otros dos teatros, ni seria probable que artistas de aquella categoría quisiesen trabajar en un teatro de modestas pretensiones, aun cuando fuese posible satisfacerles los crecidos salarios á que están acostumbrados. Asi pues ofreciendo semejantes coliseos, en los cuales la concurrencia suele ser escasa, poquísimos recursos para hacer frente á los siempre crecidos gastos que ocasionan las funciones de ópera, es consecuente que han de funcionar en ellos artistas de poca nombradía. Pretender, pues, que cantores cortamente retribuidos, y que á mas muchas veces algunos han de desempeñar por precision papeles superiores á sus facultades, hubiesen de satisfacer enteramente los deseos y gusto de un público acostumbrado ordinariamente á llenarlos mas cumplidamente en otros teatros que por su categoría no pueden prescindir de ello, semejante pretension, decimos, seria harto exigente é inconsiderada. Y lo seria tanto mas con respecto á los artistas del teatro *Odeon*, quienes como le hayan tomado de su cuenta, han de arrostrar la arriesgada esposicion de sus intereses, peor aun que el consecuente de un trabajo infructuoso en tal caso. (p. 2405)

La reobertura del teatre tingué lloc el 4 d'abril de 1850 amb un programa de varietats, i el dia 11 s'hi pogueren escoltar fragments d'òpera, amb acompanyament de piano a càrrec de Pere Abella. Els cantants per a l'ocasió eren locals: Úrsula Papell, Teresa Feijó i el sr. Campomar, segurament lligats a la Societat Filharmònica.

La primavera d'aquell any s'anunciava que el saló de St. Agustí (és a

---

<sup>15</sup>CURET, Francesc: *Història...* op. cit., p. 137.

<sup>16</sup>*Diario de Barcelona*, 5N/1849, p. 2113.



dir, el Teatre de l'Odeó) era cedit a la companyia teatral que havia actuat al Liceu la temporada anterior<sup>17</sup>. Possiblement això implicava, també, la cessió dels seus cantants italians, com veurem tot seguit pels noms que prengueren part a les funcions d'òpera del nou teatre, alguns provinents de la recent temporada liceista i d'altres contractats per a la propera, ja que les òperes no reapareixerien al Liceu fins el proper mes de setembre.

Efectivament, el 3 de maig s'inauguraren les representacions operístiques, que tindrien tan poc èxit. La primera obra que pujava a l'escenari del teatre fou *Il Barbiere di Siviglia*, que es representà tres vegades íntegra (els dies 3, 5 i 9) i dues parcialment (un dia el primer acte i l'altre dia el segon). El dia de l'estrena s'esmentaren els cantants a la cartellera: Debezzi<sup>18</sup>, Baril(i), Rodda, Moyá i Coca, a més de les cantants Maria Soriano i Conti. Els preus anaven de 3 a 2 rals, i pel que es diu al diari el local gaudia de platea i galeria.

El 5 de maig, la *Revista semanal* que signava al *Diario de Barcelona* J. Mañé i Flaqué conclou dient:

Segun noticias, parece que los concurrentes al *Teatro del Odeon* se divertieron mucho la noche del viernes; desearia que no les sucediera otro tanto á los que hayan asistido al *Teatro principal* la noche del sábado, que al fin y al cabo *Julieta y Romeo*<sup>19</sup> no es una ópera bufa como *El barbero de Sevilla*.- J.M. y F. (p. 2371)

El dia 7 Fargas Soler va publicar la seva crítica, en la qual, després de fer les observacions ja transcrites més amunt sobre el teatre, comenta que els cantants ja eren coneguts pel públic barceloní per haver cantat en d'altres teatres de la ciutat. D'acord amb l'escrit de Fargas, el repartiment fou el següent:

Rosina: María Soriano  
Almaviva: Luigi Debezzi (o Devezzi)  
Figaro: Ettore Baril(i)  
Bartolo: Pietro Rodda  
Basilio: Moyà o Coca

En general la interpretació sembla que va ser prou correcta, així com la tasca del cor i l'orquestra, per bé que Fargas parla d'unes formacions molt reduïdes, de ben segur a causa de la petitesa del local. Pel que fa a les reaccions i seguiment del públic, Fargas conclou el seu escrit dient:

El público bastante lucido y numeroso que asistió á la representacion del *Barbero*, parece que supo hacerse cargo y tomar en consideracion las circunstancias que hemos

---

<sup>17</sup> *Diario de Barcelona*, 15/IV/1850, p. 1989

<sup>18</sup> Segurament, el tenor Devezzi, que actuaria cinc anys més tard al Teatre Principal.

<sup>19</sup> Referència a les funcions que en aquell moment es feien al Principal d'*I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, i que Fargas Soler titllà de mediocres, tal i com ja s'ha vist en un anterior capítol d'aquesta tesi.

observado al principio<sup>20</sup>; pues que aplaudió repetidas veces á los cantores que tomaron parte en la ópera (...)-F.

Es preveien les representacions de *L'elisir d'amore* i de *Gemma di Vergy*<sup>21</sup>, però finalment només es realitzà la primera, amb quatre funcions els dies 17, 19, 20 i 26 de maig i amb les sopranos María Soriano (Annina) i Conti (Giannetta), el tenor Luigi Devezzi (Nemorino), el baríton Ettore Barilli (Belcore) i el baix Pietro Rodda (Dulcamara). L'anunci del dia de l'estrena parlava de l'estrena de dues decoracions noves, i el 19 de maig una breu ressenya sense signar parla de la bona interpretació dels cantants.

Entremig s'anaven celebrant acadèmies amb fragments operístics. Segurament el públic barceloní, que s'havia quedat momentàniament sense Liceu, devia assistir amb més o menys assiduitat a aquelles funcions, fins al punt que el *Diario de Barcelona* publicà el 25 de maig de 1850 la següent nota:

Tenemos noticia de que la empresa del teatro del Odeon, deseosa de corresponder al numeroso público que la obsequia con su asistencia, va á introducir notables mejoras. Por de pronto, con el ánimo de que su repertorio sea mas recogido y variado, parece que duplicará los ensayos y que bien pronto tendremos el gusto de ver en aquel teatro nuevas y brillantes funciones líricas. Al mismo tiempo que ponemos esto en conocimiento del público debemos añadir que la entrada á dicho coliseo es solo á 3 reales y no á 5 como equivocadamente ha dicho algun periódico. (p. 2733)

Poc després, i sense més esment de l'anunciada *Gemma di Vergy*, la cartellera del 26 de maig anunciava els assajos de la sarsuela *Todos locos y ninguno* i de *l'Ernani* de Verdi. La sarsuela (de Josep Freixas o Frexas) s'acabà interpretant, efectivament, el 28 de maig, però l'obra verdiana mai no pujaria a l'escenari de l'Odeó.

Segurament una forta crisi afectà l'empresa (la nota abans citada del 25 de maig bé podia ser un reclam), que el 5 de juny feia publicar la següent nota al *Diario de Barcelona*:

Tenemos entendido que se ha disuelto la sociedad que daba funciones en el teatro del Odeon, pero segun se dice alguna empresa ha hecho proposiciones para encargarse de aquel pequeño coliseo. (p. 2939)

El 29 de maig s'havia fet la darrera funció d'abonament d'aquella temporada, i el teatre no tornaria a obrir fins el 25 d'agost, amb una funció aïllada consistent en una acadèmia vocal i instrumental. Segurament el teatre tancaria uns dies, fins que entre setembre i octubre es tornés a obrir per a les sessions de prestidigitació d'un mag no anomenat a la premsa.

De tota manera, una companyia d'afeccionats va ocupar l'escenari del

---

<sup>20</sup>En relació a la incomoditat del teatre.

<sup>21</sup>*Diario de Barcelona*, 9N/1850, p. 2445.



petit teatre la tardor i hivern de 1850 i 1851, amb la presentació de diferents sainets a partir del dia 17 de novembre de 1850<sup>22</sup>.

Les temporades següents, a partir de la de 1851-52, el teatre funcionava amb normalitat, amb representacions de comèdies, sainets i drames, però mai òperes ni tan sols fragments aïllats. La petita orquestra s'hi mantenia, d'acord amb els anuncis de les cartelleres, que comenten l'execució de "sinfonías" (obertures) abans de l'inici de les obres programades.

### **D'altres teatres i societats**

El febrer de 1851 s'inaugurava el Teatre de Gràcia<sup>23</sup>, fora del que es considerava aleshores Barcelona, i que començava a anunciar les seves funcions a la premsa el 10 d'agost, data en què també ho féu el Saló d'Orient. A finals d'agost del mateix any hi hagueren concerts al Saló del Consulat (a la Llotja), amb vetllades a càrrec de l'orquestra i solistes del Liceu.

També el 31 de juliol de 1851 s'obria a Sarrià el saló dels germans Viñals, amb concerts per a piano i fragments operístics<sup>24</sup>. L'interès per l'òpera transcendia ja, doncs, la programació dels teatres més o menys "oficials". Val a dir que els decrets reials sobre les categories teatrals havien permès la consolidació pública d'entitats que anteriorment devien viure amb un règim d'afezionats, sense que les activitats es fessin públiques. Per això és molt difícil parlar de dates d'inauguració.

Sabem també que el dia 1 de setembre d'aquell any la Societat Fènix va tocar l'obertura de *Fra Diavolo* i duets de *Belisario* i *Lucia di Lammermoor*, molt probablement a càrrec d'afezionats<sup>25</sup>. Així mateix, sembla que el 29 d'octubre de 1851 es van interpretar, al teatre Fènix -d'origen, emplaçament i trajectòria ignorats- fragments de *Nabucco*, *Lucrezia Borgia*, *La prova d'un'opera seria*, *Anna Bolena*, *Gemma di Vergy*, *Il giuramento*, *Marino Faliero*, *Gabriella di Vergy*, *L'elisir d'amore* i d'*Il ritorno di Columella*, amb les veus dels cantants Pons, Berenguer, Pietrasanta, Clarós, Gama, Viñals i Figuerola i la senyora De Valentin, a més d'un petit cor<sup>26</sup>.

Finament, cal dir que el *Diario de Barcelona* publicava el 5 de juny de 1852 una nota en la qual es declarava que el dia 3 s'havia fet un ball a la Sociedad del Olimpo -segurament embrió del futur Teatre de l'Olimpo-, en la

---

<sup>22</sup> *Diario de Barcelona*, 30/XI/1850, pp. 6343-4.

<sup>23</sup> *Diario de Barcelona*, 1/III/1851, pp. 1283-6.

<sup>24</sup> *Diario de Barcelona*, 3/III/1851, pp. 4563-4.

<sup>25</sup> *Diario de Barcelona*, 4/IX/1851, p. 5211.

<sup>26</sup> *Diario de Barcelona*, 3/XI/1851, p. 6479.

qual es feien representacions teatrals en dies festius. L'orquestra de l'entitat era molt nombrosa i va ser ben dirigida en el seu saló, titllat de bonic i de ben il.luminat per la breu nota de la publicació. L'Olimpo, inaugurat el 1851 -un any abans de la inauguració del Circ-, era situat al carrer de Mercaders<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> VALLESCÀ: *Op. cit.*, p. 76.



## XII- ALGUNES CONSIDERACIONS ESTÈTIQUES: ELS LLIBRETS I EL GUST DEL PÚBLIC

El present capítol pretén fixar-se en dos punts bàsics per entendre el canvi de mentalitat en la Barcelona operística dels anys estudiats: d'una banda es constata la pèrdua de la tradició italianòfila. De l'altra, la no concordança d'opinions pel que fa a alguns autors estrenats -particularment Verdi- entre el públic dels teatres i els crítics del moment.

### **Els llibrets de les òperes. La tradició italianòfila i les traduccions. Josep Rius i el seu "tractat"**

Un altre aspecte que canvia en la vida del teatre líric a Barcelona és la tendència a la italianització del fet operístic. En efecte, si de 1837 a 1845 es manté l'antic costum d'italianitzar els noms -i fins i tot els cognoms- dels cantants i músics locals, a més de la denominació de la tessitura dels intèrprets i els impressors dels llibrets que es publiquen d'algunes de les òperes representades, a partir de 1846 es castellanitzen pràcticament tots els noms, fins i tot els italians.

El més desconcertant del cas és que no hi ha ordre ni concert, i que a més els llibrets tant poden seguir publicant-se en italià, bilingües o exclusivament en castellà. El que sí es veu com a més habitual és que les òperes estrenades al Liceu, però que tenen una àmplia tradició barcelonina, són impreses en italià, i això concorda quan l'editor del Liceu és el mateix que havia fet l'edició per al Teatre Principal, de manera que devia utilitzar les mateixes planxes per a la nova impressió.

L'edició dels llibrets coneix una regressió al llarg dels anys quaranta, amb la descurança d'algunes edicions i les poques pàgines d'alguns llibrets. El Teatre Principal és el que sembla variar més d'impressor, ja que de Tomás Gorchs pot passar a Narcís Ramírez, Agustí Gaspar i Roca, les tipografies d'*El Fomento*, la *El Sol*, del Brusi o, en algun cas, fins i tot la del mateix Teatre Principal. El Liceu, en canvi, es manté gairebé sempre fidel a Tomàs Gorchs, tenint en compte els, d'altra banda abundants, llibrets que he pogut consultar en arxius, biblioteques i cases particulars.

És precisament a partir de 1847 quan els llibrets de les òperes apareixen gairebé sempre amb la seva edició bilingüe, i això s'escau particularment en les òperes mai no escoltades a Barcelona. Així mateix, la majoria dels cartells que he pogut consultar d'aquest període del Teatre Principal són en castellà, fins i tot els de 1837, tal i com pot veure's a l'apèndix d'aquest treball, amb la reproducció fotocopiada d'aquests cartells.

El període estudiat, doncs, testimonia la pèrdua de l'hegemonia "italianòfila" tan pròpia de la Barcelona del segle XVIII o de més del primer quart del XIX -exceptuant el "lapsus" francòfon de la primera dècada-, i això

s'esdevé tant a nivell d'edicions de llibrets com a nivell d'estudis. Aquests proven que no només és lícita l'edició operística de llibrets, sinó també la seva execució al teatre, prefigurant així les idees dels utòpics creadors de la futura Associació Wagneriana, amb les traduccions de Joaquim Pena i del nacionalisme pedrellià. A tall d'exemple, un curiós tractat de Josep Rius serveix com a exemple aclaridor.

### **Josep Rius i el seu "tractat"**

En efecte, el 1840 el sacerdot escolapi Josep Rius va publicar un quadern en el qual exposa els avantatges de poder cantar en espanyol un títol italià, a partir de l'exemple del *Belisario* donizettià. Val la pena aturar-se en aquest estudi<sup>1</sup>.

Ja en el pròleg, l'autor declara:

El objeto de la traduccion y juicio de la ópera EL BELISARIO, como del discurso que les sigue, ha sido cooperar á la formacion de la Opera Nacional. El discurso manifiesta la necesidad que de ella tenemos, y la mengua que da no poseerla todavia. (p. 1)

La traducció de l'òpera respecta tots i cadascun dels versos originals, fins i tot la seva mètrica. L'autor arriba a realitzar un treball "estadístic", comptant el nombre d'esdrúixoles i la seva correspondència amb la traducció castellana. Rius fins i tot comenta que ha consultat amb un músic amic seu, bon coneixedor de la partitura, el qual li ha dit que sense gairebé tocar res es podria arribar a cantar aquella traducció, inclosa a continuació i amb unes notes de justificació al final. Certament, és una bona traducció, però d'injustificable audició en un moment en el que la llengua italiana no es qüestiona: les mateixes òperes de Donizetti, Rossini, Hérold o Meyerbeer que tenen el francès com a llengua original -o el cas del *Freischütz* alemany de Weber- es representaven sempre en italià, una pràctica, com sabem, habitual fins fa poques dècades.

En una posterior anàlisi del text de l'òpera, Rius treballa l'estètica de la tragèdia a partir del text de Cammarano. Rius parteix de la base aristotèlica que la tragèdia ha de suscitar terror i compassió<sup>2</sup>, i segons l'escolapi això s'acompleix en el treball del poeta italià. A més, l'obra de Cammarano respecta les tres unitats d'acció, lloc i temps, el cor té una importància cabdal en el desenllaç del drama, les accions se succeeixen amb naturalitat i rapidesa i els seus errors, sempre segons Rius, són mínims.

Acabada la comparació, el model és clar. A partir d'aquí Rius fa el seu

---

<sup>1</sup>RIUS, José (pvre.): *Ópera española. Ventajas que la lengua española ofrece para el melodrama demostradas con un ejemplo práctico en la traduccion de la ópera italiana EL BELISARIO arreglada á la letra y música del original.* Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1840.

<sup>2</sup>ARISTÒTIL: *Retòrica/Poètica.* Barcelona: Laia-Textos filosòfics, 1985.



*Discurso sobre la necesidad que tenemos de ópera nacional y ventajas que para ello ofrece la lengua castellana*<sup>3</sup>. L'autor es remunta a les camerate florentines del segle XVI i anomena Peri i Corsi entre d'altres. Seguint l'evolució històrica de la lírica, Rius comenta que França, Alemanya i Anglaterra gaudeixen d'òpera nacional quan la llengua d'aquests països és deficitària per ser cantada. La proposta segueix el seu curs amb els avantatges que ofereix el castellà. Però cal anar alerta, diu Rius, i no caure en els errors comesos per exemple a Cadis, Granada o València, on el 1832 s'havia interpretat una *Italiana in Algeri* amb els recitatius declamats en castellà pels cantants italians, amb una pronunciació desastrosa del castellà<sup>4</sup>.

A continuació hi ha el record de noms de compositors locals que podrien ser els artífexs de l'òpera nacional, uns des del record per ser ja morts, o d'altres des del treball del dia a dia. I Rius esmenta els noms de Carnicer, Cuyàs, Gomis, Rovira, Saldoni i Obiols. A més, Rius estableix com a bon criteri la implantació de liceus, i en aquest sentit aprova i aplaudeix la trajectòria del Liceu Filharmònic Dramàtic de Barcelona com a focus pedagògic i d'exhibició dels alumnes que s'hi formen<sup>5</sup>. Per a Rius no cal pas anar a estudiar a l'estranger: el cas de Cuyàs, deixeble de Vilanova, li serveix de bon exemple<sup>6</sup>.

Rius troba, a més, en el castellà, la llengua ideal per a ser cantada, gràcies a la seva fàcil i simple ortologia<sup>7</sup>, i seguidament analitza fonèticament diversos sons vocàlics i consonàntics.

Un llarg apèndix<sup>8</sup> analitza la rima, la mètrica, els accents i pauses, amb exemples castellans i catalans. D'entre els darrers s'hi compten els extrems d'obres de Jaume Roig i de Jordi de Sant Jordi.

Costa saber quin va ser l'efecte de l'estudi de Rius, però seguint la trajectòria dels nostres teatres i compositors, és fàcil veure que les paraules de Rius quedaren en la més pura teoria i que Joaquim Pena segurament desconeixia el tractat de l'eclésiàstic.

### **Públic i crítica: l'exemple de Verdi**

Un treball d'aquestes característiques, centrat més aviat en la voluntat

---

<sup>3</sup>RIUS: *Op. cit.*, pp. 161-209.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 173.

<sup>5</sup>*Ibid.*, pp. 180-1.

<sup>6</sup>*Ibid.*, pp. 182-3.

<sup>7</sup>*Ibid.*, pp. 187-8.

<sup>8</sup>*Ibid.*, pp. 211-254.

d'historiar més que no pas en l'especulació, no jutjarà els gustos del públic teatral de la Barcelona del segle XIX, però cal reconèixer que alguns dels fracassos d'autors esdevinguts més tard cèlebres, deixen endevinar que malgrat tot el tradicionalisme per part del públic era un fet. Les mateixes crítiques de Fargas Soler segueixen aquest camí, tot i que en el cas de *Don Giovanni* es mostri com un acèrrim defensor del *dramma giocoso*, no essent així amb Verdi -que malgrat tot mai no va ser un autor que fracassés a Barcelona-, cap a qui mostra constantment les seves més profundes antipaties. Però segurament un sector "progressista" del públic, tant de l'un com de l'altre teatre, acceptava gustosament els títols del compositor italià. Altrament no explicaríem l'elevat nombre de funcions d'algunes de les seves òperes.

En aquest sentit, val la pena aturar-se en un fet ja comentat però només de passada, originat amb l'estrena d'*I masnadieri* al Principal. Com ja s'ha dit, Fargas Soler publicà una crítica molt negativa de la composició, que va ser contestada des d'*El Fomento* per un desconegut amant de l'obra verdiana. L'articulista, que va signar amb les seves inicials (J.F. y R.) el seu article, deia el següent:

El gran concepto que en todas épocas nos han merecido las obras del maestro Verdi y la celebridad que aquellas se han captado entre el público, filarmónico de las primeras capitales de Europa nos impulsa á dar lugar al siguiente escrito con atraso indispensable algun.

*El maestro Verdi y el articulista F. del Diario de Barcelona*

No porque en esta especie de lid, algo parecida por cierto á las del ingenioso hidalgo, necesite el célebre compositor moderno de Europa de nuestra débil ayuda, salimos hoy en su defensa. El combate es enteramente fantástico, y lanzas de esta clase jamás han derramado sangre ni producido heridas positivas.

El respeto debido siempre al augusto sacerdocio del arte, del que es *Verdi* con justicia uno de sus mas dignos ministros, y el buen nombre de Barcelona, que no debe depender jamas de las opiniones ó afecciones particulares de nadie, es lo que nos mueve á protestar en nombre del buen sentido, del arte y de la Europa misma contra las frases vertidas en el *Diario de Avisos* de esta ciudad sobre la música de *Verdi* en general y en particular acerca la composicion de *I Masnadieri* recibida con aplauso y con entusiasmo su ejecucion en el Teatro Principal de Santa Cruz.

No repara el articulista F. en afirmar desde luego que las formas de la música de *Verdi* por lo constantes y uniformes rayan casi en monótonas y que un motivo pocas veces espontáneo forma la base de sus melodías etc. Como en este periodo se increpa á la música de *Verdi* en general, tentados nos sentimos de creer que el articulista no habrá oido jamás el *Nabuco*, *Hernani*, *Attila*, *Lombardi*, y el *Macbet* (sic), en las que la Europa entera ha encontrado bastantes motivos o melodias espontáneas ingeniosamente sostenidas, desarrolladas y embellecidas con una instrumentacion de grandísimo efecto y que en sentir de los mas espertos compositores ha causado cierta revolucion en la parte instrumental y en los conjuntos, que no puede ser sino una obra del talento y del génio, un poco mas dignos de alabanza y respeto cuando han formado y estan formando las delicias y el entusiasmo de la mayor parte de Europa é introducido ese cambio y nueva gira en la música y en las grandes masas, segun lo exigen las situaciones dramáticas, de las que, no lo ignorará el articulista, es y debe ser siempre esclavo el compositor, así como del géenro del argumento y carácter de los personajes que debe aque describir y describe líricamete, siguiendo las inspiraciones de su cabeza y de su corazon, y nada mas. No olvide el articulista la hermosura y brillantez de tantos *adagios* y *cabalettas* de *Verdi* de tan grande efecto en varias de sus óperas, y que sino ofrecen aquel sentimiento y pureza exclusivos del corazon de *Bellini* en busca siempre de esta clase de argumentos, tampoco las tienen otros maestros muy famosos, que no por esto dejan de haber sido



genios privilegiados, y, lo mismo que *Verdi*, nó *la ruina*, como creen algunos, sino muy respetables *columnas góticas* del arte.

Després d'una defensa d'*l' Masnadieri*, comentant els seus números en relació a la crítica de Fargas, l'articulista segueix amb la seva defensa verdiana:

Aconsejamos, pues, al articulista, que no dé oídos á prestadas ideas vulgares sobre *la dosis de espiritualismo ó materialismo* que *derraman* el compositor *Verdi* y otros en sus partituras. (...) Si *Verdi* ha decaído, como otros, en algunas óperas, en otras es grandioso, fecundo en motivos y lujoso siempre en las grandes situaciones dramáticas ó de conjunto de magníficas y bien nutridas combinaciones instrumentales que le acredita *consumado y fecundo armonizador* y *contrapuntista* de sagaz talento, mas bien que *mecanista*, así como sus decididas y espresivas melodías ó motivos, de *génio respetable* y poco comun. ¿Merecen, pues, estas circunstancias indisputables las calificaciones estrañas que el articulista se permite en su humilde tarea contra la fama de un maestro? Si en *l' Masnadieri* no ha sido en el conjunto tan sublime é inspirado en ideas como en el *Hernani*, ni tan ameno y lujoso en la instrumentacion como en el *Nabuco*, efecto á veces de la índole del argumento, de los compromisos del maestro, ú otras circunstancias que la humilde posicion de un articulista ignora, ¿prueba todo esto que la ópera no encierre bastantes bellezas? (...)

De todos modos nuestros pobres juicios críticos poco pueden dar ni quitar al mérito y á la fama del célebre *Verdi*; pigmeos ante un gigante solo nos toca no olvidar aquella regla de cordura que enseña á hablar de lo grande y lo bello como de las obras santas, con mesura y comodimiento, ya que tienen tambien su especie de santidad.

El mérito de *Verdi* es respetado en Europa, los públicos le veneran como al *provisor artístico*, *la providencia lírica*, por decirlo así, del estremado repertorio italiano moderno, y estas consideraciones, señor articulista, nos deben inducir á respatarle siempre y censurarle mejor.- J.F. y R.<sup>9</sup>

Fargas, però, es limità a contestar amb una breu nota inclosa al peu de pàgina d'una de les seves crítiques:

Cierto sugeto que no queremos nombrar, tuvo la poca generosidad de aprovecharse de nuestra ausencia para publicar en el *Fomento* un virulento é innoble artículo atacándonos de un modo muy brusco y descortes, por otro artículo nuestro en que emitíamos el juicio sobre una ópera de *Verdi*, despues de muchos dias de haberse publicado este. Luego que hubimos visto la acre filípica de nuestro adversario y á pesar de que tambien leímos la solapada retractacion de las personalidades y feos dicterios que nos prodigó el furibundo defensor de *Verdi*, por un resentimiento particular, y que le exigió alguno de nuestros amigos, habíamos remitido á estos una cumplida contestacion la que, sin faltar á la educacion y decoro debidos, como lo hizo nuestro adversario, estaba bien ajustada por cierto á lo que merecia aquel escrito; mas nuestros amigos creyeron era hacerle harto honor entrar en una polémica artística con el que nos apostrofó de un modo tan feo, y tuvieron á bien no hacer publicar nuestra contestacion que por otra parte habia llegado muy tarde para que fuese oportuna. Sin embargo, cuando nos venga á cuento rebatiremos los principales desatinos artísticos, despreciando la personalidades, que vertió en su filípica nuestro temible antagonista J.F. y R. autor del artículo que da lugar á esta nota<sup>10</sup>.

Però l'aversió de Fargas cap a *Verdi* era un fet. El mateix Sanromà hi

<sup>9</sup>*El Fomento*, 19/VI/1848, p.3.

<sup>10</sup>*Diario de Barcelona*, 9/III/1848, p. 3709.

dedicà un important apartat en el seu llibre de memòries. Segons Sanromà, les consideracions negatives cap al compositor italià venien referides als tractats de capçalera de Fétis i Scudo, en possessió de l'escriptor mallorquí, clarament influït. Sanromà acusa Fargas d'excessivament preciosista, massa lligat a la vella escola imposada per Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante i Meyerbeer, i gens tocat per l'aurèola *risorgimentale* de les primeres composicions verdianes, la seva etapa de maduresa, el seu *Requiem* o l'*Otello*, que Sanromà encara no coneix però que creu intuir. Per això, malgrat reconèixer el valor dels textos de Fargas com a bon crític musical, amb escrits considerats com a veritables monografies operístiques, no dubta a carregar contra l'ofici d'aquells anys, ja que si bé els crítics com Fargas es trobaven incòmodes amb el nou estil que Verdi imposava, el públic l'aplaudia amb fervor:

¡Hola! Señores críticos, tomad un compás más ancho para vuestra estética. Distinguid los tiempos y concordaréis los compositores. (...) Y la Italia, que había de encontrar el nombre de VERDI en las iniciales de su futuro grito de guerra, *Vittorio Emmanuele Re D'Italia*, la Italia aplaudía y nosotros aplaudíamos ¡ah sí! con toda la fuerza de pies y manos<sup>11</sup>.

El que segurament devia ignorar Fargas en el moment d'escriure les seves crítiques, era que amb Verdi l'òpera italiana canviava el seu rumb. Una nova època s'acostava per a la lírica. I també per a la vida operística a Barcelona, sempre amatent als signes dels temps, que són, indubtablement, botons de mostra de canvis radicals en matèria, en aquest cas, d'art i estètica.

---

<sup>11</sup> SANROMÀ: *Op. cit.*, vol. I, pp. 246-7.



### XIII- CONCLUSIONS

#### L'eclosió teatral. Les estrenes

El període de l'òpera a Barcelona estudiat en aquesta tesi ens ha permès veure el final de l'hegemonia viscuda pel primer colisseu barceloní (el Teatre de la Santa Creu) enfront del sorgiment de nous teatres i dels esdeveniments socials i polítics que suscità la *competència* d'altres centres musicals i teatrals. Però la pèrdua d'hegemonia no ha de ser sinònim d'inici de declivi ni, molt menys encara, d'acovardament enfront de les noves institucions que naixien amb més o menys força. Si bé d'una banda una d'elles es mantindria fins els nostres dies (el Gran Teatre del Liceu, amb el seu antecedent a l'antic convent de Santa Maria de Montsió), d'altres coneixerien una vida efímera (els Teatres del Carme o de la Mercè) o massa breu per fer-li ombra (cas del Teatre Nou o de l'efímera temporada lírica del Teatre de l'Odeó).

No és bo, malgrat tot, el sistema d'historiar un teatre com el Principal en relació amb el Liceu, ja que els condicionants i les comparacions no permeten veure amb lucidesa la vida de la institució historiada. Tot i així, en alguns períodes, com el final dels anys quaranta i començaments dels cinquanta, la relació és obligada atesa l'evident i oberta competència entre ambdós teatres d'una banda, i la fusió de les dues empreses d'una altra. Amb tot, però, cal insistir en el fet que en cap cas no es pot relatar amb rigor i objectivitat la història d'un teatre a partir de la història de l'altre.

El període estudiat fins ara ens permet veure quinze anys d'alts i baixos pel que fa a les temporades operístiques, però amb un clar període d'esplendor des de 1844 fins a 1850, amb algunes temporades d'autèntica glòria a les quals cal adjuntar la permanència del Teatre Nou, que arribarà a estrenar títols inèdits i fins i tot moderns, com el cas de Verdi. Pocs anys si ho mirem fredament, però suficients per desmentir algunes de les gratuïtes conclusions d'alguns autors que d'ençà del trasllat del Liceu a la Rambla de seguida parlaren de l'inici de la ràpida decadència de l'antic Teatre de la Santa Creu. Aquesta visió és excessivament fàcil atenent-nos, d'una banda, a la qualitat de les companyies de cant, entre d'altres coses per comptar amb figures com Enrico Tamberlick, Aurora Vallesi o Costanza Rovelli. D'una altra, s'observa una celeritat -habitual en anteriors períodes- per estrenar les òperes de moda que arriben d'Itàlia (cas de Verdi) amb pocs anys de diferència respecte de la seva estrena, tal i com pot observar-se en els quadres comparatius inclosos a l'apèndix. En efecte, exceptuant casos aïllats com poden ser *Robert le diable* o, encara més, l'estrena de *Don Giovanni* (una autèntica raresa en països meridionals durant el segle XIX, encara que no era així a França, Anglaterra o en països germànics), la diferència en anys respecte les estrenes originals és ben poca: en alguns casos arriba fins i tot a l'any.

Tal i com s'ha anat demostrant amb escriu en els capítols precedents, l'òpera manté el seu arrelament a la Ciutat Comtal. Només cal veure l'èxit que tenen les obres líriques, fins i tot l'esforç que fan alguns teatres de vida efímera

(Odeó, Carme, Mercè), que en el poc temps que mantenen obertes les seves portes arriben a representar, sencers o parcials, títols operístics, amb una especial atenció a *Norma*, el títol d'èxit segur en aquells moments. Això s'esdevé igualment en les iniciatives concertístiques que abunden a Barcelona a partir de la segona meitat de la dècada dels anys quaranta: els concerts de la Societat Filharmònica tenen un eix vertebrador a partir de fragments d'òperes de moda. I els tan comentats concerts de Liszt, el 1845, segueixen igualment el citat patró.

És interessant fer una breu ullada als teatres madrilenys del moment. A començaments de segle, la capital espanyola té tres teatres oberts: el dels Caños del Peral, el de la Cruz i el del Príncipe, a més del teatre del Palau reial, de vida irregular (el Real no s'inauguraria fins l'any 1850)<sup>1</sup>. De fet, els anys '20 i '30 els dos colisseus que funcionen a ple rendiment són els de la Cruz i Príncipe, als que s'afegiria el del Circ el 1842. És possible que -deixant de banda el període de la invasió francesa-, Barcelona tingués una set teatral al marge de l'interès artístic en si mateix. Cal pensar que la Ciutat Comtal començaria a mostrar el seu esplendor a partir de la segona meitat del segle XIX, i que la dècada dels trenta començava a assentar-ne les bases. No seria estrany que un cert afany competitiu amb els teatres madrilenys provoqués l'eclosió escènica estudiada al llarg d'aquest treball.

Un altre aspecte, secundari però no per això menys important, és l'atenció que la premsa dedica a l'òpera. Al llarg d'aquest treball s'ha parlat molt de crítics com Joan Cortada i, sobretot, Pau Piferrer i Antoni Fargas i Soler, aquests darrers a la primera i segona meitat, respectivament, del període estudiat. Els cronistes demostren un cert domini i coneixement del fet operístic, malgrat basar-se sovint en tractats contemporanis provinents de l'estranger i demostrar, de vegades en excés, un gust massa ancorat en títols gens de moda, com alguns de Rossini. Aquest és el cas, per exemple, d'Antoni Fargas i Soler. El *Diario de Barcelona* és un bon exemple a seguir per la coherència dels seus criteris en matèria teatral. Per això l'he tingut constantment en compte, a part de ser l'únic dels diaris del moment que no deixa de publicar-se. L'aspecte de la premsa ha de tenir en compte igualment la profusió de setmanaris dedicats al teatre i la música d'ençà de 1847. La dècada dels 50 serà especialment prolífica en aquest sentit, i les publicacions contenen sempre apartats destacats dedicats a l'òpera.

Menys fiables, tot i que tinguts en compte en ocasions determinades, els *comunicados* de lectors de la premsa ajuden a veure fins a quin punt determinats aspectes de la lírica desvetllen una passió i un interès gens palesos fins aquell moment. En un següent apartat, dedicat al cas *Verdi*, servirà per demostrar-ho.

---

<sup>1</sup>Cfr. SUBIRÁ, José: *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Acento, 1997 (reed. de 1949); també GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española*. (Vol. 5). Madrid: Alianza, 1988.



## El públic

És certament lamentable que un teatre com el Liceu no hagi originat mai, al llarg de la seva història, un mínim arxiu històric on fer constar l'esdevenir de les representacions, l'inventari de materials utilitzats, les recaptacions de taquilla o, per exemple, la correspondència entre d'altres teatres o institucions barcelonines. L'absència de documents de primera mà, exceptuant els llibres d'acords de l'Ajuntament i algunes cartes guardades a l'Hospital de Sant Pau, fa que sigui molt difícil saber i conèixer el tipus de públic del local i fins i tot el seu comportament, a excepció d'algunes referències a la premsa.

Malgrat tot cal pensar que el comportament del públic no devia diferir gaire del de la resta de teatres de la ciutat, entre d'altres coses perquè -i això és quelcom que no hem d'oblidar fins a finals de segle XIX- el Liceu serà un teatre convencional, amb funcions que van de l'òpera fins a les funcions de la Passió de Crist en temps de Setmana Santa, passant per d'altres funcions teatrals lligades a la tradició (*Els pastorets*, *Don Juan Tenorio*), o per sessions més pròpies d'un circ que no pas d'un teatre que estrenava paral·lelament les més reconegudes òperes de Verdi, Donizetti o, en un futur relativament llunyà, Wagner. Per tant, devien ser freqüents els sorolls propis d'un local social on molta gent anava a comentar allò que passava dalt de l'escenari però també el que es coïa a les avantllotges, encara que l'època liceïsta dels ventalls, les amistançades i els secrets d'alcova encara havia d'arribar. Les disposicions de l'ajuntament de 1850 respecte del comportament del públic, ja comentades en capítols anteriors, deixen veure que les irregularitats en els hàbits i l'educació eren un fet constatat, propis, tanmateix, de l'època estudiada.

El teatre Principal, gràcies als arxius de l'Hospital, és més objectivament estudiable, tot i que només parcialment. Pel que fa a l'assistència de públic es comptabilitza una presència escassa l'estiu de 1847, tal i com pot comprovar-se en els llistats d'ingressos inclosos a l'apèndix del present treball. Aquests són uns preciosos documents que tanmateix cal creure amb reserva. Efectivament, es tracta dels únics materials que en matèria d'ingressos de taquilla he pogut localitzar a l'arxiu de l'Hospital de la Santa Creu, que comprenen el període estival, amb el teatre sovint poc freqüentat a causa de la calor. Però l'elevada temperatura no seria l'únic motiu de la baixa assistència de públic: comença a haver-hi una certa tendència a marxar fora de les muralles i, quan aquestes siguin definitivament enderrocades (1854) l'estiueig entès com l'abandó parcial de la ciutat serà un fet que obligarà fins i tot a tancar alguns teatres durant els mesos de juliol i agost. Cal pensar, a més, que en aquests documents no es compten les localitats ja pagades mitjançant la venda d'abonaments, de manera que és difícil precisar el nombre exacte d'assistents per funció realitzada. El cert és que a la fi dels documents es poden veure les innegables pèrdues. Però les cròniques posteriors aparegudes a la premsa parlen d'un teatre ple de gom a gom. Deixant de banda la calor estiuenca, dos altres fets explicarien l'escassa assistència de públic al Principal. El primer seria una certa desconfiança del públic cap a una companyia de la qual potser no se n'acabava de refiar, malgrat la presència d'un Tamberlick encara no cèlebre a la Ciutat Comtal. Un segon fet seria la curiositat que sens dubte suscitaria la presència del *Gran Teatre* del

Liceu, i és significatiu aquí subratllar l'adjectiu, ja que les extraordinàries dimensions del nou teatre segurament desvetllarien un primigeni interès que més endavant seria també motiu de burla i d'atac per part dels *cruzados*.

L'assistència de públic, ja no només al Principal sinó a tot esdeveniment teatral i operístic a Barcelona, segurament es veuria augmentada per la presència del ferrocarril. En un anterior capítol hem destacat l'anunci que es presentà a la premsa el 12 d'agost de 1849, en què es diu que la funció acabaria una mica més aviat del que era habitual per permetre el còmode desplaçament dels espectadors a l'estació per agafar el tren. El mateix anunci deixa entreveure que de ben segur el nou mitjà de transport facilità l'accés de molts espectadors foranis a la Ciutat Comtal, amb la qual cosa ambaria un nou públic que difícilment podia desplaçar-se a Barcelona per veure-hi òpera. Malgrat tot he trobat en algun diari referències i anuncis de funcions líriques concretament a Mataró, amb la qual cosa sembla que es comença a focalitzar l'òpera fora del radi estrictament barceloní.

El públic tenia, a més, un cert poder decisor de les temporades i dels títols que es representarien. És així com es pot veure el que agradava més a través del nombre de representacions programades de títols concrets, i aquí cal parlar novament de Verdi, que malgrat no agradar a algun crític massa avesat a la tradició, començava a quallar entre els espectadors, tant del Principal com del Liceu, i també del Nou. Però a més el públic demanava i exigia canvis en la vida del mateix teatre. Així, per exemple, en algun moment es va haver de demanar que els entreactes no fossin tan llargs i que s'observés la puntualitat a l'hora de començar les funcions. Així mateix, en alguna ocasió el fred era considerable, atesa la manca d'atenció a l'hora de tancar les portes de les avantllotges i dels corredors, que deixaven passar l'aire fred a l'interior de la sala. Sembla, però, que les queixes van ser escoltades i que a finals de 1851 el Liceu va col·locar vidres a les seves portes i el Principal, cortines<sup>2</sup>.

Els autors preferits del públic barceloní estan molt arrelats a l'òpera italiana, com s'ha anat veient. Rossini, Bellini, Mercadante i Donizetti marquen la pauta de la tradició, que comença a fer un cert tomb a partir de 1845, any de l'estrena de *Nabucco*. El curiós del cas és que normalment hi ha una afecció considerable als autors vius. És així com hem vist que, a partir de 1837, dos anys després de la mort de Bellini, les seves òperes -a excepció de la ja citada *Norma*- comencen a ser representades amb menys freqüència, la qual cosa s'escau especialment a partir de 1845. Per exemple, el Teatre Nou només programà quatre funcions, a final de temporada, de *Norma*. I al Liceu l'autor fou poc freqüent, a excepció de la temporada 1848-49, amb tres títols però amb poques funcions, exceptuant les deu d'*I puritani*. D'altra banda, el retirat Rossini es va mantenint irregularment, a excepció de les freqüents versions d'*Il Barbiere di Siviglia*. Amb tot, però, és sorprenent veure com la temporada 1849-50 es programen al Teatre Principal sis òperes del mestre de Pesaro, amb algunes funcions nombroses com les 18 d'*Il nuovo Mosé* o les 16 de *La Cenerentola*.

---

<sup>2</sup> *Diario de Barcelona*, 4/XI/1851, pp. 6494-5



Potser el que es volia era atreure espectadors al teatre enfront de la seriosa competència del Liceu i Rossini acostumava a tenir un cert èxit, sobretot el còmic o el de gran espectacle. Si el fet pot ser, com deia abans, sorprenent, no deu pas ser-ho per la fama tradicionalista dels "cruzados" (en el moment estudiat l'òpera bufa era ja un producte netament arcaic), sinó més aviat per convocar tota mena de públic al teatre. Si hi havia algú tradicionalista a Barcelona, aquest era el públic en general, ja que el que volia el Principal era atreure espectadors. Per què ho feia amb títols lleugerament passats de moda? No pas pels "cruzados", sinó també pels liceistes que segurament se sentirien atrets pels títols "de sempre". I aquests exemples poden servir per a la resta de compositors. Amb tot, sembla igualment que Barcelona és una ciutat que segueix de bastant a la vora les modes imposades per les companyies contractades d'Itàlia.

Donizetti s'imposa en aquests quinze anys estudiats, amb 28 òperes representades (cal pensar, però, que el compositor fou molt prolífic). El segueix Mercadante, tot i que la seva fama minva a partir de 1842. De fet, les 17 òperes que es representen d'aquest músic es coneixen a Barcelona en gran part gràcies a les activitats del Liceu, sens dubte a causa de la presència de Marià Obiols, que com s'ha dit havia estat deixeble de Mercadante.

Pel que fa als títols, i d'acord amb els llistats inclosos a l'apèndix, veiem que l'òpera més representada al llarg del període estudiat és la donizettiana *Lucrezia Borgia*, amb 117 representacions íntegres. La segueix *Norma* (111 representacions) i de seguida *Ermani*, amb 106 representacions. Val a dir que l'èxit verdianà és molt significatiu, ja que si *Lucrezia Borgia* s'estrenà a Barcelona el 1840, i en dotze anys aconseguí el citat nombre de funcions, la progressió és la mateixa, o potser superior, en el títol de Verdi. Aquest músic era, a més, molt poc conegut a Barcelona, quan l'obra de Donizetti venia precedida de la fama de les seves anteriors creacions. En vuit anys, per tant, Verdi s'imposà definitivament entre el públic barceloní. Cal pensar, igualment, que de la llista de títols, els deu primers representats contenen tres composicions verdianes i cinc de donizettianes, la qual cosa demostra que el músic de Roncole arrelava indefectiblement en els gustos barcelonins, mentre que Bellini només manté *Norma* entre aquests deu primers títols.

Aquest apunt ve a desmentir, per tant, la tesi de Josep Subirá<sup>3</sup>, segons el qual el donizettisme es tan absorvente que apenas osan alzar la cabeza Rossini, Bellini y Verdi. De fet, el musicòleg es refereix a la temporada 1850-51, però aquell fou un període molt fluix, el primer de l'empresa conjunta entre el Teatre Principal i el Gran Teatre del Liceu, i s'arriscà molt poc, amb títols molt coneguts -i per tant Donizetti era una garantia per mantenir l'assistència regular de públic- i sense cap estrena. De fet, el verdianisme s'imposaria decisivament a partir de la dècada dels '50. El temps transcorregut entre 1842 (any de l'estrena d'*Oberto* al Principal) i 1852, en seria la primera pedra.

---

<sup>3</sup>SUBIRÁ: *Op. cit.* (II), p.40.

Al marge del que hem vist al capítol anterior respecte de l'afecció cap a Verdi, és curiós notar la preferència del públic cap a aquelles òperes que tenen un lligam directe amb la literatura dramàtica contemporània, més que no pas en els clàssics més propis d'arguments extrets de títols del primer quart de segle. És així com obres de l'estil de *Lucrezia Borgia*, *Ermani* (provinents d'obres teatrals de Victor Hugo recentment estrenades també a Barcelona), *Lucia di Lammermoor* o *Il Conte d'Essex* gaudeixen de major preferència que no pas *L'assedio di Corinto*, *La vestale*, (*Norma* seria una excepció), *Semiramide* o *Torquato Tasso*. Dos casos aïllats serien, tanmateix, *Il nuovo Mosé* i *Nabucco*, però hem de pensar que aquests dos eren títols estrenats molt recentment a Itàlia<sup>4</sup> i, com ja hem dit en més d'una ocasió al llarg d'aquesta tesi, el públic barceloní era amant de les novetats.

D'altra banda, trobem també títols aïllats d'autors que amb una sola òpera obtenen un gran èxit. Aquest seria, per exemple, el cas d'*Hérold* i les seves 63 funcions de *Zampa* -la novena de les deu obres més representades al llarg d'aquests quinze anys- o de Mazza amb la seva *La prova d'un'opera seria*, amb 46 representacions. Potser cal trobar l'explicació en un començament de fascinació per les òperes franceses de tall exòtic (també Meyerbeer, amb el seu *Robert le diable* obtindria força èxit, amb 52 representacions de l'obra), que més tard serien peces clau del reperori líric. D'altra banda, l'èxit de Mazza explicaria la vinculació al gènere *buffo*, la qual cosa justificaria també l'èxit de Rossini amb el seu *Barbiere di Siviglia*, que ocupa el vuitè lloc en la citada llista i que en quinze anys obtingué 64 representacions.

### **Cantants, cors i orquestres. Les acadèmies i els concerts**

És força destacable la configuració del mont de pietat per part dels membres del cor i de l'orquestra del Principal. Això suposa un important esdeveniment a nivell social i laboral, un primer pas cap al que serien més endavant les pensions de jubilació i que, després de diversos intents, acaba imposant-se i mantenint-se. Diversos documents conservats a l'arxiu de l'Hospital permeten veure que durant moltes dècades es van seguir fil per randa els diferents punts del reglament, ja fos per anomenar joves músics per ocupar noves places o per delmar alguns membres del cor i de l'orquestra per absències injustificades. Aquests testimonis permeten de veure la seriositat d'una organització i la correcció del funcionament de la institució, sorgida en el si d'una massa de treballadors del teatre indispensable per al seu correcte funcionament.

Pel que llegim a les crítiques incloses a la premsa, el Teatre Principal viu a partir de 1840 una certa descurança en l'àmbit orquestral i coral, amb unes formacions envellides i fins i tot poc atentes als matisos requerits en l'acompanyament de les òperes, tot i que la formació per a obres líriques no era la mateixa de la de les dramàtiques. Segurament el fet que Mateu Ferrer fos ja

---

<sup>4</sup>La revisió del *Mosé* rossinià data d'un any abans de la seva escenificació a Barcelona i l'òpera de Verdi s'estrenava a Milà el 1842 i el 1844 a la Ciutat Comtal.



un ancià dificultaria un bon treball, molt al contrari del que s'esdevenia a l'orquestra del Liceu, que sota la batuta del mestre Obiols devia ser una formació, si no excel·lent, sí almenys entusiasta durant els cinc primers anys del teatre a la Rambla. Una formació que s'originà a partir de les càtedres de música del conservatori (establert en un primer moment al convent de Montsió), i per tant originada per gent jove. El coneixement que Obiols devia tenir dels músics i la recent construcció del gran teatre causaria un ingent entusiasme, que es tradueix en l'aplaudiment unànime de públic i crítica, encara que el mateix Obiols seria en més d'una ocasió motiu de burla quan se'l defineix com l'ombra de Mercadante. No obstant, alguns aspectes semblen ser indiferents al Liceu quan, per exemple, no hi ha fagots o arpa, la qual cosa és contestada per Fargas Soler en més d'una ocasió, tal i com hem vist en anteriors capítols. Aquest fet, a més, és indicatiu de fins a quin punt l'aspecte vocal era el més important, cuidat i privilegiat, fins i tot pel teatre, i no tant l'orquestral. Això s'escau igualment quan es vol representar un gran títol reduïnt l'orquestra a mínims, ja que així s'abaratien els costos de la funció. És el que va passar, per exemple, al Teatre Nou el 1846 amb les funcions de *Roberto il diavolo* de Meyerbeer.

Segurament, l'absència d'alguns instruments en obres concretes (per malaltia o absència del solista en qüestió) no era cap problema pels cantants ni pel director, de la mateixa manera que tampoc no ho devien ser les dificultats - d'una banda- o el lluïment -de l'altra- dels solistes. En el primer cas el més fàcil era o bé tallar directament el número amb dificultats o bé compondre una nova ària (Obiols en va fer més d'una, sobretot per a òperes de Donizetti; i en el segon, el més habitual era afegir tota mena d'omamentacions que en alguns casos arribaven a fer irreconeixible el número cantat, com confessen en més d'una ocasió els crítics del moment. El fet era una pràctica habitual a l'Europa lírica del moment, fins al punt que, com se sap, moltes d'aquestes obres afectades pels "afegits" van recuperar llurs formes originàries a partir dels anys 50' del segle XX, amb les decisives aportacions de solistes com Maria Callas, Joan Sutherland o Montserrat Caballé, o de directors d'orquestra com Richard Bonyngé o Alberto Zedda.

Però segurament el recurs dels afegits no era cap problema pel públic, que seguia amb delectança els virtuosístics passatges, per molt adulterats que resultessin. I això s'esqueia particularment en les acadèmies (concerts) on s'interpretaven, escenificats o no, actes solts o números aïllats de les òperes en aquell moment representades, normalment quan la sessió anava a benefici d'un dels solistes de la companyia, que d'aquesta manera podia lluir-s'hi. La vida operística es vivia també en dies en què no s'escenificava cap títol, com ho proven els diferents concerts instrumentals, on guitarristes, clarinetistes, pianistes (el cas de Liszt el 1845) o fagotistes interpretaven variacions sobre temes d'àries d'òperes no només de moda, sinó interpretades en aquell moment a Barcelona. Aquest és el cas, per exemple, del pianista hongarès, que va interpretar unes variacions sobre un tema de l'*Ernani* representat aquells dies a Barcelona.

I la música operística es tocava també al marge del teatre, com els casos ja citats d'adaptacions de fragments lírics reduïts i arranats per ser tocats amb banda. Tot plegat prova que la lírica s'havia imposat de tal manera a Barcelona que formava part de la seva vida quotidiana.

Els cantants eren normalment estimats i mimats pel públic barceloní. Al llarg d'aquest treball s'han inclòs en moments concrets alguns dels versos que es llançaven des de pisos elevats a intèrprets concrets, juntament amb rams de flors. Normalment era un fet que quan la vetllada era plenament satisfactòria s'acompanyava el cantant a la fonda on residia o a casa seva (en el cas del Principal, si els cantants feien estada perllongada s'acondicionaven unes estances a l'edifici del mateix teatre), on seguien recitant-se poesies laudatòries. Però a més hi havia un cert seguiment dels artistes locals o que havien debutat i triomfat a la ciutat. I aquest seguiment es feia a través de notícies de la premsa que provenien de l'estranger i que parlaven dels èxits dels cantants en teatres de St.Petersburg fins a Madrid, passant per Itàlia o Anglaterra.

### ***Liceistes o cruzados?***

El Teatre Principal es manté fidel al seu repertori habitual, que segueix sent el preferit del seu públic (i d'aquí les seves acusacions, per part dels detractors del teatre), amb els títols de Donizetti, Rossini, Mercadante i, en menor grau, Bellini, que cada cop és més escadusser. A tot això cal afegir un nombre de funcions per temporada certament envejable, amb les aportacions de compositors catalans com el cas irrepetible de Cuyàs, o els de Piqué, Saldoni o Domínguez. Això propicia que el Principal tingui, en els llistats d'aquesta època, un nombre més gran d'estrenes absolutes.

Pel que fa al Liceu s'han observat les temporades ofertes al primer teatre de Montsió, on es comença amb una certa rutina (les funcions, per exemple, de *Norma* el 1838), però ben aviat es desplega una activitat que duu el teatre a estrenar obres inèdites a Barcelona (cas, per exemple, de *Zampa*). No obstant, el gust per Mercadante és un fet, explicable potser per la vinculació del mestre Obiols amb el compositor italià, de qui va ser deixeble i gràcies al qual segurament estrenaria a la Scala de Milà la seva òpera *Odio ed amore*.

Ja a la dècada dels quaranta, i cap al final, és cert que, com diu Virella Cassañes, hi va haver un afany per la quantitat més que no pas per la qualitat. I això es veu perfectament en les darreres temporades amb empresa conjunta entre el Principal i el Liceu, i més particularment en la temporada 1851-52 del Liceu. D'aquí les estrenes d'òperes de Bona, Basili o Buzzi, que tingueren un èxit discret. No va ser així amb Mazza, que amb la seva *La prova d'un'òpera seria* conegué un triomf esclatant. Però també el Liceu -i aquí la comparació s'imposa- optà per compositors "de segona" en aquest període, i fins i tot cal dir que el gran teatre comença les seves temporades amb títols ja coneguts a Barcelona, alguns fins i tot d'èxit assegurat després de les representacions a l'antic teatre de Montsió, amb la qual cosa s'endevina el poc risc dels responsables del Liceu en els seus primers -i dubitatius- moments a la Rambla



de Trinitaris.

A hores d'ara seria absurd erigir-se en *liceista* o en *cruzado*, tot i que cal reconèixer que el Liceu fa un esforç per agradar a un públic massa cansat de la rutina de l'antic Teatre de la Santa Creu. En aquest sentit, els èxits de *Don Sebastiano*, *Der Freischütz* i, sobretot, *I martiri*, van ser espectacles de referència que entraren per la vista i que el Liceu sapigué aprofitar fins i tot en moments més crítics. El Principal, mentrestant, seguia amb uns productes més o menys refets i aprofitats<sup>5</sup>. És clar que això també passava al Liceu, però en ser aquest un nou teatre optà gairebé sempre per fer decoracions noves. A això s'afegeix l'empenta i la personalitat de Félix Cagé, lloat sempre per públic i crítica, com hem vist en capítols anteriors.

Normalment s'ha titllat sempre l'espectador *cruzado* de tradicionalista sense remei, amb poques ganes de canviar els seus costums i fins i tot amb un comportament ridícul. Això deu ser parcialment cert, si bé l'únic motiu que justificaria documentalment aquest tarannà seria l'estrena al Liceu d'*Un'avventura di Scaramuccia*, amb la pretesa ridiculització del públic del Principal. Com ja s'ha observat en capítols anteriors, les referències no estan documentades, a excepció del reconeixement de la perfecta imitació del teatre. Tampoc no es pot provar el fet que els espectadors del Principal marxessin cap a casa quan eren les onze, com s'ha dit respecte de les funcions de l'òpera de Ricci<sup>6</sup>. Pensem que els horaris d'inici de les òperes era, pràcticament en ambdós teatres, gairebé a la mateixa hora, és a dir, entre les set i les vuit del vespre en dies de cada dia i entre setmana. No obstant això, és ben cert que el públic *cruzado* protestà el 1848 per l'hora excessivament tardana de l'inici de les representacions. Però també és molt possible que part d'història oral hagi contribuït a caure en exageracions sobre fets puntuals que els documents de l'època no fan transcendents. En tot cas, el tradicionalisme no es deu a la programació del Principal -de fet molt semblant a la del Liceu-, sinó segurament a unes actituds, envejoses i tendint segurament al ridícul dels *cruzados* (com per exemple els incidents originats amb la *Luisa Miller* lliceista), de les quals sapigueren molt bé riure-se'n els *liceistes*. I en aquest sentit val a dir que el "singlot poètic" de Pitarra devia fer molt de mal, tot i que si el llegim amb atenció percebem una certa antipatia pel món de la lírica en general, sense un clar decantament cap a un o altre teatre.

Pel que fa al Liceu, val a dir que van tenir la sort de tenir un home de confiança a Madrid: Joaquim de Gispert, un dels màxims impulsors del teatre,

---

<sup>5</sup>En els inventaris del Teatre Principal continguts a l'arxiu de l'Hospital de Sant Pau és força habitual veure que moltes de les decoracions inventariades s'aprofitaven per a diverses òperes: en molts documents pertanyents als anys 1855 i 1856 es troben els permisos de pintors com Josep Planella per pintar o refer decorat. Així, en una nota datada el 27 d'octubre de 1855, es demana que la decoració dels balls de màscares es pugui repintar per a *La traviata*. El 23 d'octubre de 1856 es demana que el cementiri utilitzat a *Don Giovanni* es repinti per a les funcions de *Stiffelio*, etc.

<sup>6</sup>ALIER: *Historia...* Op. cit., p.40.

tenia un germà, Josep Maria, a Madrid. Diputat a les Corts pel partit moderat, aconseguí amb una certa celeritat que la Reina donés el seu vist-i-plau per a l'adveniment del Liceu, en un moment en el que els moderats havien recuperat l'hegemonia política al govern de Madrid<sup>7</sup>. Precisament aquest caràcter de moderat de Gispert fou el que pogué facilitar les coses en molts moments. Els "cruzados" seguien un tradicionalisme massa exaltat, del qual els liceistes es van saber aprofitar intel·ligentment.

### **Consideracions finals**

Sintetitzant breument i esquemàtica els apartats anteriors, constatem que el present treball ha estudiat les circumstàncies que envoltaren les representacions operístiques a Barcelona de 1837 a 1852 sota diferents prismes.

En primer lloc es demostra una eclosió teatral que posa les bases d'un període clau per a la història musical de Barcelona, i amb ella la de tot el país: la Ciutat Comtal enderrocarà definitivament les seves muralles i el fet teatral i operístic en particular ja no serà exclusiu de la capital catalana.

Segonament, hem pogut veure com el públic és cada cop més especialitzat: ja no es va al teatre *per se*, sinó que un sector comença a optar preferentment pel drama o per la comèdia de text, mentre que un altre s'interessa específicament per l'òpera: aquest fet es demostra a través dels escrits enviats a la premsa, una font altament fidedigna, ja que es palesa un interès per tot allò relacionat amb la lírica, des dels cantants fins a les posades en escena dels títols programats. El paper del públic, a més, ens ajuda a entendre l'evolució del gust, no sempre equiparable al de la crítica, de vegades massa lligada a la tradició.

Precisament la crítica ens duu a un tercer aspecte suficientment explicat al llarg d'aquesta tesi. El suport dels crítics, la premsa, cada cop és també més especialitzat, de manera que trobem seccions fixes dedicades a la música i al teatre (amb crítics diferents per a cada cas), a més de publicacions específiques relacionades amb l'art escènic, a mode de butlletins interns, però també com a font d'entreteniment i fins i tot amb un component satíric, com el cas del butlletí *El Liceo*.

Finalment, aquesta tesi s'ha centrat en els dos teatres més importants del moment, el Principal i el Liceu, per estudiar-ne les respectives etapes i evolucions. Així mateix, s'han arribat a desemmascarar velles tradicions que al llarg dels anys han anat exagerant sobremanera una rivalitat massa teatralitzada. A més, ha calgut desmentir vells tòpics relacionats amb el tradicionalisme d'un sector de públic, el del Principal, enfront del progressisme d'un altre sector, el del Liceu. Ja s'ha constatat com el tradicionalisme, si existeix (i és possible que així sigui), té lloc en el públic barceloní del moment, al marge dels respectius colisseus.

---

<sup>7</sup>CARR, Raymond: *España 1808-1975*. Barcelona: Ariel Historia, 1996.



Cal esperar, a partir d'aquest treball, que la resta de teatres lírics de Barcelona siguin convenientment estudiats. El present treball ha pretès posar les bases d'un canvi de mentalitat. L'eix de la història es decantarà a partir d'ara en una nova època fins arribar a final de segle, on segurament hi haurà nous elements de canvi en un període tan breu i tan intens com el que s'ha estudiat al llarg d'aquestes pàgines.

# **APÈNDIX DOCUMENTAL**



## I- L'ÒPERA A BARCELONA DE 1837 A 1852: EL DIA A DIA

El següent llistat comprèn totes les representacions líriques celebrades a Barcelona entre abril de 1837 i maig de 1852. S'han inclòs els títols sencers i els actes solts de les òperes presentades en diferents acadèmies. Així mateix s'ha respectat el títol de l'òpera tal i com es va representar a Barcelona, tot i que s'han eliminat els subtítols de les que en duien.

**1837**

**Abril**

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>
15	Gabriella di Vergy
25	Gabriella di Vergy
26	Gabriella di Vergy
27	Acte I de <i>Gabriella di Vergy</i>
30	Gabriella di Vergy

**Maig**

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>
2	Gabriella di Vergy
4	Gabriella di Vergy
6	Gabriella di Vergy
7	Gabriella di Vergy
10	Gabriella di Vergy
12	Gabriella di Vergy
14	Gabriella di Vergy
15	Gabriella di vergy
18	Caterina di Guisa
19	Caterina di Guisa
21	Caterina di Guisa
23	Caterina di Guisa
25	Gabriella di Vergy

28	Caterina di Guisa
30	Gabriella di Vergy

### Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	Gabriella di Vergy
4	Caterina di Guisa
6	Gabriella di Vergy
11	Gabriella di Vergy
15	Gabriella di Vergy
18	Un'avventura di Scaramuccia
19	Un'avventura di Scaramuccia
20	Un'avventura di Scaramuccia
22	Gabriella di Vergy
24	Un'avventura di Scaramuccia
25	Gabriella di Vergy
27	Un'avventura di Scaramuccia
29	Un'avventura di Scaramuccia

### Juliol

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	Un'avventura di Scaramuccia
5	Gabriella di Vergy
7	Un'avventura di Scaramuccia
9	<i>Acte II d'Un'avventura di Scaramuccia</i>
10	<i>Acte I d'Un'avventura di Scaramuccia</i>
12	Un'avventura di Scaramuccia
16	Gabriella di Vergy
18	Un'avventura di Scaramuccia
20	Il turco in Italia
21	Il turco in Italia



23	Il turco in Italia
24	Acte I de <i>Gabriella di Vergy</i>
25	Un'avventura di Scaramuccia
28	Un'avventura di Scaramuccia
30	Il turco in Italia

### Agost

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>
1	Caterina di Guisa
6	Gabriella di Vergy
8	Caterina di Guisa
11	Gabriella di Vergy
15	Un'avventura di Scaramuccia
18	Il turco in Italia
20	Un'avventura di Scaramuccia
24	Zaira
25	Acte I d' <i>Un'avventura di Scaramuccia</i>
26	Zaira
27	Un'avventura di Scaramuccia
30	Zaira
31	Zaira

### Setembre

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>
7	Un'avventura di Scaramuccia
10	Gabriella di Vergy
14	Un'avventura di Scaramuccia
15	Zaira
17	Zaira
24	Un'avventura di Scaramuccia
25	Zaira

28	Un'avventura di Scaramuccia
----	-----------------------------

### Octubre

DIA	TEATRE PRINCIPAL
3	Zaira
6	Un'avventura di Scaramuccia
8	Zaira
10	Acte I de <i>Gabriella di Vergy</i>
12	Zaira
15	Gabriella di Vergy
17	Gabriella di Vergy
22	Zaira
25	Belisario
26	Belisario
27	Belisario
29	Un'avventura di Scaramuccia

### Novembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Un'avventura di Scaramuccia
3	Caterina di Guisa
5	Zaira
6	Belisario
8	Belisario
12	Gabriella di Vergy
14	Belisario
17	Belisario
19	Actes II i III de <i>Belisario</i>
21	Un'avventura di Scaramuccia
26	Belisario
28	Belisario



30	Gabriella di Vergy
----	--------------------

**Desembre**

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>
3	Belisario
8	Belisario
10	Belisario
12	Beatrice di Tenda
13	Beatrice di Tenda
14	Beatrice di Tenda
17	Beatrice di Tenda
19	Belisario
23	Acte II de <i>Gabriella di Vergy</i>
24	Beatrice di Tenda
25	Belisario
26	Zaira
28	Un'avventura di Scaramuccia
31	Beatrice di Tenda

**1838**

**Gener**

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>
1	Belisario
6	Belisario
7	Zaira
10	Acte I de <i>Beatrice di Tenda</i>
12	Belisario
14	Gabriella di Vergy
17	Zaira

20	Actes I i II de <i>Beatrice di Tenda</i> Acte III de <i>Torquato Tasso</i>
21	Zaira
24	Belisario
28	Beatrice di Tenda
30	Acte II de <i>Gabriella di Vergy</i>

### Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
2	Belisario	-
3	-	Norma
4	Beatrice di Tenda	-
5	-	Norma
7	I Capuleti e I Montecchi	-
8	I Capuleti e I Montecchi	-
11	Belisario	-
13	Belisario	-
15	-	Norma
17	Belisario	Norma
18	Zaira	-
19	-	Norma
23	Belisario	-
24	-	Norma
25	Beatrice di Tenda	-
26	Belisario	Norma
27	Beatrice di Tenda	-

### Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
3	-	Norma
4	Un'avventura di Scaramuccia	-



6	Belisario	Norma
8	Beatrice di Tenda	-
10	-	Norma
14	Beatrice di Tenda	-
18	Beatrice di Tenda	-
20	-	Norma
22	Belisario	-
24	Acte II de <i>Gabriella di Vergy</i>	Norma
25	Acte II de <i>Gabriella di Vergy</i>	-
27	Beatrice di Tenda	-
28	Belisario	-
29	Un'avventura di Scaramuccia	Norma

### Abril

DIA	TEATRE PRINCIPAL
3	Acte II de <i>Belisario</i>

### Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
15	Emma d'Antiochia	-
16	Emma d'Antiochia	-
17	Emma d'Antiochia	-
20	Emma d'Antiochia	-
22	Emma d'Antiochia	-
24	Emma d'Antiochia	-
26	-	Gli arabi nelle Gallie
27	Emma d'Antiochia	-
28	-	Gli arabi nelle Gallie

**Juny**

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
1	Emma d'Antiochia	-
2	-	Gli arabi nelle Gallie
3	Emma d'Antiochia	-
4	Emma d'Antiochia	-
8	-	Gli arabi nelle Gallie
9	Anna Bolena	-
10	Anna Bolena	-
13	Anna Bolena	-
22	Emma d'Antiochia	Norma
24	Anna Bolena	-
25	-	Norma
26	Emma d'Antiochia	-
27	-	Norma
29	Anna Bolena	-

**Juliol**

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
1	Emma d'Antiochia	-
3	-	Gli arabi nelle Gallie
5	-	Norma
7	Anna Bolena	-
8	Emma d'Antiochia	Norma
12	Anna Bolena	-
13	-	Gli arabi nelle Gallie
16	Emma d'Antiochia	Gli arabi nelle Gallie
18	-	Gli arabi nelle Gallie
20	Anna Bolena	-
22	Emma d'Antiochia	Norma
23	La fattucchiera	-



24	La fattucchiera	Zelmira
25	La fattucchiera	Zelmira
29	La fattucchiera	-
31	-	Acte I de <i>Gli arabi nelle Gallie</i>

### Agost

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
2	La fattucchiera	-
5	La fattucchiera	Zelmira
8	La fattucchiera	-
11	Chiara di Rosembergh	-
12	Chiara di Rosembergh	Gli arabi nelle Gallie
16	Chiara di Rosembergh	-
17	La fattucchiera	-
19	Emma d'Antiochia	Zelmira
21	Chiara di Rosembergh	-
22	-	Acte I de <i>Zelmira</i>
25	Acte I d' <i>Anna Bolena</i>	-
26	La fattucchiera	Norma
30	Chiara di Rosembergh	-

### Setembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
2	La fattucchiera	Acte I de <i>Gli arabi nelle Gallie</i>
3	Emma d'Antiochia	-
9	La fattucchiera	-
16	Chiara di Rosembergh	Gli arabi nelle Gallie
20	-	La straniera
21	-	La straniera
22	Lucia di Lammermoor	-

23	Lucia di Lammermoor	La straniera
25	-	Zelmira
26	Lucia di Lammermoor	-
28	La fattucchiera	La straniera
30	Anna Bolena	Gli arabi nelle Gallie

### Octubre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRÀMATIC
4	-	Zelmira
6	Norma	-
7	Norma	Gli arabi nelle Gallie
10	Norma	Norma
12	Chiara di Rosebergh	La straniera
14	Emma d'Antiochia	Norma
16	La fattucchiera	-
19	Norma	-
21	Lucia di Lammermoor	-
23	Lucia di Lammermoor	-
26	Lucia di Lammermoor	-
27	I crociati in Tolemaide	I crociati in Tolemaide
28	-	I crociati in Tolemaide
30	-	I crociati in Tolemaide

### Novembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
4	-	Acte II de <i>Gli arabi nelle Gallie</i>
6	-	I crociati in Tolemaide
11	Norma	Norma
13	Norma	La straniera
16	Lucia di Lammermoor	-

18	-	Zelmira
19	Acte II de <i>Norma</i>	Acte I d' <i>I crociati in Tolemaide</i>
22	Roberto Devereux	-
23	Roberto Devereux	Norma
25	Roberto Devereux	I crociati in Tolemaide
27	I Crociati in Tolemaide	-
30	La fattucchiera	-

### Desembre

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
2	Norma	La straniera
8	Roberto Devereux	Zelmira
9	Emma d'Antiochia	I crociati in Tolemaide
12	Anna Bolena	-
16	Norma	-
18	-	Il Conte d'Essex
19	-	Il Conte d'Essex
22	La sonnambula	-
23	La sonnambula	La straniera
25	La fattucchiera	Gli arabi nelle Gallie
26	La fattucchiera	-
27	-	Il Conte d'Essex
28	Actes I i II de <i>Lucia di Lammermoor</i>	-
30	La fattucchiera	I crociati in Tolemaide
31	-	Il Conte d'Essex



1839

## Gener

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
1	Emma d'Antiochia	-
3	-	Il Conte d'Essex
4	Acte III d' <i>Emma d'Antiochia</i>	-
6	Norma	-
8	Lucia di Lammermoor	Il Conde d'Essex
11	La fattucchiera	-
13	Norma	-
15	La fattucchiera	-
18	Lucia di Lammermoor	Il Conte d'Essex
20	Emma d'Antiochia	-
22	Acte II de <i>Roberto Devereux</i>	-
24	-	Il Conte d'Essex
25	La sonnambula	-
27	Norma	Il Conte d'Essex
30	Acte II de <i>Lucia di Lammermoor</i>	I crociati in Tolemaide

## Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
1	Actes II i III de <i>Roberto Devereux</i>	-
2	Emma d'Antiochia	-
3	Norma	Norma
5	-	Il Conte d'Essex
6	Sermondo il generoso	-
7	Sermondo il generoso	-
10	Sermondo il generoso	-

11	Norma	Acte I d' <i>I crociati in Tolemaide</i>
12	Emma d'Antiochia	-
17	Norma	Il Conte d'Essex
19	Emma d'Antiochia	Il Conte d'Essex
23	-	Il Conte d'Essex
24	Norma	-
25	-	I crociati in Tolemaide
26	Acte II de <i>Semiramide</i>	-
27	Acte II d' <i>Emma d'Antiochia</i>	-
28	-	La straniera

### Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
2	-	Acte II d' <i>Il pirata</i>
3	Sermondo il generoso	Il Conte d'Essex
5	Lucia di Lammermoor	-
7	La fattucchiera	Il Conte d'Essex
10	Norma	-
12	-	Il Conte d'Essex
14	Emma d'Antiochia	-
16	-	Actes II i III d' <i>Il Conte d'Essex</i>

### Abril

DIA	LICEU FILODRAMÀTIC
29	Caritea
30	Caritea

### Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
3	-	Caritea

4	Lucia di Lammermoor	-
5	Lucia di Lammermoor	Caritea
7	Lucia di Lammermoor	-
8	-	Caritea
9	Lucia di Lammermoor	-
12	Lucia di Lammermoor	Caritea
15	Lucia di Lammermoor	Caritea
17	-	Caritea
19	Lucia di Lammermoor	Caritea
20	Lucia di Lammermoor	Caritea
25	-	Il Conte d'Essex
26	Lucia di Lammermoor	Il Conte d'Essex
28	Lucia di Lammermoor	-
29	-	Il Conte d'Essex

### Juny

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
1	-	Caritea
4	Lucia di Lammermoor	-
7	-	Il Conte d'Essex
9	Lucia di Lammermoor	Caritea
11	-	Il Conte d'Essex
12	Agnese di Castro	-
13	Agnese di Castro	-
16	Agnese di Castro	Il Conte d'Essex
18	Agnese di Castro	-
21	Lucia di Lammermoor	-
23	Agnese di Castro	Il Conte d'Essex
24	Lucia di Lammermoor	Caritea
26	Agnese di Castro	-



28	-	Caritea
29	Agnese di Castro	-
30	Lucia di Lammermoor	-

### Juliol

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
3	Agnese di Castro	-
7	Lucia di Lammermoor	-
8	-	Gemma di Vergy
9	-	Gemma di Vergy
11	Agnese di Castro	-
14	Agnese di Castro	Gemma di Vergy
18	-	Gemma di Vergy
19	Agnese di Castro	-
20	-	Il Conte d'Essex
21	Agnese di Castro	-
24	La straniera	Acte I de <i>Gemma di Vergy</i>
25	-	Gemma di Vergy
28	-	Il Conte d'Essex
31	-	Gemma di Vergy

### Agost

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
3	La straniera	-
4	La straniera	Gemma di Vergy
7	La straniera	-
8	Agnese di Castro	Marino Faliero
9	-	Marino Faliero
10	Lucia di Lammermoor	-
11	La straniera	Marino Faliero

14	-	Gemma di Vergy
15	Agnese di Castro	-
17	Il barbiere di Siviglia	-
18	Il barbiere di Siviglia	-
19	-	Caritea
20	Il barbiere di Siviglia	-
21	-	Marino Faliero
22	Lucia di Lammermoor	-
23	-	Marino Faliero
25	Il barbiere di Siviglia	Actes II i III d' <i>Il Conte d'Essex</i>
27	Il barbiere di Siviglia	Gemma di Vergy
31	-	Acte I d' <i>Il Conte d'Essex</i>

### Setembre

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
1	Il barbiere di Siviglia	Marino Faliero
4	Il pirata	Gemma di Vergy
5	Il pirata	Gemma di Vergy
8	Agnese di Castro	Marino Faliero
10	Lucia di Lammermoor	Marino Faliero
13	-	Il Conte d'Essex
15	Il barbiere di Siviglia	Gemma di Vergy
17	-	Marino Faliero
20	-	Il Conte d'Essex
22	Il barbiere di Siviglia	Acte II de <i>Caritea</i>
25	-	Marino Faliero
27	La Cenerentola	-
28	La Cenerentola	-
29	La Cenerentola	Caritea

## Octubre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
2	Il barbiere di Siviglia	-
6	La Cenerentola	Il Conte d'Essex
8	-	Zampa
9	Acte II de <i>La Cenerentola</i> Acte I d' <i>Il barbiere di Siviglia</i>	Zampa
10	-	Acte I de <i>Marino Faliero</i>
13	Lucia di Lammermoor	Gemma di Vergy
15	-	Zampa
16	Lucia di Lammermoor	Zampa
19	Gemma di Vergy	-
20	Gemma di Vergy	Marino Faliero
21	-	Zampa
24	-	Zampa
26	Gemma di vergy	-
27	Actes I de <i>Norma</i> i <i>Agnese di Castro</i>	Zampa
29	Lucia di Lammermoor	-

## Novembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
1	Gemma di Vergy	-
2	Gemma di Vergy	-
3	-	Zampa
7	Gemma di Vergy	Il giuramento
8	Agnese di Castro	Il giuramento
10	Gemma di Vergy	Zampa
12	-	Il giuramento
13	Lucia di Lammermoor	-



14	-	Il giuramento
15	Gemma di Vergy	-
16	-	Il giuramento
17	Agnese di Castro	Marino Faliero
19	Acte I d' <i>Agnese di Castro</i>	Actes I i II d' <i>Il Conte d'Essex</i>
22	-	Zampa
24	Agnese di Castro	Marino Faliero
26	-	Acte III d' <i>Il Conte d'Essex</i> i de <i>Torquato Tasso</i>
27	Acte I d' <i>Agnese di Castro</i> Acte III de <i>Lucia di Lammermoor</i>	Acte III d' <i>Il Conte d'Essex</i> i de <i>Torquato Tasso</i>
29	-	Zampa

### Desembre

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
1	Agnese di Castro	Gemma di Vergy
3	-	Il giuramento
5	Il giuramento	-
6	Il giuramento	Acte III de <i>Torquato Tasso</i> Acte II de <i>Gemma di Vergy</i>
8	Lucia di Lammermoor	Gemma di Vergy
10	-	Acte II de <i>Marino Faliero</i> i <i>Gemma di Vergy</i>
11	Il giuramento	-
13	Acte I de <i>Norma</i> Acte II de <i>Lucia di Lammermoor</i>	Zampa
15	-	Il giuramento

18	Acte III d' <i>Agnese di Castro</i>	Zampa
20	-	Marino Faliero
22	Acte III de <i>Lucia di Lammermoor</i> Acte I d' <i>Agnese di Castro</i>	Caritea
25	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Zampa
26	<i>Gemma di Vergy</i>	Il giuramento
28	-	Acte I de <i>Zampa</i>
29	Il giuramento	Marino Faliero

**1840**

**Gener**

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
1	Il giuramento	Il giuramento
3	Il giuramento	-
5	<i>Gemma di Vergy</i>	Il Conte d'Essex
6	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Zampa
8	-	Marino Faliero
9	Acte I de <i>Norm i Agnese di Castro</i>	-
12	Il giuramento	Zampa
15	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Uggero il danese
16	-	Uggero il danese
19	Il giuramento	Il giuramento
20	-	Uggero il danese
21	La vedovella	-
22	La vedovella	-
23	-	<i>Gemma di Vergy</i>
26	La vedovella	Uggero il danese

28	-	Zampa
29	Acte III d' <i>I puritani</i> Acte I d' <i>Agnese di Castro</i>	-
30	Acte I de <i>Gemma di Vergy</i>	Acte III de <i>Torquato Tasso</i> i <i>Il Conte d'Essex</i>
31	-	Il giuramento

### Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
1	Acte III d' <i>I puritani</i> Actes I i II d' <i>Il giuramento</i>	-
2	<i>Agnese di Castro</i>	Marino Faliero
4	-	Uggero il danese
5	Acte III de <i>Lucia di Lammermoor</i>	-
6	Acte III de <i>Lucia di Lammermoor</i>	Il giuramento
9	La vedovella	Zampa
11	Il giuramento	Il giuramento
13	Acte I de <i>Norma</i>	-
14	Acte I de <i>Norma</i>	Uggero il danese
16	<i>Gemma di Vergy</i>	<i>Gemma di Vergy</i>
18	-	Zampa
19	La fattucchiera	-
20	La fattucchiera	-
21	-	Marino Faliero
23	<i>Agnese di Castro</i>	Uggero il danese
25	-	Zampa
26	La fattucchiera	-
28	-	<i>Gemma di Vergy</i>
29	La vedovella	-



**Març**

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
1	Agnese di Castro	Uggero il danese
2	Lucia di Lammermoor	-
3	La fattucchiera	Zampa
5	-	Il giuramento
7	Il giuramento	-
8	La fattucchiera	-
10	Gemma di Vergy	-
14	Norma	-
15	Norma	Zampa
17	Norma	-
19	La fattucchiera	-
21	-	Caritea
22	Lucia di Lammermoor	Marino Faliero
25	Norma	Il giuramento
26	Il giuramento	-
29	Norma	Zampa
31	Norma	Il Conte d'Essex

**Abril**

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
1	La fattucchiera	-
2	Il giuramento	-
5	-	Marino Faliero

**Maig**

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>
9	Elena da Feltre
10	Elena da Feltre
12	Elena da Feltre

15	Elena da Feltre
17	Elena da Feltre
21	Elena da Feltre
24	Elena da Feltre
26	Elena da Feltre
28	Elena da Feltre

### Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL
4	Elena da Feltre
9	Lucrezia Borgia
10	Lucrezia Borgia
11	Lucrezia Borgia
14	Lucrezia Borgia
20	Lucrezia Borgia
24	Lucrezia Borgia
25	Elena da Feltre
28	Acte I de <i>Lucrezia Borgia</i>
29	Lucrezia Borgia

### Juliol

DIA	TEATRE PRINCIPAL
4	Elena da Feltre
5	Elena da Feltre
7	Lucrezia Borgia
9	Elena da Feltre
12	Lucrezia Borgia
15	Elena da Feltre
19	Acte II de <i>Lucrezia Borgia</i> Acte III d' <i>Elena da Feltre</i>
24	La prigione di Edimburgo

25	Lucrezia Borgia
29	Lucrezia Borgia

### Agost

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
1	-	Beatrice di Tenda
2	Actes I i II de <i>Lucrezia Borgia</i>	Beatrice di Tenda
4	-	Beatrice di Tenda
5	La prigione di Edimburgo	-
6	La prigione di Edimburgo	-
7	-	Beatrice di Tenda
9	-	Beatrice di Tenda
11	Lucrezia Borgia	Beatrice di Tenda
13	La prigione di Edimburgo	-
15	Actes I i II de <i>La prigione di Edimburgo</i>	Beatrice di Tenda
16	Actes I i II de <i>Lucrezia Borgia</i>	Beatrice di Tenda
20	Elena da Feltre	-
21	-	Beatrice di Tenda
23	La prigione di Edimburgo	Beatrice di Tenda
25	-	Acte II de <i>Beatrice di Tenda</i>
27	La prigione di Edimburgo	L'elisir d'amore
28	-	L'elisir d'amore
30	-	Beatrice di Tenda

### Setembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
1	Lucrezia Borgia	L'elisir d'amore
4	-	Beatrice di Tenda



6	La prigione di Edimburgo	-
8	Lucrezia Borgia	L'elisir d'amore
13	Lucrezia Borgia	-
15	Otello	-
16	Otello	-
17	-	L'elisir d'amore
18	Lucrezia Borgia	-
20	Otello	L'elisir d'amore
21	Otello	-
22	-	L'elisir d'amore
24	Otello	-
25	La prigione di Edimburgo	Beatrice di Tenda
27	Otello	Beatrice di Tenda
29	Lucrezia Borgia	L'elisir d'amore

### Octubre

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
1	Otello	-
2	-	Beatrice di Tenda
4	La prigione di Edimburgo	-
6	Otello	-
8	Lucrezia Borgia	-
10	Acte II de <i>La prigione di Edimburgo</i>	-
11	Otello	-
13	La prigione di Edimburgo	-
15	-	Gli esiliati in Siberia
16	Acte I d' <i>Elena da Feltre</i>	Gli esiliati in Siberia
17	Acte I d' <i>Elena da Feltre</i>	-
18	Lucrezia Borgia	Gli esiliati in Siberia
19	Acte II d' <i>Elena da Feltre</i>	-

20	Acte II d' <i>Elena da Feltre</i>	Beatrice di Tenda
21	Otello	-
23	Acte III de <i>La prigione di Edimburgo</i>	L'elisir d'amore
25	Acte II d' <i>Otello</i>	Gli esiliati in Siberia
27	Acte II de <i>La prigione di Edimburgo</i>	L'elisir d'amore
28	Acte II de <i>La prigione di Edimburgo</i>	-
29	Imelda de' Lambertazzi	-
30	Imelda de' Lambertazzi	Beatrice di Tenda

### Novembre

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
1	Imelda de' Lambertazzi	Gli esiliati in Siberia
3	-	Gli esiliati in Siberia
4	Otello	-
6	-	Beatrice di Tenda
8	Imelda de' Lambertazzi	Gli esiliati in Siberia
10	Imelda de' Lambertazzi	-
14	Esmeralda	La vestale
15	Esmeralda	La vestale
17	Esmeralda	La vestale
18	-	La vestale
19	Imelda de' Lambertazzi	-
20	La prigione di Edimburgo	Gli esiliati in Siberia
22	Esmeralda	La vestale
24	-	La vestale
25	Acte II de <i>La prigione di Edimburgo</i>	-
26	Otello	-

27	Acte III de <i>Lucrezia Borgia</i>	-
28	Acte I d' <i>Elena da Feltre</i>	-
29	Imelda de' Lambertazzi	La vestale

### Desembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
2	Acte III de <i>Lucrezia Borgia</i>	-
4	Acte I d' <i>Elena da Feltre</i>	-
5	Acte II d' <i>Imelda de' Lambertazzi</i>	-
6	Esmeralda	Gli esiliati in Siberia
8	Otello	La vestale
10	Esmeralda	-
11	-	Beatrice di Tenda
13	Otello	La vestale
15	Acte II d' <i>Elena da Feltre</i>	Acte II de <i>La vestale</i> i de <i>Gli esiliati in Siberia</i>
18	Actes I i II de <i>La prigione di Edimburgo</i>	L'elisir d'amore
19	Actes I i II d' <i>Imelda de' Lambertazzi</i>	-
20	Imelda de' Lambertazzi	Acte III de <i>Gli esiliati in Siberia</i>
21	Acte I d' <i>Elena da Feltre</i>	-
22	-	La testa di bronzo
23	Actes I i II d' <i>Otello</i>	Actes I i II d' <i>Otello</i>
24	Actes I i II d' <i>Otello</i>	-
25	Imelda de' Lambertazzi	La testa di bronzo
26	Actes I i II de <i>La prigione di Edimburgo</i>	La testa di bronzo
27	Acte III de <i>Lucrezia Borgia</i>	La testa di bronzo



28	Acte I d' <i>Imelda de' Lambertazzi</i> i d' <i>Il barbiere di Siviglia</i>	-
29	-	Beatrice di Tenda

**1841**

**Gener**

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
1	Acte I d' <i>Il barbiere di Siviglia</i>	La vestale
3		La testa di bronzo
5	Acte III de <i>Lucrezia Borgia</i>	Actes II i III de <i>Gli esiliati in Siberia</i>
6	<i>Imelda de' Lambertazzi</i>	La vestale
7	<i>Lucrezia Borgia</i>	-
8	-	Acte II de <i>Belisario</i> i de <i>Gli esiliati in Siberia</i>
9	Acte I d' <i>Imelda de' Lambertazzi</i> Acte III de <i>Giulietta e Romeo</i>	-
10	Acte I d' <i>Imelda de' Lambertazzi</i> Acte III de <i>Torquato Tasso</i>	La testa di bronzo
12	Acte II de <i>La prigione di Edimburgo</i>	L'elisir d'amore
15	-	Beatrice di Tenda
17	-	La vestale
21	<i>Esmeralda</i>	-
22	Acte I d' <i>Otello</i>	Acte II de <i>Belisario</i>
23	Acte II de <i>Lucrezia Borgia</i> Acte III de <i>Torquato Tasso</i>	-

24	Imelda de' Lambertazzi	La vestale
26	-	Acte II de <i>Belisario</i>
27	Il Conte d'Essex	-
28	Il Conte d'Essex	-
30	Acte III d' <i>Otello</i>	-
31	Il Conte d'Essex	La testa di bronzo

### Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
1	-	La gazza ladra
2	Il Conte d'Essex	La gazza ladra
5	-	La gazza ladra
7	Imelda de' Lambertazzi	La gazza ladra
9	Acte III de <i>Torquato Tasso</i>	-
10	Acte III de <i>Torquato Tasso</i>	Actes II i III de <i>Gli esiliati in Siberia</i> Acte II de <i>Belisario</i>
12	-	La gazza ladra
13	Il barbiere di Siviglia	-
14	Il barbiere di Siviglia	La vestale
16	Il Conte d'Essex	La gazza ladra
20	Acte II de <i>La prigione di Edimburgo</i>	La sonnambula
21	Lucrezia Borgia	La sonnambula
22	Il barbiere di Siviglia	La gazza ladra
23	Imelda de' Lambertazzi	La testa di bronzo
28	Esmeralda	La gazza ladra

### Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
2	-	La sonnambula

4	Otello	-
7	Imelda de' Lambertazzi	La vestale
8	-	La vestale
12	Acte II d' <i>Otello</i>	-
14	Esmeralda	La sonnambula
16	-	Actes I i II de <i>La gazza ladra</i>
17	La muta di Portici	-
18	La muta di Portici	-
19	-	La testa di bronzo
20	La muta di Portici	Marino Faliero
21	La muta di Portici	La gazza ladra
22	La muta di Portici	-
23	-	L'elisir d'amore
24	La muta di Portici	-
25	La muta di Portici	La sonnambula
28	La muta di Portici	La vestale
30	La muta di Portici	Acte II de <i>Gli esiliati in Siberia</i> i de <i>Belisario</i>
31	La muta di Portici	-

#### Abril

<b>DIA</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b>	<b>LICEU FILODRAMÀTIC</b>
1	La muta di Portici	Acte II de <i>Gli esiliati in Siberia</i>
11	Norma	-
12	Norma	-
13	Norma	-
18	Norma	-
25	Norma	-