

**Contribución al estudio de la actividad operística en Barcelona (1844-1851):
el caso de las sociedades filarmónica y apolínea y del teatro Odeón**

**Contribution to the study of the operatic activity in Barcelona (1844-1851):
the sociedades filarmónica and apolínea's case and the Odeon theatre**

Jaume Radigales

Universitat Ramon Llull

jaumerb@blanquerna.url.edu

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5208-2640>

RESUMEN

En este artículo se presenta y se analiza una faceta de la actividad lírica de la Barcelona del siglo XIX (período 1844-1851), la correspondiente a la programación lírica debida a las sociedades Filarmónica y Apolínea, al margen de los dos teatros hegemónicos de la ciudad: el Teatro Principal (o de Santa Cruz) y el Gran Teatro del Liceu. Dichas actividades constatan la preeminencia y hegemonía de la ópera italiana en general y de Donizetti en particular.

Palabras clave: Barcelona, ópera, recepción musical, Sociedades de conciertos, siglo XIX.



ABSTRACT

With this paper we present and analyze an aspect of the lyrical activity in Barcelona during the 19th Century (period 1844-1851). This period corresponds to the operatic programming due to the two Societies (Filarmónica and Apolínea), outside the two hegemonic theaters of the city: the Teatro Principal (or Santa Cruz) and the Gran Teatro del Liceo. These activities confirm the preeminence and hegemony of Italian opera in general and Donizetti in particular.

Key Words: Barcelona, opera, musical reception, concert's societies, 19th century.

Radigales, J. (2022). Contribución al estudio de la actividad operística en Barcelona (1844-1851): el caso de las sociedades filarmónica y apolínea y del teatro Odeón. *Cuadernos de Investigación Musical*, (14), pp. 251-265.

1. INTRODUCCIÓN

Es un hecho sabido y suficientemente documentado que, a raíz de las desamortizaciones promovidas por el ministro Mendizábal a partir de 1835, muchos terrenos y edificios que habían pertenecido a instituciones eclesiásticas se convirtieron en espacios para el ocio que, una década después, ocuparían buena parte de la geografía urbana de las ciudades españolas¹.

El caso de Barcelona fue especialmente significativo porque en 1837 nació el Liceo Filarmónico Dramático (o Filodramático) de Montesión, que diez años después trasladaría sus dependencias a un nuevo edificio, de nueva planta, en un terreno que en la conocida Rambla de la Ciudad Condal había sido de los Trinitarios Descalzos. El futuro Gran Teatre del Liceu chocó con los intereses del Teatro de Santa Cruz, un coliseo perteneciente al Hospital de Santa Cruz, los dirigentes del cual arrendaban al empresario de turno el teatro para que, gracias a las funciones de teatro y de ópera, el citado hospital obtuviera beneficios para sufragar los gastos de atención a enfermos e indigentes que allí se acogían.

Al perder sus privilegios, fruto en cierta manera de aquellas desamortizaciones, el Teatro de Santa Cruz pasó a llamarse “Principal”, a modo de reivindicación y legitimación de su historia (sus orígenes se remontan a 1579) y para hacer frente a lo que sería el origen de los muchos otros teatros (dejando a un lado el Liceo) que darían brillo a Barcelona por sus actividades teatrales y musicales (conciertos y ópera). Así pues, a partir de 1837

¹ Tales desamortizaciones fueron por otra parte negativas musicalmente hablando para las distintas capillas catedrales, por no hablar de las “consecuencias en cuanto a la pérdida y destrucción de un valioso legado musical” en el terreno sacro (Carreras, 2018, p. 83).

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ACTIVIDAD OPERÍSTICA EN BARCELONA (1844-1851):
EL CASO DE LAS SOCIEDADES FILARMÓNICA Y APLÍNEA Y DEL TEATRO ODEÓN

empezaron a proliferar distintos locales de ocio² que, con el tiempo, darían paso a otros sin que cesaran las actividades del Liceo y del Teatro Principal³.

Es en ese contexto (la década de 1840) en el que vamos a centrarnos para hablar de las actividades operísticas de dos instituciones que terminaron fusionándose y que, aunque marginales respecto al Liceo y al Teatro Principal, participaron de la vida musical de la capital catalana entre 1844 y 1850: las sociedades Filarmónica y Apolínea, que celebraron distintas veladas musicales en las que la ópera tuvo cierto protagonismo. Se trata de unas instituciones que la historiografía ha soslayado, pero que en su momento tuvieron cierto eco en la prensa local⁴. De ahí que las fuentes utilizadas sean las del día a día en Barcelona, sobre todo el *Diario de Barcelona*, que permite seguir la vida de dichas instituciones, posteriormente olvidadas en la historiografía sobre la actividad lírica en la España del siglo XIX en general y en concreto en la capital catalana.

El objetivo de este trabajo es, pues, describir la corta actividad de dos instituciones musicales de corta vida en Barcelona, pero que contribuyeron a la difusión de la ópera al margen de los dos teatros que marcaron la hegemonía de la actividad musico-teatral en la capital catalana. No hay que olvidar que, entre 1840 y 1850, fue decisiva en Barcelona la implantación de diferentes entidades de aficionados que se reunían con el objetivo de celebrar veladas con tertulias alrededor de temas artísticos, musicales y literarios (Duran i Sanpere, 1975, p. 485s; Cassany, 1996, p. 184s.). Fue el inicio de una etapa en la que los condicionantes sociales favorecían el mantenimiento de distintos locales de ocio, algunos de los cuales tuvieron vida efímera por su mala calidad arquitectónica, pero que sin embargo con el tiempo darían paso a otros, mucho más estables a todos los niveles, especialmente a partir de la década de 1860 (Aviñoa, 2000, p. 62).

Algunas de aquellas entidades abrieron paso ocasionalmente a las actividades líricas de distintos teatros. Este fue, por ejemplo, el caso de la Sociedad Filarmónica, que acabó cediendo sus locales al futuro Teatro del Odeón, cuando aquella institución se trasladó de la antigua biblioteca del derrocado convento de San Agustín a la calle entonces bautizada como Conde del Asalto (Radigales, 1998a, p.14). Se trata de un teatro que acogió precisamente las primeras actividades públicas de la otra sociedad, la Apolínea.

2. EL PAPEL DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

En fecha incierta de 1844 se estableció, en la biblioteca del antiguo convento de San Agustín, una sociedad de aficionados cuyos miembros, interesados en el teatro, la música y la literatura, marcaron el inicio de distintas actividades públicas perfectamente observables a

² Especialmente significativo es el caso del Teatro Nuevo que, a pesar de su corta duración (1843-1846), mantuvo una intensa actividad operística, incluso con el estreno de obras aún no conocidas hasta entonces en Barcelona (Radigales, 1998a, pp.161-181)

³ Hasta el periodo que estudiamos, el Teatro de Santa Cruz había sido el único de la ciudad de Barcelona.

⁴ Es significativo, por ejemplo, que Francisco Virella las te sin contemplaciones en su conocido estudio sobre la ópera en los teatros de Barcelona: “omitiendo también hablar de la *Sociedad filarmónica de Barcelona*, más tarde *Sociedad Apolínea*, que no llegó a alcanzar el año de su constitución, extremos que no interesan á nuestro objeto” (Virella Cassañes, 1888, p. 121).

JAUME RADIGALES

través de la prensa del momento. Seguramente el hecho más conocido de la Sociedad Filarmónica fue haber acogido tres de los seis conciertos que Franz Liszt ofreció en Barcelona (1845), en el contexto de una gira internacional que lo llevó a distintas ciudades europeas (Radigales, 1995).

La presencia de la ópera fue permanente en los salones de tal institución, a base de academias (conciertos)⁵. Tal circunstancia se dio desde el año de su fundación hasta bien entrado 1852, y quizás aún más adelante. No obstante, su pista se pierde hasta que en 1897 el nombre de la entidad fuese recuperado tras la disolución de la Societat Catalana de Concerts (Lamaña, 1927).

De acuerdo con el *Reglamento* editado por la Sociedad el mismo año de su fundación (AA.VV., 1844), esta pretendía fomentar la música vocal e instrumental tanto a nivel interpretativo como compositivo, mediante la celebración de conciertos públicos y privados. Los locales disponían de biblioteca, de un pequeño teatro y de salones de descanso. Las discusiones de carácter político y religioso estaban prohibidas y su junta de gobierno estaba compuesta por socios filarmónicos, socios artistas y socios de mérito (AA.VV., 1844, pp.3-5). Los primeros organizaban los actos musicales, los segundos eran músicos escogidos por tres socios y los terceros actuaban como solistas o coristas (AA.VV., 1844, pp.17-21).

Las actividades de la Sociedad estuvieron siempre muy ligadas a la ópera, ya fuera por la interpretación de fragmentos líricos en sus academias, o porque los músicos que tomaban parte en ellas tocaban piezas basadas en números operísticos ya conocidos en Barcelona, de acuerdo con los anuncios publicados en prensa a inicio de la temporada operística, que incluían los nombres de los miembros de formaciones orquestales de los teatros⁶. Dejando a un lado el caso de Liszt, que en sus conciertos incluyó fantasías y variaciones propias a partir de fragmentos de óperas de la época (especialmente de Vincenzo Bellini), el 5 de junio de 1847 se ofreció un concierto con el violoncelista Casilla, que tocó un tema y variaciones sobre un aria de *I puritani* de Bellini. El mismo día cantó también una soprano apellidada Lacombe⁷.

Inaugurado ya el Gran Teatro del Liceo en la Rambla (Radigales 1998b)⁸, y ante la rivalidad entre este y el Teatro Principal, que se apresuró por nombrarse así después de casi tres siglos como Teatro de Santa Cruz, la Sociedad Filarmónica quiso mantenerse al margen de la pugna, y por eso el 27 de mayo de 1847 (con las temporadas aún en activo en el Liceo y el Principal) se publicó la siguiente nota en el *Diario de Barcelona*, que dejaba constancia de la celebración de un concierto en el que se habían interpretado arias y fragmentos de *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), *Ernani e I lombardi* (ambas de Verdi) y fragmentos instrumentales de óperas de moda:

⁵ Se entendía por “academia” un concierto más o menos privado, con un repertorio variado y con la presencia en la sala del evento de académicos y profesionales de la música, además de aficionados invitados a dicho acto. Por extensión, el término se utilizó en la prensa del siglo XIX para anunciar algunos conciertos públicos con repertorio igualmente variado. La evolución del concepto está muy bien explicada en Martínez Reinoso (2017, p. 26s.)

⁶ Incluidos en Radigales, 1998a.

⁷ *Diario de Barcelona*, junio de 1847, p. 2725.

⁸ Se había abierto el 4 de abril de 1847 en La Rambla, después de diez años de actividades en el antiguo solar del convento de Montesión, que dieron lugar a unas temporadas operísticas muy apreciadas por público y crítica.

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ACTIVIDAD OPERÍSTICA EN BARCELONA (1844-1851):
EL CASO DE LAS SOCIEDADES FILARMÓNICA Y APLÍNEA Y DEL TEATRO ODEÓN

En medio del grande movimiento en que compitan 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)

La alusión a los “percances” se refiere sin lugar a dudas a los derivados de las pugnas entre los espectadores partidarios del Liceo y del Teatro Principal y que más adelante ridicularizaría Serafí Pitarra (alias de Frederic Soler) en la “gatada” *Liceistes i cruzados* (1865). Tales pugnas, que según Josep Artís fueron a más hasta llegar a un momento de eclosión en 1849-50⁹, no fueron ignoradas por la Sociedad Filarmónica. Baste el siguiente dato para confirmarlo: la temporada 1850-51 fue la de la fusión de los dos teatros (Principal y Liceo) bajo una misma empresa. Como era de prever, aquello no funcionó. A raíz de ese asunto, y una vez los dos coliseos funcionaron una vez más bajo dos empresas distintas, la Sociedad Filarmónica publicó en su propio boletín (*La violeta de oro*) un artículo de Ferran Anton Seron –seguramente socio de la entidad- con el siguiente texto:

Al fin –como diría algun mitólogo– Apolo, Terpsícore y Talía han quitado la espada de fuego que parecia habian colocado, indignadas, en las puertas de sus templos.

Nuestros teatros ya funcionan!!!

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

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

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

⁹ Información procedente del manuscrito inédito de Josep Artís *Tres segles de teatre barceloní (el “Principal” a través dels temps)* y guardado en el archivo de Josep Artís del Institut Municipal d’Història de Barcelona, Caja 45, p. 209.

JAUME RADIGALES

nuestras predestinaciones tendrá una solución no muy satisfactoria (*La violeta de oro*, 20/X/1851, nº 3, p. 22).

3. ACTIVIDADES LÍRICAS EN LA SOCIEDAD FILARMÓNICA

El 31 de mayo de 1847 se anunciaba en el *Diario de Barcelona* que la sociedad edificaría su nueva sede en el palacio de los Condes de Centelles (entonces en la calle Conde del Asalto, actual Nou de la Rambla), cosa que indica el grado de prosperidad de la entidad y su relativa solvencia:

Según se nos ha indicado son muy vastos los proyectos de aquella, y no deja de ser digna de elogio la actividad y honrosa emulación de todos los individuos que la componen para colocarla en rango muy distinguida, procurando ponerla al nivel de las Sociedades filarmónicas de Europa más acreditadas (p. 2616).

Según crónicas publicadas en la prensa, las sesiones instrumentales y de canto de la Sociedad atraían a un gran número de gente y gustaban mucho¹⁰, y era habitual realizar academias con fragmentos instrumentales, corales o solísticos de óperas representadas paralelamente en Barcelona. Así se hizo, por ejemplo, con los fragmentos de *Attila*, cantados el 19 de junio, paralelamente a las representaciones que de la ópera verdiana se hacían en el Teatro Principal.

El día 11 de diciembre se realizaron las segundas elecciones a junta general y sabemos que se renovó la mitad de sus miembros. Los cargos elegidos quedaron así:

Vicepresidente: Marqués de la Torre

Tesorero: J. M^a de Babot

Vocales: Juan Vivó y Ramon Vilanova

Secretario: Laureano Figarola [Figuerola?]

Suplentes: Francisco Tusquets y de Laforge, Cayetano Falco [Falcó?] y Felipe Esteve¹¹.

Seguramente alrededor de las fiestas navideñas del mismo año se inauguró el nuevo edificio de la entidad, reformado por el arquitecto Josep Oriol Mestres. En el concierto inaugural se escuchó por primera vez *El porvenir del Genio*, una cantata de Antoni Rovira¹² con texto de Víctor Balaguer. La crítica de Antoni Fargas Soler (vinculado a la Sociedad), se

¹⁰ “El numeroso y lucido concurso que asistió al concierto supo hacer justicia al buen desempeño de las piezas con los aplausos con que manifestó su aprobación”, en *Diario de Barcelona*, 21 de junio de 1847, p. 2951.

¹¹ *Diario de Barcelona*, 13 de diciembre de 1847, p. 5895.

¹² Autor, entre otras obras, de la ópera *Sermondo il generoso*, que se había estrenado en el Teatro de Santa Cruz en 1839 (Radigales, 1998a, pp. 54-55).

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ACTIVIDAD OPERÍSTICA EN BARCELONA (1844-1851):
EL CASO DE LAS SOCIEDADES FILARMÓNICA Y APLÍNEA Y DEL TEATRO ODEÓN

publicó el día de Navidad en el *Diario de Barcelona*. La dirección musical estuvo a cargo de Francesco Berini y el evento acogió a una gran cantidad de público¹³.

En diciembre de 1848 la Sociedad Filarmónica preparaba un concierto en el que se interpretaría el final de *I Martiri* de Donizetti, una ópera aún no conocida en Barcelona y que no llegaría hasta diciembre de 1849 al Liceo, justo un año después.

Ya en 1851, parece que la prosperidad de la Sociedad le permitía llegar a plantearse la escenificación de óperas enteras. Así se deduce por la nota que Fargas Soler publicó en el *Diario de Barcelona* el 16 de junio, en la que se habla de una función que hubiera tenido lugar el día 14 con la puesta en escena de *Gemma di Vergy* de Donizetti, que finalmente no fue posible por indisposición de uno de sus socios (y, por tanto, intérprete). En su lugar se cantaron fragmentos de óperas de Luigi Ricci (*Eran due or son tre* y *Chiara di Rosembergh*), Gioacchino Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Saverio Mercadante (*Caritea*), Gaetano Donizetti (*La Favorita* y *Gemma di Vergy*) y Giuseppe Mazza (*La prova di un'opera seria*). Resulta curioso, sin embargo, que nunca más se volviera a hablar de ópera escenificada en dicha Sociedad.

El 24 de junio de 1851 se publicó en el *Diario de Barcelona* la nota de una función a beneficio del bajo Antonio Morelli, en la que participaron cantantes que en ese momento actuaban en el Liceo y en el Teatro Principal¹⁴: [Louis] Gassier, [Teresa] Brambilla, y Giulia Bolsín, además de cantantes socios de la Sociedad Filarmónica como Lluch y Dalmases.

El 1 de octubre del mismo año se publicaba el primer número de *La violeta de oro*, un "periódico de la Sociedad Filarmónica y literaria", donde llegaron a colaborar intelectuales como Joaquim Rubió i Ors, Víctor Balaguer, Joan Mañé Flaquer y el mismo Antoni Fargas Soler. La publicación, a juzgar por los pocos ejemplares consultados de la colección incompleta guardada en el Institut Municipal d'Història de Barcelona, se mantuvo unos cuantos meses.

El primer número de *La violeta de oro* contiene el anuncio del profesorado que formaba alumnos, lo que indica que la Sociedad Filarmónica actuaba también como academia artística y literaria. Del listado son destacables los siguientes nombres:

SECCIÓN LÍRICO-DRAMÁTICA

Armonía y composición musical: Bernardo Calbó Puig

Solfeo y gramática musical: Pedro Abella

Lengua italiana: José Llausàs

Declamación: Mariano Olivet

¹³ *Diario de Barcelona*, 25 de diciembre de 1847, pp. 6112-6114.

¹⁴ Recordemos, como se ha dicho, que ambos teatros se habían fusionado bajo una misma y única empresa.

También había secciones literarias, sociales y económicas, y se enseñaban también las lenguas inglesa y alemana.

4. LA SOCIEDAD APOLÍNEA Y EL TEATRO ODEÓN

A comienzos de 1848, otra sociedad –la Apolínea–, mantuvo sus actividades en el Teatro del Odeón, antes de fusionarse con la Sociedad Filarmónica. Las pocas noticias que tenemos de dicha institución pueden documentarse en la prensa barcelonesa. Sabemos, por ejemplo, que en marzo se interpretaron fragmentos de *Lucia di Lammermoor* y de *Linda di Chamounix* (ambas de Donizetti) y que el 7 de abril se pudieron escuchar fragmentos de las mismas óperas además de otros de *L'elisir d'amore* del mismo compositor, así como extractos de obras de Rossini (*Il barbiere di Siviglia*) y de Luigi Ricci (*Chiara di Rosemberg*). El *Diario de Barcelona* anunció que la sesión consistiría en la escenificación de los fragmentos señalados, incluso con uso de vestuario.

Según Antoni Vallescà, el Teatro Odeón (o del Odeón) era un local situado en la biblioteca del incendiado convento de San Agustín. Fue allí donde Pitarra estrenaría años más tarde una de sus más destacadas y exitosas obras, *L'esquella de la torratxa* (1864).

El teatro, célebre por su propensión a representar obras truculentas y sanguinolentas, abrió sus puertas a finales de abril o principios de mayo de 1849, con la tragedia *Pelayo*. El precio de las entradas era de 2 reales (sillas) y de un real los asientos fijos. No obstante, sólo se documentan algunas funciones durante ese mes de primavera, porque al poco tiempo el Odeón cerró para remodelar el local y volver a abrirlo en 1850. El historiador del teatro catalán Francesc Curet lo describe así:

Aquesta sala -diguem-ne platea- formava un rectangle de 159 pams de llargària per 52 d'ample, amb cabuda per a 400 espectadors, 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 menors¹⁵. En 1850, en donar-li caràcter públic, fou ampliada 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 fumar i cafè, com un teatre de debò¹⁶. Finalment, l'estiu de l'any 1857, que el teatre no funcionava, s'hi van fer obres de decoració i embelliment, especialment part defora¹⁷.

¹⁵ Indudablemente, Curet se refiere al antiguo teatro, o sea en el que se dieron cita las actividades de la Sociedad Filarmónica.

¹⁶ Pi i Arimon habla de un aforo para ochocientos espectadores. (Pi i Arimon, 1854 (II), p.1095).

¹⁷ Esta sala -digamos platea- formaba un rectángulo de 159 palmos de largo por 52 de ancho, con cabida para 400 espectadores, y por su pequeñez tenía únicamente utilidad para representaciones de aficionados, con obligada limitación de personajes en escena y simplificación de decoración, y para otros espectáculos y atracciones menores. En 1850, al darle carácter público, fue ampliada su capacidad con la construcción de dos pisos que permitieron doblar la concurrencia y lo dotaron además de salón de descanso, sala de fumar y café, como un teatro de verdad. Finalmente, en verano de 1857, que el teatro no funcionaba, se hicieron obras de decoración y embellecimiento, especialmente en la parte de fuera (Curet, 1967, p. 137).

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ACTIVIDAD OPERÍSTICA EN BARCELONA (1844-1851):
EL CASO DE LAS SOCIEDADES FILARMÓNICA Y APLÍNEA Y DEL TEATRO ODEÓN

Seguramente fueron las primeras reformas de 1850 las que animaron a algún empresario a realizar representaciones operísticas, aunque solamente dos serían los títulos representados (*Il barbiere di Siviglia* y *L'elisir d'amore*) durante nueve días. No obstante, dos de esas funciones consistieron solamente en actos aislados de las citadas óperas, auspiciadas por la Sociedad Apolínea.

La reapertura del teatro tuvo lugar el 4 de abril de 1850 con un programa de variedades, y el día 11 se pudieron escuchar fragmentos de ópera, con acompañamiento pianístico a cargo de Pedro Abella. Los cantantes para la ocasión eran locales: Úrsula Papell, Teresa Feijó y un tal Campomar, seguramente vinculados a la Sociedad Filarmónica.

Volviendo al aspecto del teatro, la crítica que Antoni Fargas hizo de las citadas funciones de *Il barbiere di Siviglia* el 7 de mayo de 1850 en el *Diario de Barcelona* permite hacernos una idea de las limitaciones del local con un testigo de primera mano, mucho más fiable que el citado Francesc Curet:

Este teatro así por su construcción y capacidad como por la situación del local y sobre todo por su reducido escenario, debe considerarse de tercer orden 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 parangón con ninguna de las que está acostumbrado á oír el público en los otros dos teatros, ni sería 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. Así 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 precisión 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, sería harto exigente é inconsiderada. Y lo sería tanto mas con respecto á los artistas del teatro *Odeon*, quienes como le hayan tomado de su cuenta, han de arrostrar la arriesgada esposición de sus intereses, peor aun que el consecuente de un trabajo infructuoso en tal caso (p. 2405).

La frase “debe considerarse de tercer orden para la capital de Cataluña” es lo que seguramente explica la poca atención que despertó, por ejemplo, en el historiador Francisco Virella, como apuntábamos al inicio de este artículo.

La primavera de aquel año se anunciaba que el salón de San Agustín (es decir, el Teatro del Odeón) era cedido a la compañía teatral que había actuado en el Gran Teatro del Liceo la temporada anterior. Posiblemente esto implicaba, también, la cesión de sus cantantes italianos, como veremos a continuación por los nombres que tomaron parte en las funciones de ópera del nuevo teatro, algunos provenientes de la reciente temporada liceísta y otros

JAUME RADIGALES

contratados para la próxima, ya que las óperas no reaparecerían en el Liceo hasta el siguiente mes de septiembre.

Efectivamente, el 3 de mayo se inauguraron las representaciones operísticas, que tendrían poco éxito. La primera obra que subía al escenario del teatro fue *Il Barbiere di Siviglia*, que se representó tres veces íntegra (los días 3, 5 y 9) y dos parcialmente (un día el primer acto y el otro día el segundo). El día del estreno se mencionan los cantantes en la cartelera: Debezzi,¹⁸ Baril(l)i, Rodda, Moyá y Coca, además de las cantantes María Soriano y Conti. Los precios iban de 3 a 2 reales y, según lo anunciado en el *Diario de Barcelona* el día 3, el local gozaba de platea y galería¹⁹.

El 5 de mayo, la *Revista semanal* que firmaba en el *Diario de Barcelona* J. Mañé y Flaqué concluía diciendo:

Según noticias, parece que los concurrentes al *Teatro del Odeon* se divirtieron mucho la noche del viernes; desearía que no les sucediera otro tanto a los que hayan asistido al *Teatro principal* la noche del sábado, que al fin y al cabo *Julieta y Romeo*²⁰ no es una ópera bufa como *El barbero de Sevilla*.- J.M. y F.

El día 7, Fargas Soler publicó su crítica en el *Diario de Barcelona*. En ella, después de hacer las observaciones ya transcritas más arriba sobre el teatro, comenta que los cantantes ya eran conocidos por el público barcelonés por haber cantado en otros teatros de la ciudad. De acuerdo con el escrito de Fargas, el reparto fue el siguiente:

Rosina: María Soriano

Almaviva: Luigi Debezzi (*sic*)

Figaro: Ettore Baril(l)i

Bartolo: Pietro Rodda

Basilio: Moyà o Coca

Parece, a tenor de las palabras del crítico, que en general la interpretación de los solistas fue bastante correcta, así como la del coro y la orquesta²¹, aunque Fargas habla de unas formaciones muy reducidas, seguramente debidas a la pequeñez del local. En cuanto a la reacción y seguimiento del público, Fargas concluye su escrito diciendo:

¹⁸ Seguramente debe tratarse de Luigi De Bezzi, que actuaría cinco años más tarde en el Teatro Principal de Barcelona.

¹⁹ Informaciones extraídas del *Diario de Barcelona* los días 3 de mayo (p. 2329 y 2330), 5 de mayo (p. 2365) y 9 de mayo (p. 2441)

²⁰ Referencia a las funciones que en aquel momento se hacían en el Teatro Principal de *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, y que Antoni Fargas Soler había tildado de mediocres.

²¹ Bien es sabido, a pesar de ello, que el coro –reducido a vodes masculinas– tiene cortas intervenciones en el primer acto de la ópera rossiniana.

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ACTIVIDAD OPERÍSTICA EN BARCELONA (1844-1851):
EL CASO DE LAS SOCIEDADES FILARMÓNICA Y APLÍNEA Y DEL TEATRO ODEÓN

El público bastante lucido y numeroso que asistió a la representación del Barbero, parece que supongan hacerse cargo y volver en consideración las circunstancias que hemos observado al principio; pues que aplaudió repetidas veces a los cantores que tomaron Parte en la ópera (...) .- F. (p. 2405)

Se preveían representaciones de *L'elisir d'amore* y de *Gemma di Vergy* (ambas de Donizetti), pero finalmente sólo se interpretó la primera ópera, con cuatro funciones los días 17, 19, 20 y 26 de mayo y con las sopranos María Soriano (Annina) y Conti (Giannetta), el tenor Luigi De Bezzi (Nemorino), el barítono Ettore Barilli (Belcore) y el bajo Pietro Rodda (Dulcamara). En la noticia del día de la primera función se anunciaban dos decoraciones nuevas, y el 19 de mayo una breve reseña sin firmar se refirió a la buena interpretación de los cantantes²².

En medio de esas funciones operísticas se iban celebrando en el Teatro Odeón academias con fragmentos operísticos. Seguramente el público barcelonés, ante el cese provisional de la actividad operística del Liceo, debió asistir con más o menos asiduidad a aquellas funciones, hasta el punto de que el *Diario de Barcelona* publicó el 25 de mayo de 1850 la siguiente nota:

Tenemos noticia de que la empresa del teatro del Odeon, deseosa de corresponder al numeroso público que la obsequia con su asistencia, va a 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 a dicho coliseo es solo a 3 reales y no a 5 como equivocadamente ha dicho algun periódico (p. 2733).

Poco después, y sin más mención de la anunciada *Gemma di Vergy*, la cartelera del 26 de mayo dejaba constancia de los ensayos de la zarzuela de Josep Freixas (o Frexas) *Todos locos y ninguno* y de la ópera *Ernani* de Verdi. La zarzuela (de Josep Freixas o Frexas) se interpretó el 28 de mayo, pero la obra verdiana nunca subiría al escenario del Odeón.

Seguramente una fuerte crisis afectó a la empresa (la nota antes citada del 25 de mayo bien podía ser un reclamo), que el 5 de junio llevaba a publicar lo siguiente en el *Diario de Barcelona*:

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

²² Informaciones extraídas del *Diario de Barcelona* los días 17 de mayo (p. 2585), 19 de mayo (p. 2624), 20 de mayo (p. 2641) y 26 de mayo (p. 2755) de 1850.

JAUME RADIGALES

El 29 de mayo se había hecho la última función de abono de aquella temporada, y el teatro no volvería a abrir hasta el 25 de agosto, con una función aislada consistente en una academia vocal e instrumental. Seguramente el teatro cerraría unos días, hasta que entre septiembre y octubre se volvió a abrir para las sesiones de prestidigitación de un mago, cuyo nombre no consta en la prensa de esos días.

De todos modos, una compañía de aficionados ocupó el escenario del pequeño teatro en otoño e invierno de 1850 y 1851, con la presentación de diferentes sainetes a partir del día 17 de noviembre de 1850.

Las temporadas siguientes, a partir de la de 1851-52, el teatro funcionó con normalidad, con representaciones de comedias, sainetes y dramas, pero sin ópera, ni tan siquiera fragmentos aislados. La pequeña orquesta se mantenía, de acuerdo con los anuncios de las carteleras, que se refieren a la ejecución “de "sinf"nías" (oberturas) antes del inicio de las obras programadas.

En 1859 se retomó la actividad de un teatro nuevamente remozado, y que acogió básicamente funciones teatrales, sobre todo los domingos. La ópera apenas tuvo cabida, a pesar de algunas funciones con números variados, como atestigua el anuncio del 5 de marzo de 1860 aparecido en el periódico *La Corona*, en el que leemos que se interpretará “Un duo de triple y caricato de la ópera Il Ritorno di Columella”, por la beneficiada y un señor aficionado”²³.

Como curiosidad, se constata alguna representación de zarzuela, como la anunciada en *La Corona* el 19 de marzo de 1860: “Finalizará la función con la zarzuela bilingüe nueva, en 2 actos y en verso nominada *¡Si que la habem feta bona la anada de Monserrat!*”²⁴.

No obstante, la dedicación del Teatro Odeón se centró básicamente a textos en prosa, muchos de ellos dramas históricos debidos a las plumas de, entre otros, Victor Hugo o Antonio García Gutiérrez. El teatro cesó completamente sus actividades en 1865.

5. OTROS TEATROS Y SOCIEDADES

En febrero de 1851 se inauguraba el Teatro de Gracia en un emplazamiento hoy no localizable el pueblo de Gracia y fuera de lo que se consideraba entonces Barcelona. Dicho teatro comenzaba a anunciar sus funciones en la prensa el 10 de agosto, fecha en la que también lo hizo el Salón de Oriente. A finales de agosto del mismo año hubo conciertos en el Salón del Consulado (en el palacio de la Llotja), con veladas a cargo de la orquesta y solistas del Liceo.

También el 31 de julio de 1851 se abría en la cercana villa de Sarrià el salón de los hermanos Viñals, con conciertos para piano y fragmentos operísticos. El interés por la ópera trascendía ya, pues, la programación de los teatros más importantes y cuya actividad tuvo una

²³ La tal “beneficiada” era, según el mismo anuncio, Cristina Corriols, “primera dama joven de la compañía”. El aficionado que participaría en el dúo de la ópera de Fioravanti sería sin duda un miembro de la Sociedad Filarmónica (*La Corona*, 5 de marzo de 1860).

²⁴ Seguramente se trata de un sainete con algunas partes cantadas.

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ACTIVIDAD OPERÍSTICA EN BARCELONA (1844-1851):
EL CASO DE LAS SOCIEDADES FILARMÓNICA Y APLÍNEA Y DEL TEATRO ODEÓN

gran transcendencia para la evolución y la recepción de la ópera en Barcelona. Cabe decir que los decretos reales sobre las categorías teatrales habían permitido la consolidación pública de entidades que anteriormente debían vivir con un régimen de aficionados, sin que las actividades se hicieran públicas. Por ello es muy difícil hablar de fechas de inauguración. (Aviñoa, 2000, p. 120s.)

Sabemos también que el día 1 de septiembre de ese año la Sociedad Fénix tocó la obertura de *Fra Diavolo* (Auber) y duetos de *Belisario* y *Lucia di Lammermoor* (ambas de Donizetti), muy probablemente a cargo de cantantes aficionados. Asimismo, el 29 de octubre de 1851 se interpretaron, en el teatro Fénix -de origen, emplazamiento y trayectoria ignorados- fragmentos de *Nabucco* (Verdi), *La prova d'un'opera seria* (Mazza), *Lucrezia Borgia*, *Anna Bolena*, *Gemma di Ver'gy*, *Marino Faliero*, *Gabriella di Ver'y*, *L'eli'ir d'amore* (Donizetti), *Il giuramento* (Mercadante) y de *Il ritorno di Columella* (Fioravanti), con las voces de los cantantes Pons, Berenguer, Pietrasanta, Clarós, Gama, Viñals y Figuerola y la señora de Valentin, además de un pequeño coro²⁵.

Finalmente, cabe añadir que el *Diario de Barcelona* publicaba el 5 de junio de 1852 una nota en la que se declaraba que el día 3 se había hecho un baile en la Sociedad del Olimpo -seguramente embrión del futuro Teatro del Olimpo-, en la que se hacían representaciones teatrales en días festivos. La orquesta de la entidad era muy numerosa y fue bien dirigida en su salón, tildado de “bonito” y de “bien iluminado” en la breve nota de la publicación. El Olimpo, inaugurado en 1851 -un año antes de la inauguración del Teatro del Circo-, estaba situado en la calle de Mercaders (Vallescà, 1946, p.76).

6. CONCLUSIONES

En este artículo hemos querido destacar la afición barcelonesa por la ópera al margen de los dos focos principales de programación lírica, ubicados en los teatros Principal y Liceo. Es un hecho que a partir de la década de 1840 las sociedades Filarmónica y Apolínea contribuyeron también y en gran medida a mantener vivo el foco de dicha afición, cosa que serviría de precedente, en la década de 1860, a la proliferación de más teatros dedicados a la lírica en la capital catalana.

Otro de los aspectos a destacar es la permanencia de la hegemonía de la ópera italiana, con especial atención a Gaetano Donizetti. Teniendo en cuenta que empezaban a despuntar las numerosas óperas de Verdi que se representaban en el Liceo,²⁶ con una tendencia creciente a pesar del peso que aún tenía el compositor de Bergamo, la programación de las sociedades estudiadas en este artículo se mantiene fiel a los “viejos” valores donizettianos. Pero parece tener en cuenta la transcendencia, ya entonces, de Verdi. Cosa que sin lugar a dudas habría condicionado la programación futura, si su actividad no hubiera cesado.

²⁵ *Diario de Barcelona*, 3 de noviembre de 1851, p. 6479.

²⁶ Fácilmente reseguible a través del número de funciones verdianas ante las donizettianas entre las temporadas 1846-47 y 1850-51: dos óperas de Donizetti y dos de Verdi (1846-47); cinco de Donizetti y tres de Verdi (1847-48); cuatro de Donizetti y dos de Verdi (1848-49); cuatro de Donizetti y una de Verdi (1849-50); tres de Donizetti y tres de Verdi (1850-51).

JAUME RADIGALES

La ópera seguía siendo hegemónica en el gusto de los barceloneses, cosa que incluso condicionaba las actividades concertísticas, basadas en gran medida en adaptaciones al piano de fragmentos operísticos, aunque este hecho no sea en modo alguno exclusivo de Barcelona. En todo caso, la opción es en la que se basaron sin ir más lejos los conciertos de Franz Liszt en su gira europea (y que incluyó Barcelona) y los que celebraron las sociedades Filarmónica y Apolínea. De todo ello, es fácil concluir con la idea de que la ópera era, salvando las distancias y los contextos, un arte de masas en la Barcelona de hace 170 años.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A. VV. (1844). *Reglamento de la Sociedad Filarmónica de Barcelona*. Barcelona: Imprenta de J. Rubió.
- Artís, J. (s.f.). *Tres segles de teatre barceloní (el "Principal" a través dels temps)*. Manuscrito inédito. Archivo de Josep Artís (Institut Municipal d'Història de Barcelona), caja 45.
- Aviñoa, X. (Ed.) (2000). *Història de la música catalana, valenciana i balear* (vol. III: *Del Romanticisme al Nacionalisme*). Barcelona: Edicions 62.
- Carreras, J. J. (Ed.) (2018). *La música en España en el siglo XIX*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Cassany, E. (Dir.) (1996). *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XIX*. Barcelona: Vicens Vives.
- La Corona*, 5 de marzo de 1860.
- Curet, F. (1967). *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos.
- Diario de Barcelona*, 21, 27, 31 de mayo de 1847; 7 de junio de 1847; 25 de diciembre de 1847; 3, 5, 7, 9 de mayo de 1850; 5 de junio de 1850.
- Duran i Sanpere, A. (1975). *Barcelona i la seva història*. Barcelona: Curial.
- Lamaña, L. (1927). *Barcelona filarmónica. La evolución musical de 1875 a 1925*. Barcelona: Imp. Elzeviriana y Lib. Camí.
- Martínez Reinoso, J. (2017). *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)* (Tesis Doctoral). Logroño: Universidad de La Rioja.
- Pi i Arimon, A. A. (1854). *Barcelona antigua y moderna ó descripción de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*. Barcelona: Imp. de Tomás Gorchs.
- Radigales, J. (1995). *Commemoració de la vinguda de Franz Liszt a Barcelona*. Barcelona: Enginyers Industrials de Catalunya.

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA ACTIVIDAD OPERÍSTICA EN BARCELONA (1844-1851):
EL CASO DE LAS SOCIEDADES FILARMÓNICA Y APLÍNEA Y DEL TEATRO ODEÓN

Radigales, J. (1998a). *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*. (Tesis Doctoral inédita). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Radigales, J. (1998b). *Els orígens del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Vallescà, A. (1946). *Efemérides barcelonesas del siglo XIX. Memorándum de acontecimientos de la vida de la ciudad*. Barcelona: Millà.

La violeta de oro, (3), 20 de octubre de 1851.

Virella Cassañes, F. (1888). *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*. Barcelona: Redondo y Xumetra.

Fecha de recepción: 16/07/2021

Fecha de aceptación: 14/12/2021