

REPRESENTACIONES OPERÍSTICAS EN EL TEATRO NUEVO DE BARCELONA (1844-1846)

OPERA PERFORMANCES AT THE BARCELONA'S TEATRO NUEVO (1844-1846)

Jaume Radigales i Babí
Universitat Ramon Llull
jaumerb@blanquerna.url.edu
ORCID: 0000-0001-5208-2640

Resumen

En el contexto de la eclosión teatral de Barcelona desde 1837 y después de las revoluciones liberales, fueron varios los centros de ocio y de espectáculo que abrieron sus puertas, aprovechando los espacios vacíos de antiguos conventos y monasterios abandonados dentro de las murallas de la capital catalana. Más allá del emergente Gran Teatre del Liceu y de la línea continuista del Teatro de Santa Cruz (o Principal), uno de los pocos teatros con actividad operística fue el Teatro Nuevo, cuya vida, aunque corta, fue significativa y apreciada por público y crítica. Este artículo repasa las dos temporadas líricas del Teatro Nuevo, en un período en el que el Liceu se encontraba en fase de traslado a La Rambla y ante la competencia con el Teatro Principal.

Palabras clave

Ópera, teatro, Barcelona, siglo XIX.

Abstract

In the context of the theatrical outbreak in Barcelona since 1837 and after the liberal revolutions, several entertainment centers opened their doors, taking advantage of the empty spaces of former convents and monasteries abandoned within the walls of the city. Beyond the new Gran Teatre del Liceu and the life of the Teatro de Santa Cruz (or Principal), one of the few theaters with operatic activity was the Teatro Nuevo, whose life, although short, was significant and appreciated by the public and critics. This article reviews the two lyrical seasons of the Teatro Nuevo, in a period in which the Liceu was in the phase of moving to La Rambla and faced with competition with the Teatro Principal.

Keywords

Opera, theatre, Barcelona, 19th century.

1. INTRODUCCIÓN

En los distintos estudios sobre la actividad operística barcelonesa, el Gran Teatre del Liceu ocupa un lugar de honor. También se han estudiado teatros como el Lírico¹ y se ha documentado parcialmente la vida del Teatro de Santa Cruz (o Principal).² Sin embargo faltan aún estudios sobre locales de vida más o menos efímera pero que en su momento dieron cierto relieve a Barcelona como ciudad con fuerte afición por la ópera. Y uno de ellos fue el Teatro Nuevo, del que sabemos poco desde un punto de vista administrativo, pero que a través de la prensa atestigua una interesante actividad operística: 244 funciones de óperas enteras y 26 veladas con actos sueltos de algunos de esos títulos líricos entre el 24 de julio de 1844 y el 31 de mayo de 1846.³

Pero los orígenes y sobre todo el final del coliseo son de difícil contraste documental. Este artículo reconstruirá la programación operística de un centro teatral suficientemente relevante durante dos temporadas, paralelas a las del Teatro Principal y coincidiendo con el traslado del Liceo a su nuevo emplazamiento en La Rambla.

La citada relevancia viene confirmada por historiadores como Virella o Subirá, que dieron cuenta de la importancia de la actividad lírica del Teatro Nuevo, e incluso de su rivalidad con el Teatro Principal ante la programación de óperas de Verdi. En su estudio sobre la ópera en Barcelona publicado en 1888, Francisco Virella

Cassañes confirma que el Teatro Nuevo se erigió en el solar ocupado anteriormente por el convento de Capuchinos (o de Santa Madrona), lo que sitúa el local en el espacio de la actual Plaça Reial barcelonesa.⁴ Virella, además, confirma la importancia de las temporadas líricas del teatro:

Este, llamado *Teatro Nuevo*, abierto en 16 de abril de 1843 aprovechando la ex-iglesia del derruido convento de Capuchinos, sustituyó las primitivas representaciones de verso con funciones de ópera italiana, que en la Pascua de 1845 tomaron mayor incremento, bajo la dirección de su empresario, el famoso cantante Verger. El reciente coliseo no siguió por cierto la conducta del de Montesión, que solo había ofrecido durante el tiempo de su explotación, obras de secundaria importancia, é inauguró sus funciones en la dicha temporada, estableciendo verdadera competencia con el Principal, ejecutándose casi simultáneamente en ambos teatros *Ernani* é *I Lombardi* que tantos prosélitos ganaron á la causa de Verdi.⁵

En 1946, José Subirá publicó en dos volúmenes otra obra de referencia, *La ópera en los teatros de Barcelona*, en gran parte basada en Virella y ampliando algunos datos. En este trabajo, el musicólogo catalán destaca que las temporadas operísticas del Teatro Nuevo incitaron al Principal a esmerarse en la programación de las suyas, ante una rivalidad más que evidente.⁶ Más adelante, Subirá tilda al Nuevo de «audaz competidor del rejuvenecido Principal» y confirma la «beneficiosa competencia de ambos teatros».⁷

Pero, a pesar de estos datos, la historia operística del Teatro Nuevo adolece de un estudio más documentado. El presente artículo se propone llenar este vacío. Y lo hace sobre una metodología basada en la consulta de fuentes primarias. Por una parte la de la prensa diaria y muy específicamente el *Diario de Barcelona*, por aquel entonces el más significativo de la ciudad y el único que recoge críticas y crónicas de las representaciones operísticas. Por otra

¹ Montserrat Guardiet i Berget, *El Teatre Líric de l'Eixample (1881-1900)* (Barcelona: Pòrtic, 2006).

² Roger Alier dedicó su tesis a la vida operística de la Barcelona del siglo XVIII. Roger Alier, *L'Òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1990). Por su parte, Josep Artís escribió centenares de fichas sobre la actividad teatral del Teatro Principal. Este material, conservado en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, ha visto la luz recientemente gracias al trabajo del profesor Gabriel Sansano. Josep Artís i Balaguer, *Tres segles de teatre barceloní. «El Principal» a través dels anys*. (Alicante: Publicacions Universitat d'Alacant, 2024). Mucho más riguroso resulta Maria Teresa Suero, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830* (Barcelona: Institut del Teatre, 1987).

³ Este estudio deja a un lado las representaciones de teatro en verso y prosa, además de la vida concertística, a pesar de que vamos a referirnos brevemente a los recitales de piano de Franz Liszt.

⁴ Los orígenes del convento se remontan a 1723.

⁵ Francisco Virella Cassañes, *La ópera en Barcelona: Estudio Histórico-Crítico* (Barcelona: Redondo y Xumetra, 1888), 130.

⁶ José Subirá, *La ópera en los teatros de Barcelona* (Barcelona: Millà, 1946), 26.

⁷ José Subirá, *La ópera en los teatros de Barcelona*, 27.

parte, los libros de los Acuerdos del Ayuntamiento conservados en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona. También se han consultado algunos de los libretos de las óperas representadas en el Teatro Nuevo y publicados para la ocasión. Algunos de ellos se conservan en la Biblioteca Nacional de Catalunya y en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, aunque disponemos en nuestro archivo particular de todos ellos. También resultan útiles los documentos pertenecientes al Teatro de Santa Cruz depositados en el Archivo Histórico del Hospital de Santa Cruz y San Pablo, que testifican los avatares del citado local frente a los que rivalizó (especialmente el Liceu). Parte de la documentación puede consultarse en línea, mientras que determinado material debe consultarse en los distintos archivos, tal como se especificará más adelante.

Se han utilizado igualmente estudios y monografías que ayudan a definir el contexto en el que se enmarca el surgimiento de nuestro objeto de estudio, es decir la Barcelona operística de la década de 1840 y sus antecedentes inmediatos. Todo ello para analizar y explicar el cómo y el porqué de la actividad lírica de un teatro de vida efímera (pero significativa) en la Barcelona de la primera mitad del siglo XIX.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

En 1835, distintos motines de corte anticlerical en España provocaron el incendio, saqueo y destrucción de distintos edificios religiosos (especialmente conventos y monasterios), en el contexto de la Revolución Liberal. Tales sublevaciones tenían como objetivo el restablecimiento de la Constitución de 1812 y sus principales focos de acción fueron ciudades aragonesas y catalanas. Fue en Cataluña donde estos ataques anticlericales recibieron el nombre de *bullangues*.⁸

La citada revolución tuvo en Juan Álvarez Mendizábal, presidente del Consejo de Ministros de España, su principal artífice gracias a las desamortizaciones llevadas a cabo entre 1835 y 1836 y que, de hecho, procedían de la Real Orden de Exclaustración Eclesiástica de su predecesor en el cargo, el Conde de Toreno. La medida decretaba suprimir monasterios y conventos con menos de doce integrantes. Automáticamente, los edificios afectados que-

daban vacíos para su derrumbe, venta o arrendamiento a estamentos municipales, civiles y militares.⁹

Con el advenimiento del liberalismo surgieron las milicias nacionales, facciones militarizadas que velaban por el impedimento del resurgimiento absolutista. Los diferentes batallones de la Milicia Nacional, divididos entre moderados y progresistas, ocuparon muchos de esos espacios y, con el fin de entretener a sus miembros edificaron barracones de madera para representar comedias y tener asegurada así la diversión. Pero en Barcelona había un local de ocio que tenía la exclusiva de representar espectáculos: el Teatro de Santa Cruz, más adelante conocido como Teatro Principal, justamente a causa de las rivalidades con otros teatros que surgieron por aquel entonces y ante los cuales dicho coliseo quiso mantener su primacía. El teatro estaba dirigido por un empresario a quien el Hospital de Santa Cruz arrendaba el local. Dicha entidad benéfica gozaba de la exclusividad de ofrecer espectáculos en Barcelona desde el 3 de abril de 1579, gracias a un privilegio concedido por Felipe II y que se había ratificado el 23 de julio de 1587.¹⁰ No obstante, en 1771 quedó claro que la privativa se aplicaba solamente a las representaciones teatrales, lo que no impedía que en otros espacios de la ciudad como palacios o casas particulares¹¹ proliferaran actos musicales u otras diversiones diferentes a lo estrictamente escénico.¹²

Ante la aparición de nuevos teatros a partir de 1835 (en el contexto de las citadas desamortizaciones), los argumentos basados en la exclusividad del Santa Cruz fueron esgrimidos entre 1836 y 1837 por el empresario Josep Molins en diversas quejas enviadas al Ayuntamiento, solicitando el cierre de los teatros que surgían rápidamente.¹³ No obstante, se trataría de espacios de poca importancia, dada la rapidez con que se inauguraban y clausuraban al poco tiempo de su apertura.

⁹ Raymond Carr, *España 1808-1975* (Madrid: Alianza, 1996), 173.

¹⁰ Tal privativa se ratificó en 1771 y 1783. Maria Teresa Suero, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, 1:9-10.

¹¹ Francesc Curet, *Teatres particulars a Barcelona en el segle XVIII* (Barcelona: Institució del Teatre, 1935).

¹² Roger Alier, «Els primers concerts públics a Barcelona», *Serra d'Or* 210 (1977): 48.

¹³ Todas ellas recogidas en los distintos volúmenes de los Acuerdos del Ayuntamiento de Barcelona, consultables en el Archivo Histórico de la Ciudad Barcelona.

⁸ Ramon Grau, coord., *La ciutat i les revolucions. 1808-1868: les lluites del liberalisme* (Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat, 2004).

Sin embargo, antes de 1835 ya habían surgido otros teatros en Barcelona, al margen del de Santa Cruz: en 1820, el primer año del Trienio Constitucional, hubo uno en la plaza de los Gigantes. También durante las primeras décadas del siglo surgieron locales públicos en las calles Jonqueres, de la Barra de Ferro, Trentaclaus y la plaza de los Boters.¹⁴ Pero el privilegio de representar públicamente lo seguía ostentando el Teatro de Santa Cruz.

Más adelante (1837) aparecieron nuevos teatros de vida efímera, como el de la Mercè o el del Carmen, que organizaron funciones teatrales y sesiones con fragmentos operísticos (especialmente de la *Norma* belliniana) durante unos meses del citado año.¹⁵ La administración del Hospital de Santa Cruz no debió de ver con buenos ojos estas funciones. Así pues, escribieron el 3 de junio de 1837 a Josep Molins para que solicitara al Ayuntamiento el cierre de dichos locales. Así lo hizo el citado empresario,¹⁶ aunque el resultado no fue inmediato: siguiendo la cartelera del *Diario de Barcelona* se documentan las últimas funciones en el teatro del Carmen el 15 de octubre, y en el de la Mercè el 28 de octubre del mismo año.

Paralelamente, el convento de Montesión había sido abandonado después de la desamortización y en su espacio surgió un nuevo teatro, como local de representaciones del centro de enseñanzas artísticas que allí se ubicaría: el Liceo Filodramático, inaugurado por los miembros del 14º batallón de la Milicia Nacional y que sería el embrión del conservatorio y del Gran Teatro del Liceo. Este último se trasladaría a La Rambla (junto con el conservatorio) en 1847. Fue en este contexto en el que hay que ubicar el punto de partida de nuestro objeto de estudio, el Teatro Nuevo que inició su andadura operística con *Pia de' Tolomei* de Donizetti, cosa que produjo una abierta rivalidad con el Teatro Principal —el nuevo nombre del local de Santa Cruz—. Este teatro rivalizaba también con el Liceo de Montesión, cuyas temporadas terminarían en septiembre de 1845 y antes de que el fu-

turo gran teatro preparara su nueva sede en el solar donde antiguamente se erigía el convento de Trinitarios Descalzos, en plena Rambla.¹⁷

El Principal representaba ópera desde 1750¹⁸ y a partir de 1837, ya no sería el único teatro barcelonés en representar dramas líricos. El Liceo y también el Nuevo le harían una dura competencia.

3. LOS ORÍGENES DEL TEATRO NUEVO

El Nuevo fue también conocido como Teatro de Capuchinos, por ubicarse entre las paredes ocupadas anteriormente por el convento de dicha orden. La entrada de la iglesia estaba en la calle Ferran y seguramente fue la misma puerta del teatro que, en 1848, desapareció por causas desconocidas. El local se derribó y en su solar se edificó, como ya se ha dicho antes, la actual Plaça Reial.¹⁹

El origen del teatro está poco documentado: quizá fue el resultado de la voluntad del Ayuntamiento de arrendar el espacio a una sociedad burguesa, con ganas de ofrecer nuevas diversiones a la ciudad, mientras el consistorio pensaba qué hacer en el solar dejado libre después de la desamortización del convento. Según Virella, el Teatro Nuevo tuvo como primer empresario al cantante Giovanni Battista Verger, aunque la ópera no llegó al Nuevo hasta un año más tarde.²⁰ Giovanni Battista (o Giambattista) Verger fue un tenor nacido en Roma en 1796 y muerto en fecha incierta en Palermo.²¹ Cantante honorario de la

¹⁷ Jaume Radigales, *Els orígens del Gran Teatre del Liceu* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998), 218.

¹⁸ Al respecto, hay que consultar a Alier, *L'Òpera a Barcelona*.

¹⁹ Antonio Vallescà, *Efemérides barcelonesas del siglo XIX. Memorándum de acontecimientos de la vida de la ciudad* (Barcelona: Millà, 1946).

²⁰ De hecho, la labor del citado empresario se ciñó al aspecto operístico.

²¹ Riccardo La Spina afirma erróneamente que la última actuación conocida de Verger fue en 1839 y afirma que murió después de 1844. Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Mac Millan Publishers Limited, 2001), 26:476. En cuanto al año de la muerte, es imprecisa: en su diccionario de intérpretes (publicado en 1860), Francesco Regli lo sitúa en Palermo «presentemente». Francesco Regli, *Dizionario biografico: dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii: ecc. ecc. che fiorirono in Ita-*

¹⁴ Xavier Fàbregas, *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica* (Barcelona: Curial, 1975).

¹⁵ Jaume Radigales, «Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)» (tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1998), 15.

¹⁶ Para el detalle exhaustivo de los documentos del empresario Molins, ver carpeta 2.10.1 del archivo del Teatro de Santa Cruz depositado en el Hospital de la Santa Cruz y San Pablo de Barcelona.

Corte de Parma y académico filarmónico de las de Roma, Bolonia, Venecia, Bérgamo, Ferrara y Florencia,²² había debutado en Malta y después actuó en Venecia, donde en 1819 participó en el estreno de *Il falegname di Livonia* de Donizetti. Admirado por las interpretaciones serias de Rossini, estrenó óperas de Coccia, Generali y Mercadante, además del citado Donizetti, y su voz de tenor fue comparada a veces con la del sevillano Manuel García. Parece ser que fue un hábil hombre de negocios, como lo prueba el hecho de que supo combinar sus roles de tenor en el Teatro Principal de Barcelona, mientras simultaneaba tareas empresariales. Sus actuaciones en Barcelona tuvieron lugar durante las temporadas 1842-1843 hasta la 1846-1847 en el Teatro Principal y en la 1847-1848 en el Liceo, además de su paso por el Nuevo.²³

Posteriormente a su labor frente al Nuevo, Verger también fue empresario del Teatro Principal, y parece que su gestión al frente del teatro más antiguo de Barcelona fue un fracaso. Puede que la razón hubiera sido la incomodidad surgida ante el nuevo y flamante Liceo y al hecho de que el Teatro Nuevo debía de ser una entidad de gestión mucho menos complicada que la del Principal. De hecho, cuando Verger dejó el Teatro Nuevo para dedicarse exclusivamente al Principal, una breve nota aparecida el 21 de septiembre de 1845 en el *Diario de Barcelona* deja entrever su ágil gestión en el primero de los dos teatros:

La empresa del teatro de Santa Cruz correrá desde ahora bajo la dirección de D. Juan Bautista Verger. Le deseamos el mejor acierto, esperando que sabrá desempeñar su nuevo cargo con la misma asiduidad e inteligencia con que ha logrado hacer prosperar el Teatro Nuevo á pesar del estado de señalada decadencia en que se encontraba desde la época de su creación.²⁴

Indudablemente, la empresa del nuevo teatro tendría la intención de dotarlo de una larga vida, como prueban las diferentes reformas que se sucedieron a lo largo de los cinco años de vida del local: lo demuestra, por ejemplo, la

solicitud que Peregrino Rialp, apoderado de la empresa, hizo llegar al Ayuntamiento el 26 de enero de 1844. En ella se pedía permiso para abrir una puerta en la pared del escenario, colindante con un huerto. El objetivo era construir un puente que comunicara el teatro con un local contiguo —propiedad del periódico *El Constitucional*, que tenía allí su imprenta— para almacenar decorados. Era una medida para aislar el almacén del teatro, supuestamente para evitar incendios, y el Ayuntamiento arguyó que el gasto debía sufragarlo íntegramente la empresa del teatro.²⁵ Seguramente las obras se llevaron a cabo, porque el 3 de mayo del mismo año se acordó que dicha empresa debía de pagar ocho duros mensuales de alquiler del local.²⁶

El teatro, cuya edificación seguramente se improvisó poco después de haberse expropiado el convento de Capuchinos, tendría condiciones precarias a pesar de su amplia capacidad. Según Josep Maria Poblet cabían 1.500 espectadores²⁷ y contaba con un palco real, de acuerdo con lo que se desprende de una de las actas del Ayuntamiento.²⁸ En cuanto a su distribución, según los listados de precios de las localidades, tenía platea y tres pisos, con palcos en cada uno de ellos. Sin embargo, las continuas incomodidades y la voluntad de perpetuar su existencia imponían una reforma e incluso un nuevo edificio: diferentes actas municipales de 1844 así lo dejan entrever. El 9 de julio ya se vaticinaba una corta vida para un local poco cómodo, con defectos visuales y acústicos y construido precariamente. Por ello, Peregrino Rialp propuso al Ayuntamiento un nuevo local e incluso adjuntó un plano adornándolo con todo lujo de detalles, al tiempo que solicitaba el dinero para su propósito. En ese momento disponía de 33.450 reales de vellón y pidió al Ayuntamiento que se le prorrogara el arrendamiento por doce años más. Al mismo tiempo se comprometía a, una vez que el teatro estuviera reedificado, establecer cátedras de canto, baile y declamación (a modo de liceo), con doce alumnos de ambos sexos escogidos por el alcalde en cada una de ellas. De momento el Ayunta-

lia dal 1800 al 1860 (Turín: Coi tipi di E. Dalmazzo, 1860), 554.

²² Virella Cassañes, *La ópera en Barcelona*, 131.

²³ Jaume Radigales, *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)*, 544.

²⁴ Fecha de consulta 12 septiembre 2023, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1057745

²⁵ *Acuerdos del Ayuntamiento de Barcelona*, 1844-I, 26 enero, 65. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona.

²⁶ *Acuerdos del Ayuntamiento de Barcelona*, 1844-I, 3 mayo, 192. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona.

²⁷ Josep Maria Poblet, *La Barcelona històrica i pintoresca dels dies de Serafi Pitarra* (Barcelona: Dopesa, 1979), 75.

²⁸ *Acuerdos del Ayuntamiento de Barcelona*, 1844-I, 23 mayo, 218. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona.

miento acordó pasar el asunto a la sección primera, puesto que el tema era de interés público.²⁹

El proyecto salía adelante y el 23 de julio Marià Coll y Joaquim Bastús presentaron propuestas y un plano que incluía la construcción del nuevo coliseo con un bazar al lado, siempre respetando la ubicación original.³⁰ Una semana después, la sección primera informó al pleno del Ayuntamiento que el proyecto presentado por Coll y Bastús gozaba de su visto bueno, ya que

es grandioso; que en él se verá realizada una obra de ornato público que [...] no tendrá igual en España y un terreno convertido en seguros medios de riqueza; que refluirá en beneficio de las Municipalidades venideras que dentro un cierto número de años entrarán á poseer una finca de crecidísimos réditos y en embellecimiento y comodidad de esta Capital.³¹

La citada sección propuso que el Ayuntamiento apoyara el proyecto ante las razonables condiciones de la empresa del teatro. Finalmente el consistorio lo aprobó, entendiendo que una comisión que se nombraría en un futuro velaría por aquella proposición. Antoni Buxeres (o Buixeres), el Barón de Segur y los señores Portell, Serra y Pla —no constan los nombres de pila— serían los miembros de dicha comisión.³²

Hasta ese momento todo parecía ir bien, pero la misma sección primera que había apoyado el proyecto para una nueva edificación presentó, en noviembre, un dictamen con el estudio de los planos del arquitecto Francesc Vila. Este reclamaba la recuperación de las bases para el concurso de proyectos para el Teatro de Capuchinos de 1842, que se había seguido de acuerdo con las bases establecidas por la Academia de San Fernando. El Ayuntamiento desestimó esas reclamaciones de Vila,³³

cosa que provocó una larga discusión sobre la necesidad o no de la construcción de un nuevo teatro en Barcelona. Seguramente influyeron en ello los concejales miembros de la administración del Hospital de Santa Cruz: se llegó a decir que tres teatros eran excesivos para Barcelona.³⁴ Había que votar la aprobación del dictamen, que finalmente fue rechazado: empezaba a peligrar así la futura edificación de un nuevo local para el Teatro de Capuchinos.³⁵

El desapego del Ayuntamiento coincidió con una fuerte crisis económica del teatro, de la que informó Peregrino Rialp en días sucesivos, hasta que finalmente se decidió arrendar de nuevo el teatro. En aquellos momentos los empresarios eran Jaume Ortega y Agustí Artigas, además de las gestiones de Verger en el campo operístico. De hecho, el nuevo arrendamiento se hacía para no privar de funciones teatrales u operísticas a los barceloneses, aunque no se habló más de proyectos de reedificación.³⁶

Aun así, desde el punto de vista operístico, las cosas parecían ir bien si tenemos en cuenta las buenas críticas que recibía la compañía lírica contratada. Además, los modestos precios de la primera temporada pasaron a ser más de un 100 % más caros en la segunda, cosa que hace pensar en buenos proyectos de futuro que finalmente se truncaron.³⁷

3.1. Una vida corta pero intensa

Como se ha dicho, el Teatro Nuevo mantuvo sus puertas abiertas durante cinco años y puede decirse que sus momentos de esplendor coinciden con las temporadas operísticas, lo que demuestra hasta qué punto el público barcelonés del siglo XIX era aficionado a la lírica.

Las críticas del *Diario de Barcelona* se fijaron especialmente en los espectáculos operísticos y poco al repertorio de teatro de texto, por lo que se deduce que la calidad de este último sería mediocre. Con alguna excepción,

lona.

³⁴ El Liceo Filodramático preparaba su traslado a La Rambla.

³⁵ *Acuerdos del Ayuntamiento de Barcelona*, 1844-II, 22 noviembre, 274-279. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona.

³⁶ *Acuerdos del Ayuntamiento de Barcelona*, 1844-II, 11 octubre, 193-194; 18 octubre, 2021-202; 22 octubre, 214-215; 25 octubre, 217; 5 noviembre, 236. Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona.

³⁷ Durante la temporada 1844, un palco de primer piso costaba 24 reales de vellón, y durante la siguiente la misma localidad aumentó hasta 60 reales.

como fue el caso de la representación de *La venganza de Alifonso* de Agustín Azcona, una parodia teatral («parodia andaluza», como se anunció en la prensa en abril de 1847) de *Lucrezia Borgia* con fragmentos cantados y procedentes de la ópera de Donizetti, aunque con el texto cambiado por el citado Azcona. Precisamente, y quizá por las resonancias operísticas de la pieza la crítica se fijó en ella. El espectáculo se representó cuando el género operístico ya había desaparecido del Teatro Nuevo. La pieza donizettiana se había puesto en escena en seis ocasiones durante la temporada 1845-1846, cabe suponer que con un éxito relativo, dado el bajo número de representaciones alcanzadas. En todo caso, el texto de la parodia fue bien visto por José María Mañé Flaquer, crítico teatral del *Diario de Barcelona* y que tildó la citada pieza como zarzuela y de la que alabó la capacidad de adaptar un nuevo texto a una música preexistente;

escribir versos para adaptar á la música ya escrita es obra que creíamos imposible siquiera verla intentada; adaptar á las ideas del compositor situaciones aunque diferentes análogas y bien apropiadas, sujetar la medida, acentuación y rima del verso español á la idea del *libretto* italiano, y cumplir todo esto con la exactitud y admirable propiedad con que lo ha hecho el Sr. Azcona, es un trabajo ímprobo y no tan apreciado como debiera, pues como hemos dicho no todos pueden comprender su importancia.³⁸

En el momento de representarse la zarzuela de Azcona, el Teatro Nuevo se encontraba en estado de ruina económica y la afluencia de público era muy escasa, mientras que el Teatro Principal gozaba de un buen momento y el Liceo era una novedad muy tentadora desde que se encontraba en La Rambla. Pero si *La venganza de Alifonso* gozó de un considerable éxito, se debió sin duda al hecho de ser una obra cantada, y el espectáculo lírico seguía imponiéndose como el preferido del espectador barcelonés del siglo XIX.

El Teatro Nuevo debió de ser un centro cultural respetado en sus breves tiempos de vida gloriosa. Como ejemplo relevante habría que citar los conciertos de Franz Liszt (abril de 1845). Las seis sesiones que el prestigioso

compositor y pianista ofreció en la Ciudad Condal, se presentaron en la sede de la Sociedad Filarmónica (7, 11 y 19 de abril) y en el Teatro Nuevo (14, 15 y 18 de abril). Ni el Teatro Principal ni el Liceo (por aquel entonces aún instalado en el antiguo convento de Montesión), gozaron de la presencia del prestigioso personaje.³⁹ Los conciertos del Teatro Nuevo contaron con la orquesta titular, y el 18 de abril la plantilla instrumental se amplió hasta llegar a estar integrada por 105 músicos, una cifra ciertamente espectacular y del todo inusual en aquella época. El programa fue integrado en su mayoría por variaciones y fantasías del propio Liszt sobre fragmentos de óperas escuchadas recientemente en Barcelona.⁴⁰ El 18 de abril, Liszt improvisó sobre un aria del *Ernani* verdiano, ópera estrenada dos días antes en el Teatro Nuevo y que suponía su primera audición en Barcelona, como veremos más adelante.

En ocasión de la presencia de Liszt, los precios del teatro se encarecieron —como en días de ópera— y las entradas se agotaron, lo que confirma la excepcionalidad y calidad del evento. Ello indica también que el Teatro Nuevo pretendía ser un importante centro musical y teatral para la ciudad de Barcelona, con la presencia de un virtuoso que daba prestigio al local: en ese momento, Liszt era más admirado como pianista que como compositor.⁴¹

No obstante, los momentos de gloria fueron breves. La situación del Teatro Nuevo era alarmante en 1847, como lo demuestran diferentes comunicados aparecidos en la prensa.⁴² La revista *El Liceo*, que publicaba en su primera página la sección *Termómetro teatral de ayer*, incluyó unos avisos sobre la escasa concurrencia del citado local. Entre el 22 de abril y el 19 de junio de dicho año son frecuentes los breves artículos referidos al Teatro Nuevo con titulares como «En crisis, Con pocas esperanzas de

³⁹ Jaume Radigales, *Commemoració de la vinguda de Franz Liszt a Barcelona l'any 1845* (Barcelona: Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1995).

⁴⁰ Una nueva muestra de hasta qué punto la lírica había arraigado en la ciudad.

⁴¹ Radigales, *Commemoració de la vinguda de Franz Liszt a Barcelona l'any 1845*, 25.

⁴² Un fenómeno bastante habitual en ese contexto, dentro y fuera de España. Por una parte, la endeblez arquitectónica de los locales, sometidos a incendios; por otra, la competencia de los grandes coliseos. Una cuestión sociológica excelentemente analizada en Daniel Snowman, *La ópera, una historia social* (Madrid: Siruela, 2009).

³⁸ Fecha de consulta 12 septiembre 2023, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1057521.

alivio» o «Poca y de poco ánimo para todo». El día 24 de abril, la citada revista llegó a publicar la siguiente nota y un tanto confusa nota:

CRISIS

El teatro nuevo se encuentra en uno de aquellos períodos fatales para la vida, en que falta el preciso é indispensable alimento, á tanto llega la escasez, que ni uno se ha suscrito á nuestro periódico, por temor de que dándole al teatro la pataleta, hubieran de tomar aires sus habitantes y perdieran algunos números. Si este es el temor, pueden VV. hacer lo que gusten, pero el periódico liquidará satisfaciendo á todos sus alcan- ces y los albaceas del teatro recibirán el saldo en debida forma, nosotros le acompañaremos hasta el último período de su trabajosa ecsistencia y le cantaremos el Dies illa!⁴³

Había que esperar un año más. Efectivamente, el Teatro Nuevo cerraría definitivamente sus puertas el 30 de abril de 1848 después de las funciones del drama *Don Francisco de Quevedo*, tal y como se publicó en el *Diario de Barcelona*, y sin que el anuncio hiciera presagiar que aquélla sería la última función entre las paredes del antiguo convento de Capuchinos.

El fin del Teatro Nuevo no es de fácil explicación, por la falta de información administrativa de primera mano. Posiblemente nació en un momento prematuro, dado el imparable avance del Liceo y los recelos del Principal, con los que llegó a competir en materia operística. Cabe decir que los proyectos de reedificación fracasaron y seguramente esto perjudicó muchísimo los intereses de los empresarios, mientras que el Ayuntamiento, propietario del local, debería tener planes para la edificación de una nueva plaza en la ciudad (la futura Plaça Reial). Y además encontraría suficiente la existencia de dos teatros —Liceo y Principal— que según la Casa Consistorial cumplían con creces con su función. Sin embargo, y como último inciso, parece como si en un momento determinado el Liceo hubiera querido aprovechar el local dejado por la empresa del Teatro Nuevo para representar óperas ante la abundante programación que estaba ofreciendo a finales de la temporada 1847-1848. Es así como leemos en el *Diario de Barcelona* del

14 de febrero de 1848:

Sabemos que la empresa del Liceo se ha propuesto que durante el presente carnaval se canten algunas óperas bufas y semiserias en el Teatro Nuevo, cuyo reducido local es muy apropiado para este género de composiciones que no requieren grande espectáculo, y en las cuales el público desea contemplar de cerca la parte mimica de los artistas que las desempeñan. Las señoras Rossi-Caccia y Salvini, el señor Róvere y los demas cantantes, tendrán ocasion de lucir en aquel escenario su acreditado talento en las hermosas óperas *Linda*, *D. Pasquale*, *Elisir d'amore*, etc. Como los palcos y lunetas del indicado teatro se hallaban en el mayor estado de deterioro, la empresa se ocupa en reponerlos de una manera decorosa, mejorando al propio tiempo el alumbrado interior y procurándose los medios de evitar las corrientes de aire, á fin de que los concurrentes disfruten de todas las comodidades posibles.⁴⁴

Hay que aclarar que la referencia al Teatro Nuevo como «reducido local» se contradice con la expuesta que el Ayuntamiento había dado al proyecto de Coll y Bastús citado anteriormente⁴⁵ y en el que se decía que el nuevo era «grandioso». Sin duda, el artículo del *Diario de Barcelona* del 14 de febrero de 1848 minimiza las dimensiones del teatro en comparación con el «Gran Teatro» del Liceo. Lo cierto es que la falta de documentación de primera mano del Nuevo (como planos o dibujos) impide dar cuenta de las medidas y aforo del local.

4. LAS DOS ÚNICAS TEMPORADAS OPERÍSTICAS DEL TEATRO NUEVO

A lo largo de dos temporadas, el Teatro Nuevo presentó un total de veinte espectáculos operísticos, con diecisiete títulos, nueve de los cuales suponían su estreno en Barcelona. Como se verá, en algunos casos uno o dos años separan los estrenos mundiales de las representaciones en la capital catalana. Donizetti con ocho óperas y Verdi con dos fueron los más representados.

La programación operística del Nuevo hizo tambalear los intereses del Teatro Principal, aunque su administración —muy pendiente del Liceo— no lo explicita en su

⁴³ *El Liceo*, 24 abril 1847, 4.

⁴⁴ Fecha de consulta 13 septiembre 2023, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1060227.

⁴⁵ Ver nota 31.

documentación. Sin embargo, las prisas por representar determinados títulos —Verdi en particular— demuestran una cierta rivalidad, bautizada por la prensa con el nombre de «Capuchinos y cruzados», que con el tiempo se convertiría en otro más célebre, el de «Liceistas y cruzados».⁴⁶ Como ya se ha apuntado, las temporadas líricas del Nuevo fueron vistas con simpatía por nuestros historiadores. Así es como hay que leer las palabras de José Subirá cuando se refiere al citado teatro en estos términos: «el Teatro Nuevo prodiga las óperas y el Principal necesita esmerarse en la interpretación de las suyas, a la vez que imprimir un movimiento renovador al repertorio».⁴⁷ Dicho de otra manera: el Nuevo podría haber sido una seria competencia para el teatro más antiguo de la ciudad, si su vida no hubiera sido tan corta, seguramente por razones económicas dado el alto coste de producción del espectáculo operístico.

La ambición se intuye, por otra parte, en repartos que incluyen cantantes italianos de cierto renombre, gracias a las gestiones del empresario Giovanni Battista Verger. Y también por la programación de títulos que suponían un éxito seguro al ser ya conocidas en Barcelona, sin olvidar los que suponían una novedad en la ciudad, especialmente (en la segunda temporada) las obras de Giuseppe Verdi.

4.1. TEMPORADA 1844-1845

El *Diario de Barcelona* publicó el 9 de mayo de 1844 la lista de la compañía fijada para las representaciones líricas del Teatro Nuevo:⁴⁸

Primeros tenores: Luis De Bezzi, Ector Caggiati
 Segundo: Fernando Fernandez
 Primeros típles: Emilia Buldini,⁴⁹ Corina di Franco
 Comprimaria: Carlota Marini
 Primeros bajos: Vicente Meini, Francesco Gastaldi
 Segundo y comprimario: Antonio Morelli

Coro de hombres: 14 entre tenores y bajos
 Coro de mugeres: 12 entre típles y contraltos
 Maestro al cembalo: José Maseras
 Primer violín y director de orquesta: J.B. Dalmau
 Apuntadores: Pedro Caballé, N.N.
 Pintores: Francisco Malató, Domingo Sert
 Maquinistas: Domingo Sert, Antonio Massana
 Peluquero: Salvador Arolas
 Atresista: Pablo Pinós

Como veremos a lo largo de la temporada, intervenirían otros cantantes no incluidos en esta lista. Algunos provenían seguramente del coro, y otros alternaron las funciones en el Nuevo con las del Principal. Tal fue el caso de Maria (o Marietta) Zambelli y de la mezzosoprano Giuseppina Brambilla.⁵⁰

Algunos de estos cantantes eran ya conocidos en Barcelona, puesto que habían participado en otras temporadas del Teatro Principal. Tal fue, por ejemplo, el caso del tenor Fernando Fernández, que actuó en el Principal en la temporada 1842-1843.⁵¹ Otros, como Antonio Morelli, afianzarían su presencia en Barcelona para temporadas futuras, porque el citado bajo actuaría entre 1845 y 1851 en el Principal y, la temporada 1850-1851, también en el Liceo.

Por su parte, Giuseppina Brambilla (1819-1903) formaba parte de una importante familia de cantantes. Hermana de Teresa y Marietta Brambilla, las tres estuvieron presentes en distintas temporadas líricas en Barcelona. Giuseppina ya había actuado en el Teatro Principal durante las temporadas 1842-1843 y 1843-1844. Las actuaciones en el Teatro Nuevo supusieron su despedida de la capital catalana, antes de su traslado a Londres.⁵²

Dejando a un lado las distintas veladas con actos aislados de algunas de las óperas programadas, la primera

⁴⁶ Capuchinos en alusión a los espectadores que acudían al Teatro Nuevo, donde antaño había habido el convento de capuchinos. Cruzados en referencia a los asiduos al Teatro Principal (antes de la Santa Cruz).

⁴⁷ Subirá, *La ópera en los teatros de Barcelona*, 26.

⁴⁸ Fecha de consulta 23 octubre 2023, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1057475. Transcribimos literalmente la grafía original de la época, tal y como se anunció en el *Diario de Barcelona*.

⁴⁹ En realidad su nombre era Boldrini.

⁵⁰ Zambelli había debutado la temporada 1840-1841 en el Principal y Brambilla había hecho lo propio la temporada 1842-1843: Radigales, *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)*, 538 y 545.

⁵¹ Radigales, *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)*, 539.

⁵² Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres: MacMillan Reference Limited, 1992), 1:581. Está rama de la familia Brambilla no tiene nada que ver con la de la soprano Amalia Brambilla, esposa de Giovanni Battista Verger y madre del célebre tenor Napoleone Verger. Dicha soprano actuó en el Liceo durante la temporada 1847-1848,

temporada lírica del Teatro Nuevo contó con siete títulos repartidos a lo largo de ochenta y cinco funciones. De las siete óperas representadas, tres suponían su estreno en Barcelona. Y de estas siete, seis eran de Donizetti, el autor más escuchado y representado sobre el escenario de los Capuchinos. De hecho, el músico de Bergamo era por aquel entonces el más apreciado por el público barcelonés, ya que el genio de Rossini empezaba a declinar y Verdi aún no tenía la presencia hegemónica que ganaría pocos años más tarde.⁵³ Seguramente, la empresa quería asegurarse el éxito con un compositor muy conocido en Barcelona, de éxito seguro, y no arriesgarse demasiado con un autor novel como Verdi, a pesar del éxito de *Nabucco* en el Teatro Principal en mayo de 1844.⁵⁴

Esta primera temporada incluyó los títulos que se detallan en la tabla 1.

La temporada se iniciaba con una ópera que nunca se había escuchado en la capital catalana: la donizettiana *Pia de Tolomei*, con una primera función el día 1 de junio a la que seguirían seis representaciones más. El estreno está documentado por los anuncios aparecidos en la prensa y por el libreto⁵⁵ editado en aquella ocasión:

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

⁵³ A pesar de ello, pronto la cantidad de óperas verdianas programadas superó las de Donizetti. Radigales, *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)*, 517.

⁵⁴ Radigales, *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)*, 96. Hasta entonces, la única ópera verdiana conocida en Barcelona había sido Oberto, que no cosechó demasiado éxito en el Principal cuando se representó en 1842.

⁵⁵ Gaetano Donizetti, *Pia de Tolomei* (Barcelona: Tip. de J. Roger, 1844). Nótese que la impresión de estos libretos incluye prioritariamente la lengua italiana: tanto las indicaciones de la imprenta —o del impresor— como los nombres y apellidos de los cantantes locales se adaptan a la lengua de Dante. La pérdida de la hegemonía italianófila se iniciará en 1847, cuando el Teatro Nuevo ya había desaparecido y coincidiendo con la inauguración del flamante Gran Teatro del Liceo. Radigales, *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)*, 381.

Director de orquesta: G.B. Dalmau

Escenografía: Francesco Malatò, Domenico Sert

Tampoco excesivamente documentadas, las diecisiete funciones de *Lucia di Lammermoor* se sucedieron en el escenario de los Capuchinos a partir del 28 de junio. Un mes después, desde el 29 de julio, tenía lugar la primera de las diez representaciones de *Roberto Devereux* de Donizetti y de acuerdo con el siguiente reparto extraído del libreto⁵⁶ editado:

Elisabetta: Emilia Boldrini
Lord, duca di Notingham: Vincenzo Meini
Sara: Giuseppina Brambilla
Roberto Devereux: Ettore Caggiati
Lord Cecil: Fernando Fernandez
Sir Gualtiero Raleigh: Giuseppe Sagarra
Un lord: Giovani [sic] Artigas
Director de orquesta: Cecilio Fossa
Escenografía: Fco. Malatón, Domenico Sert

Poco sabemos, igualmente, de las veintiséis representaciones de la también donizettiana *La figlia del reggimento* (la ópera más vista en esa temporada y representada en su versión italiana), que se estrenaba en Barcelona el 30 de agosto. El libreto editado⁵⁷ permite extraer su primer reparto:

Marchesa di Lauffen: Marietta Zambelli
Sulpizio: Laureano Aguilar
Tonio: Luigi De Bezzi
Maria: Giuseppina Brambilla
Ortenso: Giuseppe Sagarra
Un paesano: Giovani [sic] Artigas
Un caporale: N.N.
Un notajo: N.N.
Director de orquesta: Cecilio Fossa
Escenografía: Francesco Malatò, Domenico Sert
Direttore di scena: Giovanni Battista Di-Franco

⁵⁶ Gaetano Donizetti, *Roberto Devereux* (Barcelona: Tip. de J. Roger, 1844).

⁵⁷ Gaetano Donizetti, *La figlia del reggimento* (Barcelona: Tip. de J. Roger, 1844).

Autor	Título	Estreno mundial	Estreno en Barcelona	Estreno en el Teatro Nuevo
Donizetti	<i>Pia de Tolomei</i>	1837	1844	1844
Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor</i>	1835	1838	1844
Donizetti	<i>Roberto Devereux</i>	1837	1838	1844
Donizetti	<i>La figlia del reggimento</i>	1840	1844	1844
Donizetti	<i>Belisario</i>	1836	1837	1844
Donizetti	<i>Betty</i>	1836	1844	1844
Rossini	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1816	1818	1845

Tabla 1: Títulos de la primera temporada.

Nótese que en el libreto editado se mantiene la italianización, aunque «director de orquesta» y «escenografía» se escriben en castellano. También resulta curioso que conste el «director de escena», que no siempre consta en los repartos de esa época.

Cabe suponer que el éxito debió de ser notable, tanto por el número de representaciones como por el hecho de que la temporada siguiente se repondría el mismo título. En aquella ocasión, la crítica de Antonio Fargas Soler en el *Diario de Barcelona* deja ver que las primeras representaciones de la obra donizettiana gustaron bastante a ese primer público barcelonés.

Las siete funciones de *Belisario*, que se representó a partir del 21 de noviembre, contaron con la crítica de Pablo Piferrer, que publicó en el *Diario de Barcelona* del día 24 su valoración. En ella se deja ver la pobreza de recursos de aquellas funciones de la ópera de Donizetti, el bajo nivel de los cantantes y la mediocridad general de la segunda representación que vio el crítico, quien evoca el recuerdo de otras compañías que dejaron gratos recuerdos al servicio de esa misma ópera.⁵⁸

El nuevo estreno de la temporada era la también donizettiana *Betty*, que lograría cuatro representaciones a partir del 10 de diciembre. La ópera era nueva en Barcelona, y parece que no gustó, de acuerdo con Pau Piferrer, que el día 12 publicó en el *Diario de Barcelona* sus impresiones. En ellas, confesándose admirador de Donizetti, afirma Piferrer que *Betty* es un «juguete» desaprovechado y muy menor en rela-

ción a las grandes obras del compositor. La endeblez de la obra se debe, siempre según el crítico, al pobre libreto: «bien que la música no le va en zaga al asunto, y ni los trozos buenos, que en otra ópera serian atendidos, causan impresion alguna ó bastan á borrar la pésima que el conjunto produce».⁵⁹

El libreto que se editó para la ocasión⁶⁰ incluye el siguiente reparto:

Daniele: Luigi de Bezzi

Max: Francesco Calvet

Betli' [sic]: Josephina Brambilla

Caporale: N.N.

Director de orquesta: Cecilio Fossa

Escenografía: Francesco Malató, Domenico Sert

Direttore de escena [sic]: Giovanni Batista [sic]

Di-Franco

En la citada crítica del *Diario de Barcelona*, Piferrer hace una breve referencia a la labor de los cantantes. Parece que Giuseppina Brambilla gustó bastante, y que Luigi de Bezzi se esforzó por complacer, aunque se quedó a medio camino por haber forzado excesivamente la voz. Piferrer lo excusa, parapetándose en el hecho de que considera menor la obra de Donizetti.

El último autor de la temporada era Rossini, quien con su *Barbiere di Siviglia* estuvo presente en catorce funciones a partir del 3 de enero de 1845. Las representaciones no están documentadas ni en libreto publicado ni en la prensa.

⁵⁸ *Belisario* se había visto por primera vez en Barcelona en el Teatro Principal (entonces Santa Cruz). La crítica de Piferrer de las funciones en el Teatro Nuevo puede consultarse en: fecha de consulta 2 septiembre 2024, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1057827.

⁵⁹ Fecha de consulta 1 septiembre 2024, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1057909.

⁶⁰ Gaetano Donizetti, *Betty* (Barcelona: Tip. de J. Roger, 1844).

4.2. TEMPORADA 1845-1846

Las expectativas eran bastante buenas a la hora de empezar una temporada que, además del aumento de precios en taquilla, preveía un cartel espléndido, que incluía trece títulos líricos a lo largo de 156 funciones. En la misma temporada, el Teatro Principal programó quince óperas, pero con 123 funciones. La rivalidad entre ambos teatros era un hecho y nadie podía imaginar, en la primavera de 1845, que aquella sería la segunda y última temporada lírica del Teatro Nuevo, que incluyó las siguientes óperas de la tabla 2.

De los trece títulos, seis suponían su estreno en Barcelona (el Principal sólo estrenó tres) y la compañía, de acuerdo con lo anunciado en el *Diario de Barcelona* el 21 de marzo de 1845, estaba formada por los siguientes artistas:⁶¹

Maestro director de las óperas: Casimiro Zerilli
 Primas donnas absolutas: Carolina Gruitz, Corinna di Franco, Marietta Pareppa⁶²
 Prima comprimaria: Clementina Gramalla
 Comprimarias: Marietta Soriano, Teresina Matamala
 Primeros tenores: Juan Bautista Verger, Giuseppe Solieri
 Segundos tenores: N. Font, Joaquín Montañés
 Primeros bajos baritonos absolutos: Felice Varesi⁶³, Mauro Assoni
 Bajos profundos absolutos: Carlo Porto, Antonio Selva
 Segundos bajos: José Sagarra, N. Pietrasanta, José García Rojo
 Apuntadores: José Gallieri

Primer violin director de orquesta: Cecilio Fossa
 Profesores de orquesta: 45
 Director de la banda: N.N.
 Individuos de la banda: 32
 Maestro de coros: José Maseras

Coristas
 Tenores primeros: Manuel Casanovas, Rafael Argente, Raimundo Surinach, Raimundo Bosch, Luis Tragell
 Tenores segundos: Juan Roig, Buenaventura Aleu, Francisco Altimira, Pedro Bigurria, Francisco Frexas, José Broca, Isidro Estañol
 Tiples: Antonia Altimira, Manuela Frexas, Dolores Font, Leonor Tennas, N. Matamala, Marietta [sic]
 Sopranos: Joaquina Sarriera, Cristina Corriols, Micaela Masana, N. Aleu, N. Sarriera, N. Carolina
 Bajos: Miguel Sivilla, Francisco Pons, Pedro Pi, Joaquín Biosca, José Ramoneda, José Prinvald, Jaime Pagés
 Pintores: Francisco Malató, Domingo Sert
 Maquinistas: Domingo Sert, Antonio Masana
 Atresista: Pablo Pinós

En algunos de los libretos de las óperas editadas esa temporada se hacía notar la procedencia de los cantantes italianos contratados.⁶⁴ Sabemos, por ejemplo, que Giovanni Soleri provenía de las academias de Bolonia y Ferrara, y que Marietta Parepa (o Pareppa) lo hacía de las academias de Roma, Bergamo y Ancona.

Es interesante constatar que esta segunda temporada apuesta por los valores de nuevos compositores, especialmente Verdi, de quien se programaron dos óperas (*Ernani* e *I lombardi*), como si la intención del Teatro Nuevo fuera la de presentar obras recientes, de corte más moderno, para accontentar a un público deseoso de novedades, entre las que se incluyen —además de Verdi— óperas de Giovanni Pacini (ya conocido en Barcelona), Vincenzo Fioravanti y Lauro Rossi. No obstante, se repiten óperas

⁶¹ Transcribimos literalmente la grafía original de la edición. Fecha de consulta 31 agosto 2024, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicacions/numeros_por_mes.do?idPublicacion=384&anyo=1845.

⁶² En realidad, Isabella (o Elisabetta) Pareppa (o Perapa), a la que en ocasiones se le añadió el apellido de su marido (Archibugi),

⁶³ El célebre barítono Felice Varesi (1813-1889) estrenaría los roles verdianos de Macbeth y Rigoletto (entre otros). Aunque aparece anunciado como miembro de la compañía, no parece que recalara finalmente en Barcelona, teniendo en cuenta las críticas de la prensa —que no lo nombran— y los libretos editados —en los que no aparece—.

⁶⁴ Si comparamos las distintas óperas programadas en teatros como el Liceo de Montesión o en el Principal (o Santa Cruz), y a pesar de que en muchos casos los intérpretes son también italianos en parte, no se destaca su procedencia. En el caso que nos ocupa, puede que ello responda a la voluntad de prestigiar el Teatro Nuevo como una institución receptora de intérpretes internacionales, capaz de competir con los otros coliseos de la ciudad, especialmente el Principal.

Autor	Título	Estreno mundial	Estreno en Barcelona	Estreno en el Teatro Nuevo
Verdi	<i>Ernani</i>	1844	1845	1845
Fioravanti	<i>Il ritorno di Columella</i>	1843	1845	1845
Donizetti	<i>Lucrezia Borgia</i>	1833	1840	1845
Verdi	<i>I Lombardi</i>	1843	1845 (Teatro Principal)	1845
Donizetti	<i>Pia de'Tolomei</i>	1837	1844	1844
Meyerbeer	<i>Roberto il diavolo</i>	1831	1845	1845
Pacini	<i>Maria Tudor</i>	1843	1845	1845
Donizetti	<i>Maria di Rudenz</i>	1838	1845	1845
Ricci	<i>Eran due or son tre</i>	1834	1835	1845
Rossi	<i>I falsi monetari sposi</i>	1844	1846	1846
Bellini	<i>Norma</i>	1831	1835	1846
Donizetti	<i>La figlia del reggimento</i>		1844	1844
Donizetti	<i>Lucia di Lammermoor</i>	1835	1838	1844

Tabla 2: Óperas de la segunda temporada lírica del Teatro Nuevo.

cuyo éxito fue un hecho la anterior temporada (*Lucia di Lammermoor*, *Pia de'Tolomei* o *La figlia del reggimento*) y siguen programándose con asiduidad otras óperas del mismo Donizetti además de las citadas como *Lucrezia Borgia* y *Maria di Rudenz*.

No se documentan en prensa las primeras representaciones de *Ernani*, la obra verdiana que competía con el Principal, ya que el antiguo Teatro de la Santa Cruz estrenaría ese título tres días más tarde que en el de Capuchinos: la crítica se centró en las funciones del Principal. Pero la primera representación de *Ernani* en Barcelona tendría lugar en el Nuevo el 16 de abril de 1845, de acuerdo con el libreto editado para la ocasión⁶⁵ en versión bilingüe (italiano y castellano):

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

⁶⁵ Giuseppe Verdi, *Hernani* (Barcelona: Tip. de J. Roger, 1845).

Director de orquesta: Cecilio Fossa

Escenografía: Francesco Malató, Domenico Sert

El éxito debió de ser notable, dado el gran número de funciones —treinta y siete—, de la ópera de Verdi, que terminó siendo la más vista en el Nuevo, y también la más escuchada de su autor en Barcelona en el período estudiado.

Il ritorno di Columella de Vincenzo Fioravanti se estrenaba en Barcelona. Este título resulta interesante al tratarse de un compositor desconocido en la ciudad y cuya citada ópera se representaría en el Principal durante la temporada 1856-1857. La capital catalana, no obstante, sí conocía bien algunas óperas de su padre, Valentino Fioravanti.⁶⁶

Las 29 representaciones, desde el 10 de mayo, contaron con el siguiente reparto, extraído del libreto⁶⁷ editado para la ocasión:

⁶⁶ De Valentino Fioravanti se habían representado en Barcelona entre 1799 y 1833 *Il furbo contra il furbo*, *Puntiglio per equivoco*, *L'amor a dispetto* y *Le cantatrici villane*: Virella Casañas, *La ópera en Barcelona*, 307.

⁶⁷ Vincenzo Fioravanti, *Il ritorno di Columella* (Barcelona: Giuseppe Ribet, 1845). Nótese la italianización del nombre de pila del impresor.

Don Alfonso: Giuseppe Garcia Rojo
 Aurelio: Antonio Selva
 Alberto: Gioachino Montañés
 Dottore: Giuseppe Segarra
 Elisa: Corinna di-Franco
 Serpina: Clarice di-Franco
 Columella: Mauro Assoni
 Stefanello: Achille di-Franco
 Director d'orquestra: Cecilio Fossa
 Escenografía: Francesco Malató, Domenico Sert

Una crítica anónima publicada el día 12 en el *Diario de Barcelona* no ahorró elogios hacia la ópera de Fioravanti, que provocó risas entre los primeros espectadores que la vieron en el Teatro Nuevo. También se aplauden las virtudes de los intérpretes, especialmente del barítono Mauro Assoni, a pesar de que la presentación escénica fue poco afortunada, especialmente por un vestuario que aprovechó figurines de otros títulos.⁶⁸

Lucrezia Borgia de Donizetti reaparecía en Barcelona y se presentaba en el Teatro Nuevo con seis funciones a partir del 6 de mayo. A pesar de no haber encontrado ningún comentario crítico en la prensa, sí se ha consultado el libreto editado,⁶⁹ que incluye el siguiente reparto:

Alfonso: Antonio Selva
 Lucrezia Borgia: Elisabetta Pareppa Archibuggi
 Gennaro: Giovanni Solieri
 Maffio Orsini: Teresa Rusmini Solieri
 Jeppo Liverotto: N.N.
 Apostolo Gazella: N.N.
 Ascanio Petrucci: Giuseppe Garcia Rojo
 Oloferno Vitellozzo: Gioachino Montalés
 Gubetta: Giuseppe Segarra
 Rustighello: N.N.
 Astolfo: N.N.
 Principesa Negroni: N.N.
 Director de orquesta: Casimiro Zerilli
 Escenografía: Francesco Malató, Domenico Sert

Un nuevo título verdiano llegaba al Teatro Nuevo, *I lombardi*, que se estrenó en el local de los Capuchinos el 16 de junio, nueve días después de su estreno barcelonés en el Teatro Principal. Pese a no tener documentadas las funciones, que seguramente serían exitosas (obtuvo dieciséis representaciones), el libreto editado —también bilingüe—⁷⁰ incluye el siguiente reparto:

Arvino: N.N.
 Pagano/Un eremita: Antonio Selva
 Viclinda: Teresa Matamala
 Giselda: Corina di Franco
 Pirro: Giuseppe Segarra
 Priore: N.N.
 Acciano: Giuseppe Garcia Rojo
 Sofia: N.N.
 Oronte: Giovanni Solieri
 Director de orquesta: Cecilio Fossa
 Escenografía: Francesco Malató, Domenico Sert

El siguiente título de la temporada fue *Pia de'To-lomei*, que contó con cuatro representaciones —tres menos que la pasada temporada— a partir del 22 de julio. Eran unas funciones que se anticipaban a un gran título esperado con mucha expectación y que suponía su estreno en Barcelona: *Roberto il diavolo* de Meyerbeer.⁷¹ Para la ocasión se aumentó el precio de las entradas, una operación ya anunciada cuando se difundió en primavera el cuadro de artistas de la temporada. El reparto fue el siguiente, de acuerdo con el libreto bilingüe⁷² que también incluía los nombres de los bailarines que participaban en el espectáculo:

⁷⁰ Giuseppe Verdi, *I lombardi alla prima crociata* (Barcelona: Giuseppe Ribet, 1845).

⁷¹ Versión italiana de la original *Robert le diable*. Se trata de la primera ópera francesa del compositor alemán, estrenada en París en 1831. En Barcelona se conocían solamente algunas de las operas italianas de Meyerbeer: *Marguerita d'Anjou*, *Il crociato in Egitto* y *Emma di Resburgo*. En el Teatro Principal, *Roberto il diavolo* se representó en 1847. Erróneamente, Virella Cassañes sitúa el estreno barcelonés en ese teatro y no en el Nuevo: Virella Cassañes, *La ópera en Barcelona*, 312.

⁷² Giacomo Meyerbeer, *Roberto il diavolo* (Barcelona: Nella stamperia della vedova e figli di Mayol, 1845).

⁶⁸ Fecha de consulta 1 septiembre 2024, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1058207.

⁶⁹ Gaetano Donizetti, *Lucrezia Borgia* (Barcelona: Tip. de J. Roger, 1845).

Roberto: Giovanni Battista Verger
 Beltrano: Antonio Selva
 Alberto: [Giuseppe] Segarra
 Alice: Teresa Nusmini Solera
 Rambaldo: [Giuseppe] Font
 Isabella: [Isabella] Pareppa Archibugi
 Artisti da ballo
 Elena: Jenis Barrille
 Euridice: Armengol
 Il re di Sicilia: Denisse, primo ballerino
 Director de orquesta: Casimiro Zerilli
 Director de coro: Giuseppe Maseras
 Escenografía: Francesco Malató, Domenico Sert

Las 34 funciones, a partir del 6 de septiembre, tuvieron un éxito apoteósico. La crítica anónima publicada el 8 de septiembre en el *Diario de Barcelona* decía literalmente que el público enloqueció de entusiasmo ante la escenografía y por el papel de los cantantes protagonistas.⁷³

Cuatro días más tarde, Antonio Fargas Soler publicaba su larga crítica, de casi cinco páginas pero fácilmente resumible. En ella incluye sus alabanzas hacia Meyerbeer, tildando su estilo como verdadera síntesis de las óperas francesa, alemana e italiana. Fargas encontró genial la partitura de Meyerbeer y la analiza a partir de diferentes fragmentos que poco a poco va comentando. Según Fargas, la obra resulta tener una excesiva longitud, pero parece que en las funciones del Teatro Nuevo se abrieron algunos cortes. En cuanto a la interpretación, Fargas asegura que, lejos de la perfección, mejoraría a lo largo de las siguientes representaciones.⁷⁴

Como se ha comentado, el éxito de las funciones fue indiscutible y a finales de temporada —ante la crisis inminente del teatro— se repuso la obra de Meyerbeer con el fin de llenar el Nuevo con un título atractivo, pero con menos recursos de los previstos inicialmente. Los espectadores se percibieron de ello y se generó un descontento del que el *Diario de Barcelona* se hizo eco el 27 de marzo de 1846, comentando una de las últimas funciones de la ópera, que se vio mutilada y con una orquesta reducida.⁷⁵

⁷³ Fecha de consulta 2 septiembre 2024 https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1058449.

⁷⁴ Fecha de consulta 2 septiembre 2024 https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1058457.

⁷⁵ Fecha de consulta 2 septiembre 2024 <https://arca.bnc.cat/>

Por otra parte, las cuatro funciones de *Maria Tudor* de Giovanni Pacini⁷⁶ —que se estrenaba en Barcelona el 7 de octubre— fueron un rotundo fracaso. De acuerdo con el libreto editado,⁷⁷ este fue el reparto:

María: Teresina Merli Clerici
 Riccardo Fenimore: Giovanni Solieri
 Clotilde Talbot: Corina Di Franco
 Gualtiero Churchill: Giuseppe Segarra
 Il custode: [Giuseppe] García Rojo
 Un paggio: Teresa Matamala
 Director de orquesta: Casimiro Zerilli
 Escenografía: Francesco Malató, Domenico Sert

En su crítica publicada en el *Diario de Barcelona* el 9 de octubre, Antonio Fargas Soler considera muy floja la ópera de Pacini, y añade que en ella hay claras influencias verdianas, cosa que seguramente explica el hecho de que la obra no gustara al crítico, dada la poca simpatía que le suscitaba Verdi.⁷⁸ Parte del poco éxito de las representaciones es atribuido por Fargas al mediocre libreto de la obra. Sin embargo, el nivel artístico no sería muy bajo, de acuerdo con las palabras del crítico.⁷⁹

Tampoco obtuvo mucho éxito *Maria di Rudenz* de Donizetti, que se estrenaba en Barcelona con las cinco representaciones del Teatro Nuevo a partir del 22 de noviembre. El libreto editado⁸⁰ incluye el reparto:

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

[arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1058849](https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1058849).

⁷⁶ En realidad se trata de *Maria, regina d'Inghilterra*.

⁷⁷ Giovanni Pacini, *Maria Tudor* (Barcelona: Nella stamperia della vedova e figli di Mayol, 1845).

⁷⁸ Es muy cuestionable hablar de dichas influencias: el primer gran éxito de Verdi, *Nabucco*, se había estrenado en 1841, dos años antes de la ópera de Pacini. Y la siguiente ópera verdiana, *I lombardi alla prima crociata*, tuvo su primera representación en la Scala el 11 de febrero de 1843. Exactamente ese mismo día, Pacini estrena en Palermo su *Maria, regina d'Inghilterra*.

⁷⁹ Fecha de consulta 31 agosto 2014, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1058511.

⁸⁰ Gaetano Donizetti, *Maria di Rudenz* (Barcelona: Tip. di Agostino Gaspar e Roca, 1845).

Canciller di Rudenz: Giuseppe Font

Según lo que escribió Fargas Soler en el *Diario de Barcelona* el 25 de noviembre, las causas del poco éxito de la ópera se deberían a la propia obra, aunque parece que el espectáculo del Nuevo fue mediocre musical y escénicamente, cosa que no se correspondería con el precio de las localidades. Al respecto, su comentario es claramente irónico:

á pesar de la economía con que se ha puesto en escena la *Maria de Rudenz*, la empresa, en uso de sus facultades, tuvo á bien imponernos á los *paganos* 4 rs. de entrada, como si hubiese sido de algun aparato la representacion, ó se hubiese estrenado rico vestuario; á no ser que quiera darse alguna importancia al pequeño *walz* que bailaron unas pocas parejas, en el tercer acto, á los humildes trages que estas vistieron y á los del coro de hombres, que no creemos correspondan á las personas que representan.⁸¹

Ya conocida en Barcelona, *Eran due or son tre* de Luigi Ricci obtuvo ocho representaciones a partir del 19 de diciembre, de acuerdo con el siguiente reparto:⁸²

Corrado Ferranti: Giuseppe Segarra
Edmondo: Antonio Selva
Fernando: Giuseppe Font
Irene: Corinna-Di-Franco
Ernesto Eugeni: N.N.
Sempronio Barcabetola: Mauro Assoni
Lucrezia: Clarice Di-Franco
Director de orquesta: Casimiro Zerilli
Escenografía: Francesco Malató, Domenico Sert

La última ópera que representaba un estreno en Barcelona a cargo del Teatro Nuevo era *I falsi monetari sposi* de Lauro Rossi,⁸³ que se representó a lo largo de

siete funciones a partir del 5 de febrero. Era final de temporada, pero parece que la obra no gustó excesivamente. De acuerdo con el libreto editado⁸⁴, el reparto fue integrado por:

Raimondo Lopez: Giovanni Battista Solieri
D. Isidoro: Antonio Selva
Annetta: Teresa Rusmini Sol^a [sic]
D. Eutichio Della Castagna: Mauro Assoni
Sinforosa: Teresa Merli-Clerici
Alberto: Giuseppe Segarra
Ines: Teresa Matamala
Director de orquesta: Casimiro Zerilli
Escenografía: Francesco Malató, Domenico Sert

Si bien el público quedó bastante descontento de aquel título, Fargas y Soler reconoció la originalidad y la gracia de algunos de sus fragmentos. La crítica apareció en el *Diario de Barcelona* el 8 de febrero. Por lo que respecta al aspecto musical, Fargas constata su descontento al no poder disponer del libreto para valorar en su justa medida la partitura de Rossi, servida con cierto desinterés por parte de los cantantes que tomaron parte en aquel estreno.⁸⁵

Pese a haberse cantado fragmentos de *Norma* la temporada anterior, la obra de Bellini permanecía inédita en el escenario del Teatro Nuevo y se programaron cuatro funciones a partir del 9 de marzo. El día 12 Fargas publicó su crítica en el *Diario de Barcelona*.⁸⁶ En ella comenta que no es bueno reponer óperas tan vistas, pese a la perfección estilística reconocida en Bellini. Isabella Pareppa cantó el rol titular con dignidad, a pesar de las excesivas libertades interpretativas, que no favorecieron algunas de sus intervenciones, ya que según Fargas el canto de Bellini es de por sí lo suficientemente ornamentado y no hace falta añadir más decoraciones. El más aplaudido fue el Pollione de Verger, aunque parece que físicamente era poco adecuado para el personaje. Los decorados eran an-

disabitata, ovvero Don Eustachio di Campagna (1834).

⁸⁴ Lauro Rossi, *I falsi monetari sposi ovvero Don Eutichio e Sinforosa* (Barcelona: Tip. di Agostino Gaspar e Roca, 1845).

⁸⁵ Fecha de consulta 2 septiembre 2024, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1058755.

⁸⁶ Fecha de consulta 2 septiembre 2024, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1058819.

⁸¹ Fecha de consulta 2 septiembre 2024, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1058605.

⁸² Luigi Ricci, *Eran due, or son tre* (Barcelona: Tip. di Agostino Gaspar e Roca, 1845).

⁸³ Se trata de la versión revisada en 1844 de la ópera *La casa*

tiguos y malos y la orquesta tocó descompasada.

También tuvo que ser muy discreta la reposición de *La figlia del reggimento*, con cuatro funciones a partir del 28 de marzo. El día 31 se comentaba desde las páginas del *Diario de Barcelona* que el éxito que tuvo la ópera en la temporada anterior atrajo mucho público al Teatro Nuevo, pero que este quedó defraudado, «sea por resultado de la precipitación con que se hicieron los ensayos, ó por el número de profesores que faltan de la orquesta, esta y los coristas anduvieron algo desacordados en diferentes pasajes». ⁸⁷

La temporada terminaba (y con ella las representaciones operísticas en el Teatro Nuevo) con dos funciones de *Lucia di Lammermoor* los días 12 y 15 de febrero. Las funciones no están documentadas más de lo que se anunció en los periódicos. Seguramente serían representaciones para llenar una temporada ya agonizante.

5. CONCLUSIONES

El 1 de abril de 1846 *La figlia del reggimento* ponía punto y final a la vida lírica de un teatro llamado a ser uno de los puntos referenciales de la Barcelona operística del siglo XIX. Cabe decir que no se han encontrado tampoco testigos que añoraran la falta de ópera en el escenario de los Capuchinos. Seguramente, las ilusiones puestas en el nuevo Liceo de la Rambla que empezaba a levantarse y el *status quo* que representaba el Principal como garante de la tradición, ofuscaron la lamentable pérdida del Teatro Nuevo como teatro operístico. Su vida fue corta, pero suficientemente significativa de lo que era la actividad lírica en la Barcelona de mediados del siglo XIX.

El Nuevo fue un teatro con claras pretensiones de rivalidad frente a la tradición ya secular del Teatro Principal y ante el avance imparable del Liceo, que terminó imponiéndose como el gran teatro operístico de la capital catalana, con una clara vocación internacional. Pero esa vocación también estuvo presente en la vida del Teatro Nuevo, sobre todo ante una programación que —sobre todo a lo largo de su segunda temporada— apostó por los nuevos aires compositivos que suponían un giro en la ópera romántica a partir, especialmente, de la obra verdiana. Además, se contó con cantantes italianos de cierto

renombre internacional, además de artistas locales bien valorados por público y crítica.

Lamentablemente, la falta de fuentes directas procedentes del mismo teatro no permite aclarar el porqué del cese de la actividad operística del Nuevo, ya que los documentos que nos han llegado testimonian la existencia de un espacio suficientemente grande y bien preparado para las exigencias de la programación operística. Sin duda, la falta de ayudas económicas para sufragar los gastos que requiere la ópera fue lo que terminó con la vida musical del local, que aún se mantuvo como teatro de texto.

Lo que resulta inapelable es la aportación del Teatro Nuevo como parte importante de la historia de la ópera en Barcelona, con estrenos de títulos hasta entonces desconocidos en la ciudad y que más tarde se programaron con cierta regularidad en el Principal y en el Liceo.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES:

El autor declara que no tiene intereses económicos ni relaciones personales que pudieran haber influido en el trabajo presentado en este artículo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Acuerdos del Ayuntamiento de Barcelona* (1844-I y II). Archivo Histórico Municipal de Barcelona.
- Alier, Roger. «Els primers concerts públics a Barcelona». *Serra d'Or* 210 (1977): 47-49.
- Alier, Roger. *L'Òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1990.
- Artís i Balaguer, Josep. *Tres segles de teatre barceloní. «El Principal» a través dels anys*. Alicante: Publicacions Universitat d'Alacant, 2024.
- Carr, Raymond Carr. *España 1808-1975*. Madrid: Alianza, 1996.
- Diario de Barcelona*. 9 mayo 1844.
- Diario de Barcelona*. 24 noviembre 1844.
- Diario de Barcelona*. 12 diciembre 1844.
- Diario de Barcelona*. 21 marzo 1845.
- Diario de Barcelona*. 12 mayo 1845.
- Diario de Barcelona*. 8 septiembre 1845.
- Diario de Barcelona*. 12 septiembre 1845.
- Diario de Barcelona*. 21 septiembre 1845.
- Diario de Barcelona*. 9 octubre 1845.

⁸⁷ Fecha de consulta 2 septiembre 2024, https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1058857.

- Diario de Barcelona*. 25 noviembre 1845.
Diario de Barcelona. 8 febrero 1846.
Diario de Barcelona. 12 marzo 1846.
Diario de Barcelona. 31 marzo 1846.
Diario de Barcelona. 1 junio 1847.
Diario de Barcelona. 14 febrero 1848.
Diario de Barcelona. 30 abril 1848.
El Liceo. 24 abril 1847.
 Fàbregas, Xavier. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975.
 Grau, Ramon, coord. *La ciutat i les revolucions. 1808-1868: les lluites del liberalisme*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat, 2004.
 Guardiet i Berget, Montserrat. *El Teatre Líric de l'Eixample (1881-1900)*. Barcelona: Pòrtic, 2006.
 Poblet, Josep Maria. *La Barcelona històrica i pintoresca dels dies de Serafi Pitarra*. Barcelona: Dopesa, 1979.
 Radigales, Jaume. *Commemoració de la vinguda de Franz Liszt a Barcelona l'any 1845*. Barcelona: Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1995.
 Radigales, Jaume. «Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)». Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1998. <http://hdl.handle.net/10803/666068>
 Radigales, Jaume. *Els orígens del Gran Teatre del Liceu*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
 Regli, Francesco. *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*. Turín: Coi tipi di Enrico Dalmazzo, 1860.
 Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan Reference Limited, 2001.
 Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Opera*. Londres: MacMillan Reference Limited, 1992.
 Snowman, Daniel. *La ópera, una historia social*. Madrid: Siruela, 2009.
 Subirá, José. *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona: Millà, 1946.
 Suero, Maria Teresa. *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. Estudis 2. Barcelona: Institut del Teatre, 1987.
 Vallescà, Antonio. *Efemérides barcelonesas del siglo XIX. Memorándum de acontecimientos de la vida de la ciudad*. Barcelona: Millà, 1946.

Virella Cassañes, Francisco. *La ópera en Barcelona: Estudio Histórico-Crítico*. Barcelona: Redondo y Xumetra, 1888.

EDICIONES DE LIBRETOS DE ÓPERA CONSULTADOS (ARCHIVO DEL AUTOR)

- Donizetti, Gaetano. *Betty*. Barcelona: Tip. de J. Roger, 1844.
 Donizetti, Gaetano. *La figlia del reggimento*. Barcelona: Tip. de J. Roger, 1844.
 Donizetti, Gaetano. *Pia de'Tolomei*. Barcelona: Tip. de J. Roger, 1844.
 Donizetti, Gaetano. *Roberto Devereux*. Barcelona: Tip. de J. Roger, 1844.
 Donizetti, Gaetano. *Lucrezia Borgia*. Barcelona: Tip. de J. Roger, 1845.
 Donizetti, Gaetano. *Maria di Rudenz*. Barcelona: Tip. di Agostino Gaspar e Roca, 1845.
 Fioravanti, Vincenzo. *Il ritorno di Columella*. Barcelona: Giuseppe Ribet, 1845.
 Meyerbeer, Giacomo. *Roberto il diavolo*. Barcelona: Nella stamperia della vedova e figli di Mayol, 1845.
 Pacini, Giovanni. *Maria Tudor*. Barcelona: Nella stamperia della vedova e figli di Mayol, 1845.
 Ricci, Luigi. *Eran due, or son tre*. Barcelona: Tip. di Agostino Gaspar e Roca, 1845.
 Rossi, Lauro. *I falsi monetari sposi ovvero Don Eutichio e Sinforosa*. Barcelona: Tip. di Agostino Gaspar e Roca, 1845.
 Verdi, Giuseppe. *Hernani*. Barcelona: Tip. de J. Roger, 1845.
 Verdi, Giuseppe. *I lombardi alla prima crociata*. Barcelona: Giuseppe Ribet, 1845.

Recibido: 22-11-2023

Aceptado: 16-09-2024