UNIVERSITAT DE BARCELONA

Grau de Filologia Catalana

Treball de Fi de Grau

Curs 2015-2016

EL GRAN TEATRE DEL LICEU EN LA FICCIÓ LITERÀRIA DEL VUIT-CENTS

Gemma Bartolí Masons

TUTORS: Josep Maria Domingo Clua i Glòria Casals Nogués

Barcelona, 15 de juny de 2016

Al Roger Canadell, que va fer néixer aquest treball,
i al Josep Maria Domingo, que l'ha portat fins aquí.

Gràcies pel bon humor i la saviesa.

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ 5

2. OBJECTIUS 6

3. HIPÒTESI 6

4. MÈTODE 7

5. EL LICEU EN LA PERSPECTIVA GROTESCA 8
5.1. *Liceistes i cruzados* i el teatre de Serafí Pitarra 8
5.2. L'antiliceisme convencional: 'El Gran Teatre del Liceu', poema 14
5.3. Liceu vs. Romea: *Coses del dia*, de Ramon Bordas i Estragués 16

6. EL LICEU DE L'ESCENA BURGESA 19
6.1. *La febre d'or* i el Liceu de Narcís Oller 19
6.2. Més enllà de l'òpera: el Liceu a *Barcelona y sus misterios* i a *La fabricanta* 25

7. EL LICEU COM A EXPONENT D'UN COL·LAPSE 27
7.1. Les bombes del Liceu: 'Paternal', de Joan Maragall 27
7.2. Els *Caps d'anarquistes*, de Santiago Rusiñol: estètica i frenologia 30

8. CONCLUSIONS 32

BIBLIOGRAFIA 33

ANNEXOS 38
1. Coberta de *Liceistes i cruzados* (1865), de Serafí Pitarra 39
2. Pàgina del manuscrit del poema 'El Gran Teatre del Liceu' (ca. 1850) 40
3. Crítica d'Alexandre Cortada a *L'Avenç* el juliol de 1893 41
4. Retall de *La Vanguardia* del 25 d'abril de 1881 45
5. *Arribada al Liceu* (s. d.), de Romà Ribera 46
6. *El Liceu* (ca. 1901-1902), de Ramon Casas 47
7. *Sala de descans* (ca. 1901-1902), de Ramon Casas 48

8. *Sortida del ball* (s. d.), de Romà Ribera 49
9. Gravat de la novel·la *Barcelona y sus misterios* (1860)..... 50
10. *A la llotja* (1905), de Joan Brull 51
11. Portada del suplement de *Le Petit Journal* el 25 de novembre de 1893 52
12. Crònica «El crimen del Liceo» a *La Vanguardia* el 8 de novembre de 1893 53
13. *Caps d'anarquistes* (ca. 1894), de Santiago Rusiñol..... 55

1. INTRODUCCIÓ

Quan fa tres anys vaig llegir per primer cop *La febre d'or* em vaig quedar captivada per la Barcelona que s'hi mostrava. Era una imatge de la ciutat al segle XIX que reflectia no únicament un paisatge ben diferent de l'actual, sinó també uns costums i unes maneres d'actuar d'una societat burgesa que vivia un període d'expansió econòmica en què s'havia de saber «aprofitar l'ocasió». El que calia, aleshores, era fer ostentació dels propis béns, mostrar-se en societat, fer-se veure. I el Gran Teatre del Liceu era el lloc per excel·lència per dur-ho a terme.

Aquest Liceu, doncs, com a espai de socialització de l'escena burgesa, és el Liceu que plasmen precisament les novel·les de Narcís Oller, especialment, però també el que apareix a l'obra d'Antoni Altadill *Barcelona y sus misterios* o a la novel·la de Dolors Monserdà *La fabricanta*, per centrar-nos només en algunes de les obres que en parlen que hem considerat més rellevants. És un Liceu que va ser fortament caricaturitzat per Serafí Pitarra principalment a la sàtira *Liceistes i cruzados* —que reflectia la polèmica que hi havia entre els partidaris del Liceu i els del Principal—, i que de la mateixa manera apareix al poema anònim 'El Gran Teatre del Liceu' o, en contraposició al teatre Romea i al seu públic, a la comèdia de Ramon Bordas i Estragués *Coses del dia*. I, finalment, en la mesura que és el nucli i la llar d'aquesta burgesia, el Liceu també acaba sent l'exponent del col·lapse de la Barcelona finisecular, tal com es reflecteix magistralment al poema de Joan Maragall 'Paternal'. És, per tant, un Liceu que ens dóna temàtica i matèria d'estudi, que ens permet traçar un recorregut per les diferents etapes que travessa a través de les ficcions literàries en què el trobem, en aquest cas fixant-nos bàsicament en les del vuit-cents.

Així doncs, en aquest treball analitzem obres poètiques, teatrals i narratives en què el Liceu ha tingut una significació especial, en un registre que va des del marc de la Renaixença, el realisme i el naturalisme, fins al modernisme. Això ens permet tenir també una visió dels diferents tipus de literatura que es dugueren a terme a Catalunya durant la segona meitat del segle XIX, que alhora reflecteixen també el context polític, social i cultural de l'època, especialment de la ciutat de Barcelona. Per a les citacions de les obres a què fem referència al llarg del treball, hem transcrit els textos segons la lliçó que n'ofereixen les fonts usades.

D'altra banda, també hem considerat convenient incorporar-hi material iconogràfic per il·lustrar com l'impacte i la significació de l'obertura del nou coliseu va quedar

reflectit no únicament en la literatura, sinó també en altres arts, i que quadres de pintors com ara Ramon Casas, Romà Ribera o Joan Brull encaixen perfectament amb la imatge que n'ofereixen les ficcions literàries. A més, hem dedicat un subapartat a l'obra *Caps d'anarquistes*, un conjunt de vint-i-vuit dibuixos que Santiago Rusiñol va fer arran de les bombes del Liceu de 1893, que alhora serveix per mostrar-nos una faceta de Rusiñol que com a filòlegs sovint no prenem en consideració i que també ens permet concebre'l com un veritable exponent d'allò que anomenem l'«artista modern».

En definitiva, en aquest treball s'hi ajunten diverses disciplines i formes de representació que tenen lloc dins d'un mateix marc urbà, ja que és al segle XIX que els trets de la ciutat emergeixen amb més força i és en la literatura urbana d'aquest segle que el marc espacial de la ciutat apareix d'una manera realista i impactant. Des de mitjans d'aquest segle Barcelona viu un procés de transformació física, social i moral, que, com afirma Castellanos (1997: 137), la literatura reflecteix a imatge i semblança seva. Les ficcions literàries mostren la modernització de la ciutat i el pes que n'exerceixen les estructures arquitectòniques, i, al cap i casal, un dels escenaris que adopta un pes més significatiu és, sens dubte, el Gran Teatre del Liceu.

2. OBJECTIUS

L'objectiu principal del treball és veure com el Gran Teatre del Liceu apareix en les obres de ficció del segle XIX, observar quin paper hi fa i quina significació adquireix. Per fer-ho, volem traçar un recorregut per les diferents etapes que travessa el Liceu, analitzar-ne el tractament que se'n fa en els diferents gèneres, estils i èpoques, i observar la rellevància que té per a la ciutat i per a la societat barcelonina. A més, volem explorar el material iconogràfic ajustat al discurs de la literatura i constatar com la literatura va fornint sentits i va configurant aquest espai.

3. HIPÒTESI

La hipòtesi de partida és que el Gran Teatre del Liceu no és un espai neutre, ja que des de molt aviat es va anar carregant de valor simbòlic. És, així, un escenari que es converteix en el feu de la burgesia i en el qual polaritzen les tensions dels grups humans de la ciutat, i la literatura esdevé un agent en la configuració d'aquest espai.

4. MÈTODE

Per poder dur a terme l'objectiu principal del treball, en primer lloc hem fet una recerca per veure en quines obres del segle XIX apareixia el Teatre. Per trobar-les hem fet una enquesta a diversos especialistes en el tema, tant del món literari com musical[1], i hem fet un escrutini en catàlegs generals i especialitzats que ens han ajudat a guiar-nos en la recerca de títols de llibres, articles i revistes. Tot i així, ens ha costat trobar nous materials que s'allunyessin de les obres que ja coneixíem, com ara *La febre d'or* o 'Paternal', a causa de les limitacions que suposa fer una cerca d'aquestes característiques.

En segon lloc, hem consultat diverses publicacions sobre la història i els orígens del Liceu per posar-nos en situació i entendre'n després l'aparició a les diferents obres. Seguidament hem passat a consultar la bibliografia més específica dels episodis i les ficcions en què ens centrem, i a partir d'aquí ens han anat sortint noves referències i nous títols per explorar, com ara l'obra de Ramon Bordas i Estragués, *Coses del dia*, que no havíem tingut en compte en un primer estadi del treball. També hem fet una recerca de material iconogràfic a través d'Internet, dels llibres consultats i de catàlegs d'exposicions (Basso, 1997; Codes Luna, 2011), a més d'incorporar altres imatges que hem anat trobant al llarg de l'elaboració del treball. Finalment, hem fet una lectura completa de les ficcions literàries a les quals fem referència i hem procedit a la redacció del treball.

[1] Volem agrair especialment l'ajuda i l'interès mostrats pel doctor Xosé Aviñoa.

5. EL LICEU EN LA PERSPECTIVA GROTESCA

—¿En qué se semblan cuatre elefants á la orquesta del Liceo?
—En que tenen cuatre trompas.

(Serafí Pitarra, *Singlots poètics*)

5.1. *Liceistes i cruzados* i el teatre de Serafí Pitarra

Durant el primer terç del segle XIX el Teatre de la Santa Creu (anomenat així perquè depenia de l'Hospital de la Santa Creu) tenia el monopoli del teatre públic a Barcelona. A partir de 1833 altres locals, com ara els teatres del Carme o de la Mercè, van començar a tenir permisos per fer-hi representacions i això va suposar l'expansió de l'activitat teatral, que havia estat reprimida pel règim absolutista. En aquests moments, la burgesia va començar a ser no únicament consumidora de teatre sinó també impulsora, i sorgiren diverses «societats particulars» que, a més de fer tertúlies i balls, també organitzaven representacions teatrals. Una d'aquestes societats en què es reunia la burgesia barcelonina més il·lustre era precisament el Liceo Filarmónico-dramático Barcelonés de Isabel II, fundat el 1837 i situat a l'antic convent de Montsió, que aviat va ser conegut com el Liceu. Va ser deu anys més tard, el diumenge 4 d'abril de 1847, que es va inaugurar el nou local a la Rambla, també en el lloc d'un altre convent (el dels Trinitaris Descalços), on avui trobem el Gran Teatre del Liceu.

A mitjan segle XIX també van començar a representar-se obres de teatre en jardins del Passeig de Gràcia (com ara els del Tívoli, els d'Euterpe o els Camps Elisis) i en els anomenats «tallers», que eren pisos llogats per joves per a tota mena d'activitats culturals on es feien intercanvis d'idees entre homes —mai dones— d'extracció social diversa. Va ser a partir d'aquests tallers que Frederic Soler (Barcelona, 1839-1895), que aviat va adoptar el pseudònim de Serafí Pitarra, es va donar a conèixer. Durant aquesta època el teatre es va anar transformant —tant en els aspectes relacionats amb els continguts com en la manera de transmetre'ls— per acostar-se cada cop més al públic, que demanava que el component costumista de les obres resultés cada cop més fidel a la realitat. I, precisament, un element característic de la comicitat de Pitarra venia donat a causa de les «referències explícites a llocs, costums i personatges característics de la Barcelona del moment» (Bacardit, 2011: 117), la qual cosa podem observar, com veurem, en la temàtica d'obres com ara *Liceistes i cruzados* (1865), entre d'altres. Per tant, Pitarra representa un acostament al públic a partir de l'escenificació d'una realitat immediata que els era molt propera i això el va convertir en un autor de consum i modern, que havia començat a fer-se

un lloc en nombroses revistes satíriques. Arran d'això, l'editor Innocenci López Bernagossi va crear la col·lecció «Singlots poètics», que a partir de 1864 va començar a publicar amb molt d'èxit les obres de Pitarra. D'altra banda, també hem de tenir en compte que durant el segle XIX hi va haver un debat sobre la viabilitat de l'ús culte del català i el teatre no va quedar-ne al marge. Enfront de l'encarcarament del llenguatge jocfloralesc, Soler va fer la proposta del «català que ara es parla».

Així doncs, dins de tot aquest context teatral l'obertura del Gran Teatre del Liceu va suposar una forta amenaça per al Teatre de la Santa Creu, que aleshores va canviar de nom i va passar a dir-se Teatre Principal. A més del canvi de nom, el Principal també va dur a terme una reforma estructural i va continuar oferint una programació de qualitat, ja que sempre es procurava que les òperes que s'hi programaven fossin tant o més atractives que les del Gran Teatre del Liceu, el competidor directe més potent tant en l'oferta com en el públic. Tot i així, el públic del Principal era conservador i tradicional, mentre que el Liceu va passar a ser el teatre de la nova burgesia i el lloc d'exhibició dels nous rics. Entre els partidaris de cada teatre hi va començar a haver una forta rivalitat i es va anar generant una forta tensió, que també va anar augmentant pel fet que alguns dels partidaris de cada teatre van anar agafant el costum d'anar a les estrenes del teatre local rival per boicotejar-les. Fins i tot s'hi van involucrar empresaris i escenògrafs: l'any 1848, al Liceu es va poder plasmar aquesta «guerra» entre els dos bàndols en l'escenografia, ja que el decorat de l'òpera *Un'avventura di scaramuccia*, de Felice Romani i Luigi Ricci, va mostrar una imitació de l'interior del Principal (s'hi distingia el mateix rellotge) en què els figurants imitaven el públic ranci que hi anava i se'n burlaven[2].

Arran d'aquesta rivalitat, Pitarra —de fet, l'obra està signada per Serafí Pitarra i Enric Carreras, però tots dos eren pseudònims de Frederic Soler— va escriure la comèdia en vers i en dos actes *Liceistes i cruzados*[3], que es va estrenar el 8 d'agost de 1865 al Jardín y Teatro de Variedades. L'obra, però, va ser modificada des del principi, ja que només un dia després que s'estrenés va rebre crítiques del *Diario de Barcelona*, que va reaccionar indignat perquè un escriptor gosés ridiculitzar la noblesa i la burgesia d'aquell moment, i es va lamentar de les susceptibilitats que podia ferir entre la societat barcelonina. Pitarra, doncs, va voler retocar la sàtira, malgrat que després el van seguir atacant o ignorant, i no en va tornar a escriure cap més fins després de la Revolució de

[2] Joan Roca i Roca, més de vint anys més tard, escrivia sobre l'èxit d'aquesta escenografia entre els partidaris del Gran Teatre del Liceu: «Los liceistas acojían con aplausos y risotadas esta burla, que se repetía todas las noches, y siempre con el mismo éxito.» (*La Vanguardia*, 12/VI/1892)

[3] Vegeu-ne la coberta a l'annex 1.

Setembre, el 1868. A diferència d'altres edicions d'obres seves com ara les de *La botifarra de la llibertat* i *Les píndoles d'Holloway* en què havia afegit una nota prèvia perquè no ferís cap sensibilitat, en aquesta obra Pitarra no afegeix cap advertiment. Tot i així, a la dedicatòria (Pitarra, 1865: 317), al Sr. Aleix Anglada de Puigqueralt, sí que destaca que l'únic objectiu de la sàtira ha estat «fer resaltar lo ridícul dels dos partits», ja que la comèdia «tè per objecte castigar un vici ó una preocupació ab lo ridícul». A més, als primers versos de l'obra, en què, com veurem, es presenta el conflicte real entre aquests dos bàndols, el personatge de la Rita ja diu que són tots «gent d'educació» i «molt honrats» (Pitarra, 1865: 320).

Com ja hem dit, l'obra parteix d'aquest conflicte real entre els partidaris de tots dos teatres, fet que suposava alhora un conflicte entre una classe emergent i forta, la burgesia, que preferia lluir-se al Liceu, i una vella noblesa barcelonina que era cada cop més decadent (els *cruzados*, fidels al Principal). El nom de *cruzado* combinava l'al·lusió a l'antic nom del teatre (de la Santa Creu) amb la referència a l'actitud intransigent en matèria religiosa, un dels aspectes que més caracteritzava el públic del Principal.

A partir d'aquest fet Pitarra construeix un argument que, en paraules de Morell (1995: 264), resulta del tot hiperbòlic: el personatge d'en Lluís és un liceista que es fa passar per *cruzado* per aconseguir casar-se amb la Dolores, la filla del senyor Ambròs, que és un assidu del Principal. Ella, però, vol casar-se amb en Ricardo, que no és de cap dels dos bàndols perquè no sap res de música. Com que la Dolores descobreix l'engany d'en Lluís, juntament amb en Ricardo li posen un parany perquè en una discussió entre tots dos bàndols, que el senyor Ambròs escolta d'amagat, en Lluís s'exalti fins al punt de revelar la seva condició de liceista. Per tant, doncs, la comicitat i l'exageració és evident: el casament es fa i es desfà en funció del bàndol teatral dels personatges.

En la primera escena el personatge de la Rita, amb una conversa amb en Jaume, introdueix l'espectador en el context i descriu la situació:

RIT. ¿Veus? Allí, hi ha dos *treyatos*
que están á mata degolla.
L'un se diu de Santa Creu
Que es lo qu'hi ha frente al Falcó.
[…] Y l'altre es lo del Liceu.
Com que son aprop tots dos,
los que hi van están renyits
y s'han format dos partits
que están com á gat y gos.
JAU. ¿Y per çó han de disputarse?
RIT. ¡Disputarse! mes farian.
JAU. ¿Què vols dir?

RIT. (*Exagerant molt*.) Que si podian
gosarian á matarse.

(Pitarra, 1865: 320)

Com a mostra de la tensió, al llarg de la sàtira els insults són presents per qualsevol cosa («Que ximples son els Liceistas!», «¡Deu meu, 'ls Cruzados que ases!», p. 345), i fins i tot discuteixen per si és més gran un teatre o l'altre:

RIC. Y jo no se cóm,
pero'l Liceo á tothom
complau mes que'l Principal.,
AMB. ¡No puc pensá'l que hi veurán!
¡Ditxós Liceo!
RIC. ¡Y tal!
Antiacústich.
AMB. Re; un corral.
RIC. L'únich que te, es que es mes gran
AMB. No senyó, no hi vuy passar,
no es mes gran.

(p. 336)

Un altre tema de debat que apareix a la sàtira prové del fet d'on s'havien estrenat primer les obres, atès que, com hem vist, la programació era un dels principals temes pels quals competien tots dos teatres:

AMB. ¡Y després, los grans panarras,
fins volerme disputà
que'l Fausto, de que tant parlan,
no s'ha fet al Principal!
DOL. ¡Fins aquí!
AMB. ¿Qué?
DOL. Jo crech, pare,
que això es la pura vritat.
[…]
Si's va estrenar
al Liceo.
AMB. ¡Calla, calla!...
¡si'n fa aquet teatro de mal!

(p. 326)

Convé que tinguem present, però, que, com el mateix Pitarra explica a la dedicatòria, hi ha moltes referències errònies de determinats cantants o òperes perquè «per lo indiferent es que no'ns hi habem parat» (p. 317), i una d'aquestes és precisament aquesta estrena del *Faust*, ja que en l'època que se situa l'obra aquesta òpera ni tan sols existia —representa, per tant, que se situa abans de 1865, probablement just després de

l'obertura del Liceu, que va ser quan van començar a néixer aquestes disputes. Pitarra ho justifica a la mateixa dedicatòria (p. 317):

> Però com una comedia se escriu per tot un públich y no esclusivament per los que son intel·ligents en óperas, resulta, que s'han de citar exemples que tothom sápiga; així es, que, si en la representació arrancá grans aplausos lo dir un cruzado que s'habia fet lo *Fausto* en lo Principal, perque tothom sap positivament que no s'hi ha fet, es segur que no hauria produhit cap efecte lo dir que s'hi habia fet La *Dalmira*, suposat que sent ópera poch coneguda, no's podria péndrer per desatino lo que quasi tothom, per ignorar la vritat del cas, hauria cregut que era cert.

D'altra banda, un dels *cruzados*, el personatge d'Ambròs, també denuncia que el Liceu és l'aparador on la burgesia va a lluir-se, a diferència del que ocorre al Principal[4]:

> AMB. ¡Com que al Principal s'hi va
> no més per sentir la música
> y escoltarse á n'als cantants,
> y al Liceo hi aneu totas
> ab lo vestit escotat
> y cuernos y penjarellas
> y diables y botavans.
>
> (p. 327)

Un altre element còmic i hiperbòlic de l'obra el trobem a l'escena VIII, quan el personatge de Ricardo arriba a l'extrem de fer esforços per aprendre's les glòries filharmòniques del Principal i agradar al senyor Ambròs («Si ab això no l'estarrufo...», p. 333). També es ridiculitza l'aspecte dels teatres («¿Que's creu que's com el Liceu? | desfregat que ni per toros, | que ni's senten veus ni coros», p. 346) i, al punt àlgid de l'obra, l'escena XIV del segon acte, hi ha el debat més aferrissat entre el grup dels liceistes i el dels *cruzados*, en què tornen a discutir sobre dates d'estrenes o sobre l'aparença del coliseu («Vegi vosté si al Liceo | pot cantar bé cap tenor | que las baranas dels palcos | son de cartró pintadot[5]», p. 358) i fins i tot s'acaben tirant cadires pel cap. A partir d'aquest moment, en Lluís queda descobert com a liceista perquè «l'exaltarme m'ha perdut» (p. 359).

Malgrat tot, Fuster (2004: 121) apunta que aquestes baralles van generar un afany de superació d'un teatre en relació amb l'altre que va tenir un efecte beneficiós en la vida liricomusical barcelonina perquè la va situar al nivell de les principals capitals europees.

[4] En una carta oberta de J. Coroleu a J. Yxart a *La Vanguardia* el 29/IV/1892 podem contrastar el que Pitarra fa dir al personatge d'Ambròs, que sembla que era una percepció general del moment: «Eran pocos los que iban al Teatro Principal sólo para ver y ser vistos. Aquel público era fanático. Tenía un verdadero culto por Landi, tenor de gran talento dramático, que fue el primero en cantar aquí la Traviata. Sobre si ayer había dicho en esta ópera el *volevo fuggire, non ho poluto* mejor que hoy, si hoy mejor que ayer, se armaba en los corredores y en el salón de descanso un zipizape de todos los diablos.»

[5] «Al Principal se le daba el título de rancio, y al Liceo de gran almacén de cartón, porque de esta materia eran los antepechos de los palcos.» (*La Vanguardia*, 19/III/1893)

Tot i així, només un any després de l'obertura del Teatre, la Directiva del Liceu ja va preveure que algun dels dos n'acabaria sortint perjudicat[6] i, en efecte, durant l'últim quart del segle XIX el Teatre Principal va començar un procés de decadència i va acabar sent «derrotat», fet que va simbolitzar el final de l'Antic Règim davant del liberalisme i el triomf de la burgesia enfront de l'aristocràcia.

Cal tenir present, però, que Iborra (1999: 338) fa constar que «per les anotacions del conserge es dedueix que el Liceu tenia bones relacions amb la resta dels teatres de Barcelona, lluny de les picabaralles descrites per Pitarra a *Liceístas y cruzados*»[7]. Tanmateix, si mirem altres fonts documentals del moment fora de les ficcions literàries, per exemple a *La Vanguardia*, veiem que estan més properes a la descripció de Pitarra que no pas a la consideració d'Iborra:

> Güelfos y gibelinos, luchando durante tres siglos por Papas y Emperadores, no igualaron tal vez la pasión con que liceistas y cruzados discuten en pro y en contra del teatro de su predilección, y si por fortuna esta pasión no se baña en sangre, no por eso dejan de resultar de la discusión bastantes víctimas. (*La Vanguardia*, 19/IV/1881)

> Una noche, al sentarse un liceísta en el anfiteatro del Principal, junto á un furibundo cruzado, le dijo: —¡Chico, lo que me carga vuestro tenor! Si lo hace hoy como la otra noche, le silbo.—Y respondió el cruzado: —Como llegues á hacerlo, te suelto un bofetón. Llegó el pasaje anunciado, el liceísta cumplió su palabra y el cruzado también. (*La Vanguardia*, 29/IV/1892)

Sigui com sigui, indiscutiblement *Liceistes i cruzados* és l'obra de Pitarra en què el Liceu té un paper més destacat, ja que forma part de la temàtica central i l'argument de l'obra. Tot i així, hi ha altres obres de l'autor en què també apareix el coliseu, ja que Soler també va fer ressenyes paròdiques de les òperes que van tenir més èxit a Barcelona (*Il Profeta*, *Faust*, *La Africana*, *Il trovatore*), que contenien diverses al·lusions de caire satíric al públic burgès que hi assistia (Morell, 1995: 280). Aquestes obres, més que peces teatrals, són poemes que descriuen l'acció operística i que mostren les peculiaritats de la representació liceística. Finalment, el Liceu també apareix citat a diverses obres de l'autor com ara *La mort de la Paloma*, *Les carbasses de Montroig*, *Si us plau per força*, *Tractes*,

[6] «La competencia sostenida entre ambas empresas durante un año debe haber convencido a la una y a la otra de que este sistema es fatal para ambas; de que no dejará medrar a ninguna, y de que al fin traerá la ruina de esta o de aquella, si es que no quedan las dos envueltas en la misma desgracia.» (Carta de J. M. de Gispert i J. Cortada, 10/I/1848, *apud* Artís, 1938)

[7] Iborra es refereix, per exemple, a anotacions com ara les següents: «Esta semana se ha dejado a Joaquín Manció el carro de la Sociedad para con él hacer el traslado de las decoraciones del Teatro Principal» (10/VIII/1884), o bé «La compañía de ópera que debía debutar hoy en este Gran Teatro da las funciones en el Principal» (2/IV/1893).

L'últim trencalòs o *El punt de les dones,* i també li dedica una estrofa al *Judici de l'any* 1865:

> Sempre'l Liceo anirá
> tant malament com fins ara,
> si una bufa hi vá á cantá,
> 'l públich l'esbotsará
> fentli xiulets á la cara.
>
> (Pitarra, 1867: 223)

El Gran Teatre del Liceu és, doncs, per a Pitarra, un escenari força recurrent a les seves obres, que fins i tot li proporciona matèria per convertir-lo en un dels eixos centrals de la temàtica i el fil argumental.

5.2. L'antiliceisme convencional: 'El Gran Teatre del Liceu', poema

Dins d'aquest marc de la caracterització i del grotesc també trobem 'El Gran Teatre del Liceu', un poema satíric anònim escrit en català i datat de 1864 (?) —amb l'interrogant inclòs[8]. Tot i així, Roger Alier (2008: 7) apunta que necessàriament el text ha de pertànyer a una època anterior, cap al 1849 o 1850 com a molt tard, «ja que els artistes que s'hi esmenten van cantar al Liceu en els primers anys del teatre», de manera que l'obra «vindria a ser una versió domèstica i catalana de la mena de "corones poètiques" que aleshores s'estilava publicar quan sortia al públic un teatre de la importància del Gran Teatre del Liceu». Malgrat que no en sabem la data amb exactitud, el poema se situa clarament dins el context i l'època de les plenes rivalitats ja comentades entre els partidaris del Gran Teatre del Liceu i els del Teatre Principal, però en l'obra de Pitarra aquestes tensions ja havien arrelat molt en la consciència ciutadana —recordem que el text va ser estrenat el 1865—, mentre que quan es va escriure aquest poema el tema era d'evident actualitat.

El poema està signat al final de tot per «un liceista», però és un atac al Gran Teatre del Liceu i al director d'orquestra i del Conservatori, Marià Obiols, i, per tant, pel contingut del poema tot sembla indicar que va signar així només per dissimular, ja que més aviat es podria tractar d'un *cruzado*. A més, com apunta Alier (2008: 6-7), a part dels atacs constants al Teatre també fa servir la paraula *llunetas* per al·ludir a les butaques, que és una terminologia antiquada que feien servir els *cruzados* —també apareix en l'obra de Pitarra— i se serveix d'una opinió pròpia dels partidaris del Principal, que deien que «De

[8] Vegeu una pàgina del manuscrit original a l'annex 2.

gran n'es un bon tros massa | pues de toros sembla plassa» (Anònim, 2008: 27). D'altra banda, de l'autor també en podem deduir que no era un home gaire culte i una mica gran, ja que parla d'un «Liceo de jovenalla» (p. 36) i pel que diu quan descriu la sala fa pensar que havia vist encara platees de teatre sense seients, la qual cosa al Liceu ja no va passar i per això escriu que «pel publich abaix no hi a | pues per seure has deu pagá» (p. 27).

Al poema hi consta el títol 'Gran teatro Liceo' i després divideix el poema en seccions segons la temàtica de què parli, encapçalades per diferents subtítols: 'Liceo ó Gran teatro', 'Cafè de Baix', 'Restaurant', 'Cafe de dal', 'Gran Saló', 'Sala d'espectacle', 'Cantans' (on inclou els noms dels cantants) i 'Final'. A l'inici, l'autor comença criticant la façana del Teatre, que, tot i que pròpiament no fos la del Teatre sinó la del Cercle del Liceu (als baixos) i la del Conservatori (als pisos més alts), va ser considerada pobra en comparació amb la resta de l'edifici:

> El Liceo és Señors meus
> un buñol de cap á peus;
> comenssant per la fachada
> per gran tono emblanquinada,
> que des dels baixos als dals
> sembla tot nius de pardals,
> y entre forats y respetas
> contareu dos mil bassetas.
>
> (p. 25)

Seguidament continua criticant la façana a partir de tòpics freqüents de l'època, i critica també el rellotge petit que hi tenia, que, fins i tot, suggereix que estava afectat per la tuberculosi («etich, xich, disminuït | semblant que pateix de pit», p. 25). Després d'aquesta primera secció comença a parlar del poc espai que hi ha als dos cafès («no t'pots moure aixis que arribas», p. 25; «veuras tu que no val ré», p. 26) i al restaurant («fuig del foch vas á las brasas; | si abaix era reduït | es aquí mol mes petit», p. 26), descriu breument la sala de descans —que és l'única cosa que troba més o menys bé, tot i que digui que «per ser mes divertits l'han rodejat tot de llits», p. 26, fent referència als sofàs que hi havia al voltant— i la d'espectacle i es posa a parlar dels cantants. D'entrada, pel que fa a Rossi, la *prima donna* de la primera òpera que es va fer al Liceu, tampoc no en diu res de bo:

> te la garganta molt bruta
> fa tals trinos, tals escalas
> que semblan xiulets de balas,
> tan prima y tan desnarida
> que no te mitj any de vida.
>
> (p. 27)

Així, continua fent la seva personal valoració dels cantants, però qui s'emporta més atacs i ironies és l'últim, el director Marià Obiols. L'autor fa notar constantment que Obiols era molt baix («es un que no fa sis pams», p. 34), però el que critica especialment és un ball que va fer, un «galop infernal» (p. 34). L'autor fa una «Cansio que s'canta ab la mateixa tonada» (p. 34) de set estrofes en què es va repetint la tornada «Deu nos guardi las orellas | de la galop infernal» (p. 34-35). Al final, a l'última part del poema l'autor diu que «Café, teatro y pinturas | es un joch de criaturas» (p. 36) i acaba dient:

> no vulguis tan prosperà
> pues lo vent pot cambia.
> Fes que s'giri per llevant
> tot tu estaras tremolant,
> y si los sostres massa esmolas
> Ten compte qu'ets de rejolas.
>
> (p. 36)

Per tant, com hem pogut veure el poema està escrit en un llenguatge col·loquial i una escriptura castellanitzada, i l'autor tampoc no té en compte la fonètica de les vocals pel que fa a la rima (en tenim una mostra ja a la primera estrofa, citada més amunt, que fa rimar *meus* amb *peus*, per exemple). Així, el poema ens interessa no tant per la qualitat literària sinó pel valor històric que té, perquè està escrit també en «el català que ara es parla» —en aquest cas atès, probablement, el desconeixement ortogràfic general de l'autor— i perquè no deixa de ser una mostra més de la percepció que el Gran Teatre del Liceu va generar a la societat barcelonina de mitjan vuit-cents.

5.3. Liceu vs. Romea: *Coses del dia*, de Ramon Bordas i Estragués

Un altre dels autors que fa una comèdia en què apareix el Liceu, tot i que no hi té el protagonisme de l'obra de Pitarra ni del poema anònim que hem comentat, és Ramon Bordas Estragués (Castelló d'Empúries, 1837 – Barcelona, 1906) amb l'obra *Coses del dia* (1868), una comèdia bilingüe en tres actes. En aquest cas hi ha uns personatges que volen passar per elegants i freqüentar amb militars de graduació, que adopten el castellà com a llengua i que van al Liceu, mentre que n'hi ha uns altres que mantenen el català i són assidus al teatre Romea. La comèdia se situa a Barcelona «en l'època actual» (Bordas i Estragués, 1868: 6) segons les indicacions de l'autor, i arrenca amb el personatge de la Concha llegint el diari:

CON. Gran Teatro del Liceo,
tercera de abono, hoy martes
se pondrà en escena, con
toda propiedad, la grande
ópera del inmortal
maestro Mozart, *D. Giovanni*.

(p. 7)

Després el personatge inicia una conversa amb la seva filla, a qui demana que al vespre l'acompanyi Liceu i que es mudi, cosa que la noia pensa que és una bajanada. Amb tot, el que destaca de l'obra —que és, al capdavall, un dels temes centrals— és el fet que la mare parla sempre en castellà, mentre que la filla, quan està sola o amb el pare —que vol que en lloc d'anar al Liceu vagi al Romea a veure *La casa sens govern*, de Teodor Baró i Sureda— ho fa en català. D'altra banda, la filla també demana al pare que, malgrat que la mare s'enfadi, li doni *Les joies de la Roser*, obra de Frederic Soler (1866), i la mateixa mare també critica que el pare la porti a determinats llocs a veure obres en català en lloc d'anar al Liceu o al teatre Principal:

CON. Mira si a una señorita
cual de tu alta sociedad
no le sienta mejor ir
al Liceo, o al Principal;
pero al Odeon ni al Romea!...
tomando un camino vas!...
tú, Isabel, tan elegante
como eres... tan bella, y tan...
Vamos, procura, hija mía,
esa costumbre dejar
de hoy más dejando el defecto
de hablar siempre catalán.

(p. 19-20)

Així doncs, l'escenari del Gran Teatre del Liceu serveix a Bordas precisament per marcar unes diferències de costums i de l'ús de la llengua i per caracteritzar uns personatges. L'autor mostra com el Liceu adopta una destacable significació social i té un públic concret, diferent del que assistia a altres teatres de la ciutat. Bordas tampoc no s'allunya gaire de la realitat, tot i que la parodiï, ja que determinats sectors de la intel·lectualitat catalana ja van constatar que el teatre català des de l'últim terç del segle XIX s'havia anat identificant de manera gairebé exclusiva amb el que es feia al teatre Romea (Gallén, 2006: 86), i, tal com havia mostrat l'autor castelloní el 1868, anys més tard la situació continuava sent similar, ja que el 1911 Rafael de Urquijo, a *Un teatro que muere*, comentava el menyspreu de l'alta societat cap al Romea:

La gente de dinero, la que podríamos llamar aristocracia barcelonesa, no se ha visto nunca congregada en el teatro Romea, ni ha sentido un ápice de interés por las obras catalanas. Le ha faltado, pues, también al teatro Romea el concurso de la gente de dinero, factor importantísimo, que hubiese podido con el abono hacer más llevadera la situación del Teatro Catalán. Y no se explica la indiferencia de esa gente hacia el teatro regional, por más que algunos han creído dar en el clavo diciendo que este desapego obedece a que los potentados catalanes si no asisten al Romea es porque por regla general allí solo se representan obras de costumbres del bajo pueblo, y eso a los ricos no les conmueve ni les interesa. (*apud* Gallén, 2006: 86)

6. EL LICEU DE L'ESCENA BURGESA

—Mama, mama!...
—Mamà, mamà! —corregiren des de dins.

(Narcís Oller, *La febre d'or*)

6.1. *La febre d'or* i el Liceu de Narcís Oller

El Liceu va anar esdevenint cada cop més el lloc per excel·lència per a l'ostentació i la socialització de les classes burgeses, i, més enllà de les obres caricaturesques que es van escriure durant els primers anys d'ençà de l'obertura del Teatre, en què predominaven principalment les crítiques i els tòpics del moment entre els diferents teatres, el coliseu va començar a aparèixer també en obres narratives com un escenari urbà amb una forta significació. Un dels autors que plasmen millor el paper que va tenir és Narcís Oller (Valls, 1846 – Barcelona, 1930), ja que en el seu corpus novel·lístic trobem una literaturització de la societat catalana de la Restauració des d'una òptica plenament burgesa. Oller, considerat el fundador de la novel·la catalana moderna, és, segons Cassany (1999: 15), «el realista no prou voraç de realitat i el naturalista no prou animat d'un autèntic esperit regeneracionista», «el modern escassament modernista i el contravinent que no talla ponts amb la cultura i la literatura establertes» i, alhora, «un burgès massa incondicional, massa fundacional o constructiu perquè es pugui inscriure en la impia dissecció social de la gran novel·la burgesa». Algunes de les seves principals obres, com ara *La Papallona* (1882), *La febre d'or* (1890-1892) i *Pilar Prim* (1906), s'articulen entorn de la ciutat de Barcelona, que es troba en un doble procés de transformació: urbanístic i social. La Barcelona d'Oller, doncs, «evoluciona paral·lela a l'evolució de la ciutat» (Castellanos, 1997: 144).

A la seva primera novel·la, *La Papallona*, Oller ja ens presenta la ciutat com a espai, però especialment com a vivència, i per aquest motiu Cabré (2008: 43) considera que el tema de l'obra «és tant la història d'amor que enfila el relat com la focalització de la ciutat de Barcelona». En aquesta primera novel·la la Rambla encara és l'eix de la vida de la societat barcelonina —després ho serà el Passeig de Gràcia— i un dels seus elements més destacats és el Gran Teatre del Liceu, que, tot i que no hi juga cap paper important, apareix citat en dos moments com a escenari urbà. El primer és en veu de la senyora Pepa: «Això sí, llevat d'una estona a la tarda, tot el sant dia, vespres i tot, és al *bolsín*... Vull dir, els vespres, a la porta del *Liceio*, m'entén?...» (Oller, 1991: 198). El segon el trobem poc després en veu del protagonista, Lluís Oliveres: «I així, pensant, no n'apartava la vista, tan aviat dominant-la del tot al mig de l'escampall de llum que vessava el Liceu, com veient-

la reduïda a mera ombra entre la foscúria d'una paret» (Oller, 1991: 210). És a *La febre d'or*, però, on l'escenari del Liceu pren cos i importància.

La febre d'or és la novel·la d'Oller que reflecteix millor la societat burgesa dels anys vuitanta, que es trobava en plena expansió econòmica i social, i, alhora, la transformació i la modernització de la ciutat. La novel·la traspua l'eufòria de l'expansió econòmica, de la ciutat, de la classe burgesa i dels llocs on desenvolupa la seva activitat. El model urbà, social i cultural per construir una ciutat moderna és París, que apareix a la segona part de l'obra —Oller hi havia anat el 1878 amb el seu cosí Josep Yxart per visitar-ne l'Exposició Internacional i n'havia quedat fascinat—, que esdevindrà el punt de connexió amb Europa per a la burgesia catalana.

La novel·la gira entorn de la família, les amistats i les relacions d'en Gil Foix, que representa el personatge del nou ric, que fa ostentació de les seves propietats i dels seus béns en una època que, com afirma Domingo —o en paraules també del mateix Foix (Oller, 2012: 120)—, «l'argent fait tout», el diner és «capaç d'alterar-ho tot» (Domingo, 2012: 16). En aquesta obra ja es manifesta clarament la voluntat de distanciament de la classe burgesa dels seus orígens menestrals, la qual cosa es pot veure en els diferents espais semipúblics que esdevenen simbòlics com ara la borsa, la Sala Parés, l'hipòdrom i, per descomptat, el Liceu. En aquests darrers espais la població es divideix en sectors diferenciats i la classe burgesa hi assisteix principalment per mostrar-se i fer ostentació. Cabré (2004: 23-24) considera que hi ha, doncs, un doble espectacle:

> A *La febre d'or*, la borsa és descrita com un espai de reunió ciutadana i la visió del moviment que genera és contemplat com un espectacle. Altres espais públics o semipúblics, com els teatres i molt especialment el Liceu, ofereixen una doble representació: una en el prosceni i l'altra en la platea.

De fet, en aquesta època l'òpera era un dels esdeveniments de més impacte social i per això el Liceu tenia tanta importància, perquè consideraven l'òpera, i la música en general, com l'art més popular i que més influïa en les masses (Aviñoa, 1983: 95). Per aquest motiu, Oller dedica tot un capítol —el vuitè de la primera part— al Gran Teatre del Liceu, en què assistim a la representació del *Faust*, de Gounod, en l'estrena del tenor Masini a la ciutat[9]:

> Aquella nit havia d'ésser memorable en els annals del Liceu. Per fi, després d'haver, el bombo de la *réclame*, eixordat durant setmanes enteres, debutava, en el gran teatre,

[9] Tant als diaris com ara *La Vanguardia* com al *Dietari del Gran Teatre del Liceu* tenim documentada amb exactitud aquesta data: «27-4-1881: Estreno del tenor Masini con la ópera *Faust*.» (Iborra, 1999: 236).

> Masini, el tenor que qualificava d'*angèlic* un de sos fanàtics adoradors. Les localitats del Liceu es pagaven a preus fins llavors inusitats a Barcelona. (Cap. VIII, 1, p. 121)

Aquesta representació provoca «un daltabaix entre el públic jove del galliner, que ja estava enderiat per la música de Wagner, a qui veuen com un signe de la modernitat» (Cabré, 2004: 72). Hem de tenir present, per tant, que en aquests moments hi havia una batalla entre l'italianisme i el wagnerisme, i que, com fa constar Aviñoa (1983: 95), els crítics de *L'Avenç* —Jaume Brossa i Alexandre Cortada, principalment— consideraven que el Liceu «estava massa lligat a les cases editorials italianes que imposaven el seu criteri i els seus programes» i impedien «tota mena de renovació que possibilités que el públic liceístic conegués altra cosa que no la vinguda d'Itàlia»[10]. Aquest, doncs, és un dels motius pels quals al capítol vuitè de *La febre d'or*, després de l'arrencada del Faust i l'estrena del tenor, cau «el xàfec» (cap. VIII, 1, p. 126). De fet, però, prèviament Oller ja ho ha advertit:

> Els músics joves i el dilentantisme il·lustrat, exasperats pel reclam, influïts per les teories wagnerianes, esperaven el tenor amb dents de llop. Cap d'ells no podia acceptar el nou corrent que posava al cantor per damunt de tots els altres elements del *drama musical*; cap d'ells, encara menys, no volia aplaudir en Masini, per reputació que portés de fora, sense haver-lo judicat personalment. […] I aquesta mala disposició d'esperits, exacerbada per la calor sufocant i la fatiga, esclatava, de tant en tant, en forma de trons precursors de tempestat.
>
> Dependents de botiga i d'escriptori, possessionats de les llotges de terç pis, duien encara allí dents més esmolades i més perilloses, […] i es confabulaven per armar escàndol si els resultava gat la llebre. (Cap. VIII, 1, p. 122)

La distinció que fa Oller entre el públic dels diferents sectors del teatre és significativa, ja que la composició social canviava entre els diferents pisos: als de baix hi havia la burgesia local, més favorable als espectacles, tot i que reticent a les novetats, i als més alts, membres de la petita burgesia o aficionats a la música, i fins i tot —tocant al sostre— membres de classes treballadores i menestrals, que eren considerats més crítics amb les actuacions i, sobretot, amb els cantants (Iborra, 1999: 296). L'estrena de Masini, doncs, a la novel·la, comporta xiulets, cops de bastons i de peus per part del galliner, mentre que una altra part del públic es posa a aplaudir en so de protesta per la xiulada. El resultat de tot això és una escena carregada de comicitat:

> El Liceu semblava que anava a ensorrar-se. Tot el públic de baix tenia el cap enlaire, escandalitzat, tement que comencessin a caure fustes. […] Allò no era un teatre, sinó una plaça de braus, la revelació més vergonyosa de la incultura d'un públic que no té noció dels deures socials que li imposen la roba que vesteix, el lloc on es troba, el contacte amb

[10] Vegeu una de les crítiques d'Alexandre Cortada a l'annex 3.

> la gent ben educada; que no té món ni discreció per mesurar els límits de son dret de censura, ni tampoc prou caritat quan així es rabeja contra un artista emocionat i indefens; que no sap, en fi, respectar la dignitat de l'entitat col·lectiva ni la pròpia individual. (Cap. VIII, 1, p. 127)

Tot i així, el narrador descriu que on hi ha les «grans disputes» i les «veritables baralles» és «entre el jovent dels pisos alts» (p. 127), i, de nou, torna a aparèixer la polèmica ja comentada entre els que eren favorables al Gran Teatre del Liceu i els del Teatre Santa Creu i el fet que els partidaris d'un teatre fins i tot anaven a les representacions de l'altre a boicotejar-les[11]:

> N'hi havia que rosegaven el tenor de tal manera que no li deixaven os sencer; d'altres que, en respondre a l'atac, en lloc de defensar-lo, les emprenien contra l'adversari, motejant-lo de *cruzado*, suposant que tota la virulència de la seva crítica era disfressat despit d'abonat al Principal, on cantaven Stagno, l'Uétam i la Cepeda[12].
>
> —I ca! —exclamava en Francesc—. ¡Si tot això no és altra cosa que misèria d'esperit! Crideu perquè esteu cremats de l'augment de preu. Si en Masini cantés a pesseta, tots aplaudiríeu. (Cap. VIII, 1, p. 127)

Aquesta darrera intervenció del personatge del Francesc coincideix amb la consideració d'Iborra (1999: 296) que «La contundència d'aquestes protestes pot fer pensar, en algunes èpoques, que no es tracta simplement d'afirmar la falta de nivell artístic d'algun solista, sinó que potser s'hi amaga un descontentament d'ordre més general». Tot aquest enrenou també ve donat perquè, a més, en aquesta època també hi hagué una divisió entre els partidaris d'aquest tenor italià, Angelo Masini, i el tenor navarrès Julián Gayarre, que foren rivals directes[13]. Gayarre també apareix citat a la novel·la: «—Anem, anem a sentir en Gayarre, que farem tard. Sort que l'*espíritu* gentil no el canta fins a l'últim acte.» (Cap. XI, 2, p. 426)

D'altra banda, a part de les descripcions de les escenes, Oller també fa unes descripcions molt detallades dels escenaris. A l'inici del capítol narra amb minuciositat l'arribada del públic i projecta una imatge que encaixa amb el quadre del pintor Romà Ribera (Barcelona, 1848-1935) *Arribada al Liceu*[14]:

> Quatre municipals de cavall podien amb prou feines posar en ordre de desfilada el perillós garbuix que al cantó del carrer de Sant Pau formaven els cotxes en enfrenar el pas. D'un a un, anaven desgranant-se, parant davant del porxo, amarat de llum. Oberta la portella,

[11] Cf. el punt 5.1.

[12] Vegeu, a l'annex 4, un retall de *La Vanguardia* del 25/IV/1881 que mostra com aquests cantants actuaven al Principal, i s'anuncia l'estrena del tenor Masini al Liceu dos dies més tard.

[13] La rivalitat entre tots dos tenors es va mantenir durant tota la dècada de 1880, i fins i tot algun cop als seus partidaris els havia faltat poc per arribar a les mans (Alier i Mata, 1991: 51-52).

[14] Vegeu l'annex 5.

> aquells estoigs de laca vessaven belles fembres, agençades amb flors, sedes de colors desmaiats, velluts i pedreria enlluernadora. Homes elegants les rebien donant-los la mà, els oferien el braç, i desapareixien amb elles, xuclats pels estrets canals de les portes d'entrada, amb sonoroses rialles i l'alegria als ulls. el públic de peu, que es veia amb penes i fatics per travessar entremig de rodes i cavalls, s'empenyia per l'estreta vorera, amb perill de la vida. I els cotxes, un cop buits, anaven afilerant-se en doble renglera per les Rambles i carrers adjacents, com estranya corrua de monstruosos coleòpters que llançaven pels ulls blanca i enlluernadora llum. (Cap. VIII, 1, p. 121-122)

Seguidament trobem la descripció de l'interior de la sala, que també il·lustra el quadre *El Liceu*[15], de Ramon Casas (Barcelona, 1866-1932):

> Mentrestant, el pati, amb ses llotges, i les del primer i segon pis, anaven convertint-se en grans canastres de flors; el conjunt del teatre presentava aquell aspecte brillantíssim i distingit que sols es veu en els millors teatres del món. L'esplèndida claror dels canelobres es destriava en lluminosos raigs tornassolats en topar amb les facetes dels brillants i maragdes, encenia els robins com roents guspires, com diminuts sols els topazis; opalava les sedes i glasses, es fonia en apagades foscors dins el vellut i la roba dels fracs, dava esclats de porcellana als blancs davants de camisa, lluentors de llampec a l'inquiet esguard de les morenes, i un blau més somiador al de les rosses. Les converses remorejaven pertot, essències i flors perfumaven l'espai; tot aquell món elegant dava al conjunt un aspecte de distinció i riquesa enlluernador. (Cap. VIII, 1, p. 122-123)

A les obres posteriors de Narcís Oller el Liceu ja no torna a tenir aquest pes, però sí que continua apareixent com a escenari, tal com ja havia fet a la primera novel·la. A *La bogeria* (1899) només hi surt citat: «Pel cap em bullia encara tota la tragicomèdia anterior, quan aquella mateixa nit, al Liceu, on l'Armengol i jo havíem anat a sentir *Els Hugonots*, ens vam topar amb en Giberga […]» (cap. V, p. 62). En canvi, a *Pilar Prim* (1906), la seva darrera novel·la, torna a tenir-hi una mica més de significació, i de nou tornem a veure com es mostra com un escenari per a l'ostentació:

> Al costat d'aquella tia Tula […], en *Marcial* o *Lito*, com li deia ella escurçant afectuosament el diminutiu, havia contret tots els vicis, tots els costums, pereses i necessitats fictícies que la riquesa sol dur en si. Ses relacions amb la gent més engomada de Barcelona l'empenyien a gastar, a figurar en totes les festes i festetes d'esport o de saló, a vestir, a jugar més o menys, més per entreteniment que per vici; a córrer-la amb totes les passavolants del teatre que eren invitades a beure una copa de xampany al prosceni del Liceu de què era soci. (Cap. IX, p. 146)

És al capítol XII, per això, quan el Liceu té un paper més destacat, sempre amb la mateixa significació:

> Per fi, en obrir-se l'abonament del Liceu, la Tula hagué de rompre el glaç. Ella i l'Andrea havien trobat el mitjà de fruir *convenientment* d'un torn de llotja de primer pis si en *Lito*

[15] Vegeu l'annex 6.

> s'avenia a acompanyar-les amb la Clotilde Pons, a qui convidarien sovint. D'aquesta manera les dues enamorades tindrien ocasió de lluir els galants, de passar amb ell tres o quatre vetlles més per setmana. (Cap. XII, p. 197)

Finalment, al mateix capítol Oller descriu amb ironia l'assistència al Liceu d'aquestes dues dones, «secallones estovades», «repintades, estiradetes» i amb el bust adornat[16]:

> —A propòsit: m'has de fer un favor, noi. Més ben dit: ens has de fer un favor a l'Andrea i a mi. Escolta bé: te l'agrairem molt: sents?... te l'agrairé molt!
>
> —*Titi*, mani: ja l'hi he dit.
>
> —No et posis a riure; que, si bé potser n'hi ha per a riure un xic, t'has de fer càrrec que el món no ens sabria perdonar que anéssim soles, i que, si no és amb tu, no tenim amb qui anar. ¡*Lito*, per Déu!, no em diguis pas que no! Saps què volem? Que ens aguantis la capa al Liceu. […] Ens cedeixen el *turno impar* d'un *palco* de primer pis. Ja ho veus: t'embarguem dues o tres nits per setmana. ¡No em diguis pas que no, *Lito*! Això sí que no t'ho sabria perdonar! […]
>
> I des de la inauguració de la temporada, aquella llotja, batejada tot seguit, per algun tranquil, de «Museu de Santa Àgata», fou, per als abonats del Liceu, una distracció consoladora de l'ensopiment que els causava *La Walkíria*, que ni podien ni volien arribar a entendre, i la música italiana, que, sense capir per què, els semblava, ara, pobra i trivial. Per a ells era entretingut veure-hi la contínua exhibició que anaven fent-hi, de vestits clars i vaporosos, aquell parell de secallones estovades per la tebior de l'estiuet de Sant Martí que estaven fruint. Repintades, estiradetes, i irisades per l'espurneig de la pedreria amb què sabien adornar-se el bust, feien, des de lluny, un efecte enganyador. Això era el que donava lloc a la contínua punteria d'objectius que de tots els indrets de la sala es dirigia a aquella llotja, als xiu-xius i rialletes que canviava arreu el curiós amb son veí o sa veïna. […] La qüestió era aprofitar els goigs que sols de tard en tard la sort regala; i elles, lluint vestits i presentant al món, com a trofeu de gran victòria, aquells *bissarros* rendits a llurs encisos, i reunint-se alternativament, a més a més, unes vetlles a casa la Compte, altres a casa en Deberga, els aprofitaven esplèndidament. (Cap. XII, p. 200-202)

D'altra banda, en el corpus ollerià també podem analitzar l'ús social de la llengua, com Ramon Bordas havia caricaturitzat a *Coses del dia*[17], que ens permet veure com, tot i que el català continués sent la llengua hegemònica d'ús als anys vuitanta, de mica en mica es van anar introduint nombrosos castellanismes i els nous rics van començar a adoptar el castellà com a llengua de prestigi, tal com fan les germanes Llopis a *La febre d'or* o la Pilar Prim, entre d'altres, a la novel·la homònima. En definitiva, les novel·les d'Oller serveixen com a testimoni no únicament dels escenaris, costums i esdeveniments del moment, sinó també de les tensions i rivalitats que hi havia, i de la significació i la funció que tenia el Liceu. El personatge de la Delfina Foix a *La febre d'or* ho expressa clarament: «Quan el teatre està bé, tant em fa que en cantin una com una altra, perquè a mi, al Liceu, sempre m'han agradat més els entreactes que els actes.» (Cap. VI, 1, p. 104)

[16] Al quadre de Ramon Casas *Sala de descans* (annex 7) es poden veure també dues dones guarnides al Liceu.

[17] Cf. el punt 5.3.

6.2. Més enllà de l'òpera: el Liceu a *Barcelona y sus misterios* i a *La fabricanta*

L'ostentació i la necessitat de mostrar-se en societat al Gran Teatre del Liceu no passaven només en les representacions operístiques, sinó en altres activitats que s'hi duien a terme (des de l'inici ja s'hi feia també teatre, sarsuela, espectacles de màgia, etc.), especialment en els «balls de societat». A la novel·la *Barcelona y sus misterios* (1860), d'Antoni Altadill (Tortosa, 1828 – Barcelona, 1880), que mostra el contrast de la classe obrera amb el luxe de la burgesia dominant i la hipocresia d'aquestes classes altes, l'escriptor dedica tot un capítol («Un baile en el gran Liceo») a parlar d'aquests balls, i també descriu l'escena de l'arribada al teatre[18]:

> El baile había empezado a las diez. Acompañado de Daniel, y embozado en una magnífica capa madrileña llegó a la puerta del gran Liceo. Un montón de gente allí apinyada obstruía el paso casi por completo. Unos que iban al baile, y otros que allí estaban parados para ver entrar las máscaras. Diego y Daniel tuvieron que detenerse ante aquella muralla. Al poco rato de esperar allí, llegó un magnífico carruaje tirado por dos robustas yeguas francesas, parándose delante de los arcos. El cochero y el lacayo vestían librea.
>
> El lacayo saltó de la trasera, y el cochero, fijo en el pescante, dejó la fusta para quitarse el sombrero con la mano derecha, mientras con la izquierda tenía las riendas de los fogosos animales. El lacayo, sombrero en mano también, abrió la portezuela del carruaje. […] El lacayo se puso delante de los señores para abrirles paso entre la multitud. (Cap. VI, 1, part 3, p. 499)

Al llarg del capítol Altadill mostra l'actitud dels assistents al ball, que es critiquen constantment els uns als altres, i també descriu com solien anar-hi homes sense les seves dones (i a l'inrevés, com revela al capítol següent):

> —¡Míralo! Ahí lo tienes solo y sin la pobre de su mujer, como de costumbre. […]
> —Que no sé cómo tienes valor para venir aquí a divertirte, mientras aquella infeliz a quien habías prometido... Y luego... Tú ya me entiendes.
> —¡Bah! Si no es más que eso, esclamó sonriéndose el interpelado.
> —Eso, y otra cosa además.
> —¡Qué! Díla.
> —Déjalas y vámonos de aquí, dijo el jugador a su compañero.
> —Aguarda, hombre, replicó este, si esto es mi delicia. ¿Para qué viene uno, si no, a un baile de màscara? Con que sigue, anda, y dí esa otra cosa que ibas a decirme, continuó dirigiéndose a la enmascarada.
> —¿Para quién era aquel rico aderezo que te trajeron de París?
> —¡A mí!
> —Sí, a ti, a ti.
> —Mira no te equivoques...
> —Con qué satisfacción lo estabas tú contemplando en este mismo teatro, sobre la persona favorecida, y no en el patio ni en ningun palco, sino en la escena la noche del baile aquel tan bonito... (Cap. VI, 1, part 3, p. 503-504)

[18] El quadre de Romà Ribera *Després del ball* (annex 8) il·lustra l'escena de la sortida d'un d'aquests balls que s'hi feien.

Així també ho reflecteix un dels gravats que apareix a l'obra[19], que mostra com un home desemmascara una dona que el refusa, i ho pot suggerir el quadre de Joan Brull (Barcelona, 1863-1912) *A la llotja*[20].

A la segona part del llibre, Altadill titula el capítol trenta-nou «El teatro del Liceo» ja que l'escena ocorre a la llotja del Liceu, en aquest cas durant la representació d'una òpera, però únicament descriu com el protagonista gaudeix veient «el caràcter tan distinto que ofrecía el público del Liceo del de otros teatros estranjeros» i parla de «sus costumbres, su idioma, su religión, su carácter catalán» (cap. XXXIX, 2, p. 359), però no especifica exactament a què es refereix. De fet, és per aquest motiu que Cassany (2008: 31-33) fa constar que en aquesta obra Barcelona «ha estat buidada de significació concreta, *real*» i que defrauda qualsevol expectació realista. Afirma que el Liceu físic no hi és, només hi ha el diàleg i «unes màscares que juguen a l'equívoc», a diferència del capítol vuitè de *La febre d'or*.

D'altra banda, el Liceu també apareix a la novel·la *La fabricanta*, de Dolors Monserdà (Barcelona, 1845-1919), que, tot i que va ser escrita l'any 1904, reflecteix un període històric que va aproximadament del 1860 al 1875. A diferència de les novel·les d'Oller, Monserdà mostra una Barcelona menestral i popular que tenia com a principal distracció l'assistència als concerts que els cors Clavé feien als Jardins d'Euterpe, situats al voltant del Passeig de Gràcia, en un moment que, com ja hem dit, aquest passeig es va convertir en el nou centre de l'oci ciutadà arran de la inauguració de diversos teatres, jardins i atraccions. En aquesta obra, doncs, el Gran Teatre del Liceu no apareix com un dels escenaris que freqüentaven aquestes classes populars, però sí que se cita en contraposició al Teatre de l'Olimp, situat al barri de Sant Pere: «Sinó que diu que els hiverns van a l'Olimpo per no tenir-se de vestir, com ho haurien de fer si anessin al Liceu o al teatro Principal...» (Monserdà, 2008: 87). El Liceu ja no torna a aparèixer fins al final de la novel·la, de nou per contraposició dels estils de vida:

> De què un hom que des del matí al vespre va com un gos darrera del seu treball, tinga que esmerçar lo que tant li costa, pels que, amb un parell d'hores al dia, i al vespre tot sentint los refilets de les *dives* que canten al Liceu, ja han fet lo seu jornal... (Monserdà, 2008: 287-288)

[19] Vegeu l'annex 9.
[20] Vegeu l'annex 10.

7. EL LICEU COM A EXPONENT D'UN COL·LAPSE

Que el Liceo tiene enemigos es indudable.

(*Dietari del Gran Teatre del Liceu*, 5-IV-1881)

7.1. Les bombes del Liceu: 'Paternal', de Joan Maragall

Durant l'època isabelina (1833-1868) ja s'havien anat intuint diversos conflictes, especialment durant la vaga general de 1855, a causa de la insensibilitat dels governs liberals respecte a les condicions de treball del proletariat, i les classes treballadores es van anar conscienciant i distanciant de la burgesia tant pel que fa a la ideologia com a les seves formes de vida. Als anys noranta, amb els esdeveniments polítics i el tancament de *L'Avenç* (el 1893), es van radicalitzar postures i es van accentuar les diferències entre els que col·laboraven més directament amb les organitzacions anarquistes, que es van dissoldre amb el procés de Montjuïc (el 1896), i els que s'acollien a l'esteticisme, que van perllongar la seva acció fins que es va produir el canvi d'orientació vitalista de finals de segle (Sunyer, 1992: 54).

Dins d'aquest context de col·lapse finisecular, el Liceu era l'exponent més evident per a l'acció directa. Durant aquesta època les representacions d'òpera havien anat quedant reduïdes cada cop més a l'alta burgesia i, tot i que als pisos de dalt de tot del Teatre encara hi continuava anant gent de classes més modestes, el Liceu va començar a ser considerat com un lloc on el que era més important era l'exhibició i l'ostentació i no pas l'espectacle, cosa que en alguns sectors començava a ser certa, i va caure en un descrèdit progressiu als ulls de les classes modestes (Alier i Mata, 1991: 63). Com assenyala Gallén (1993: 110), «l'alta burgesia barcelonina disposava del Teatre del Liceu com a gran plataforma d'irradiació social i esbargiment cultural» i, així doncs, aquest escenari, «en funció del que representava socialment, començà a ser el centre d'atracció i atac dels sectors anarquistes a partir del primer de maig de 1890». De fet, aquest mateix any, Joan Maragall (Barcelona, 1860-1911), que des de ben petit ja anava sovint al Gran Teatre del Liceu i seguia amb regularitat l'oferta musical de Barcelona, en certa manera ja preveia el que acabaria passant, ja que en una carta al seu amic Antoni Roura el 7 de maig de 1890 escrivia:

> Ahir tornà a obrir-se el Liceu i començaren a dir si hi posarien un petardo […]. Les dones de casa no van volguer-hi anar i jo no les tenia totes […]. Me vaig quedar aturdit: lo teatre estava poc menys que ple amb força noies amb vestits clars, i florits barrets d'estiu. ¡Quina barra! Vaig pensar. *Jupiter quos vult perdere dementat*. Avui los burgesos representen lo paper dels aristòcrates francesos d'ara fa cent anys, i com hi ha món, creia que eren més

> pusil·lànimes. Quan encara hi ha molts oficis en vaga […] i los anarquistes campen pertot, se necessita valor per anar-se'n de frac amb dones i cotxe, el cor de la burgesia barcelonina, a lo lloc que ha de saltar primer a la vista dels que ens volen mal, i allí estar quatre hores galantejant, fent brometa, aplaudint i xiulant, quan en Vidal cridava que *la vedette* era *meditata e pronta* i que *si l'assicura e afretta co i el cieco suo fidar* semblava que ho digués per nosaltres que sabíem perfectament que al dematí encara hi havia l'artilleria allotjada en lo teatre […]. Prô ten compte qui t'ho diu, qualsevol dia d'aquests nos daran un susto. (Maragall, 1969: 48-49)

Els moviments anarquistes de diversos països europeus i americans van començar a fer ús de la violència i la por per destruir una societat que consideraven injusta. A Barcelona hi va haver diversos atemptats i la ciutat vivia amb un fort clima d'intranquil·litat, sobretot des de l'atemptat contra el Capità General, Martínez Campos, el 24 de setembre de 1893. Va ser aquell mateix any, la nit del 7 de novembre, que era la data amb què s'inaugurava la temporada del Liceu amb l'òpera *Guillem Tell*, de Rossini —precisament una obra que al·ludeix a la lluita d'un poble per la seva llibertat— quan, després de l'inici del segon acte, cap a un quart d'onze de la nit, l'anarquista Santiago Salvador Franch va llançar, des del cinquè pis, dues bombes Orsini a la platea del Liceu, una de les quals no va explotar[21].

Aquest fet va provocar la mort de vint-i-dues persones i trenta-cinc ferits. Diversos pintors i artistes van representar algunes escenes de dolor d'aquella nit i, òbviament, a la premsa —nacional i internacional[22]— se'n van fer molt de ressò. L'endemà de la bomba, *La Vanguardia* publicava una llarga crònica, «El crimen del Liceo», que feia èmfasi en com aquest atemptat havia afectat gent de tots els sectors socials i havia generat una

[21] Al *Dietari del Gran Teatre del Liceu*, el conserge en detalla els fets: «7-11-1893: Inauguración de la temporada. Abono de 50 funciones. La ópera Guillermo Tell nº1. Esta misma noche, a las 11 menos cuarto, mientras se representaba el 2º acto de dicha ópera y antes de comenzar el terceto, un horroroso estruendo sembró la alarma entre los concurrentes, empleados y demás personas que se hallaban en el teatro, produciéndose momentos de indescriptible confusión y angustia. Era que entre los sillones, o respaldos de los mismos, nº 27 y 28 de la fila 13ª, había estallado una bomba o petardo de dinamita, matando e hiriendo a muchísimas personas. Todos los empleados de la casa, mozos, maquinistas, bomberos, artistas y otros nos lanzamos a socorrer a los heridos y a empezar a levantar muertos que se llevaban al salón de descanso. Los médicos de la casa eran insuficientes para atender al sin número de personas que necesitaban sus auxilios, habiéndolos prestado también cuantos espectadores son de dicha profesión. Acudieron todas las primeras autoridades, camillas y personal de la Cruz Roja, artillería, ingenieros, dispensarios municipales y casas de socorro. A la 1 y media se retiraron los cadáveres que se hallaban en el teatro en número de 14; los heridos, entre graves y leves, se calculan en más de 80. quedan en la casa por orden del alcalde Sr. Raurich un retén de bomberos, para hacer un nuevo reconocimiento, después de haberse hecho ya dos anteriormente con el Juzgado y con la policía. Queda también una pareja de la Guardia Civil custodiando los efectos que se encontraron abandonados en la platea. Mientras estábamos levantando cadáveres de entre las butacas, se halló al pie de una de las de la fila 13ª otra bomba que no llegó a explotar y que fue recogida por dicho Juzgado.» (Iborra 1999: 369)

[22] Vegeu una portada del suplement il·lustrat de *Le Petit Journal* en què s'il·lustren els fets a l'annex 11.

indignació unànime[23]. Els efectes de la bomba, doncs, no únicament van afectar la vida de la classe burgesa, sinó també de persones que treballaven al món de l'espectacle, perquè va costar molt que el públic es tornés a acostumar a anar al teatre —alguns locals i teatres, com ara el Principal, van haver de tancar, i fins i tot les esglésies van estar gairebé buides durant diverses setmanes. D'altra banda, l'atemptat també va suposar una seriosa paralització al procés de modernització cultural que hi havia en marxa, de manera que es va aturar la incorporació avançada per la premsa de determinats autors i obres «modernes» (Gallén, 1993: 111).

Joan Maragall era al Liceu aquella fatídica nit del 7 de novembre de 1893; hi havia anat amb els seus pares i les seves germanes. Uns dies més tard, el 24 de novembre, en una carta a Antoni Roura confessava que, tot i que hagués començat a passar «lo agut» de la impressió de la bomba del Liceu, havia deixat senyal, i afegia: «No sé si el Liceu tornarà a ser mai lo que era.» (Maragall, 1969: 110) Tornant del Liceu aquella mateixa nit —com ell mateix especifica—, Maragall va escriure el poema 'Paternal', inclòs dins de *Poesies* el 1895:

PATERNAL

Tornant del Liceu en la nit
del 7 de novembre de 1893

Furient va esclatant l'odi per la terra
regalen sang les colltorçades testes,
i cal anâ a les festes
amb pit ben esforçat, com a la guerra.

A cada esclat mortal — la gent trèmula es gira:
la crudeltat que avança, — la por que s'enretira,
se van partint el món…
Mirant el fill que mama, — la mare que sospira,
el pare arruga el front.

Pro l'infant innocent,
que deixa, satisfet, la buidada mamella,
se mira an ell, — se mira an ella,
i riu bàrbarament.

(Maragall, 2010: 90)

El poema de seguida ens transmet una imatge de brutalitat («colltorçades testes»), de crueltat i de por. A la primera estrofa, entre els versos 3 i 4, mostra una ironia violenta, gairebé sarcasme. Fins al vers 7 el poema és la literalització del fet i la violència social, de la col·lectivitat ferida, i a partir del vers 8 passa de l'àmbit col·lectiu a l'individual i parla

[23] Vegeu la crònica a l'annex 12.

d'un tema personal. Per tant, hi ha un contrast entre allò que acaba de viure i allò que pertany a l'àmbit de la privacitat, la qual cosa realça encara més la brutalitat dels fets. Terry (2000: 114) considera que precisament «la força del poema consisteix, no pas en un simple contrast entre la vida particular i la pública, sinó en l'associació de dos tipus de barbàrie: la de la violència civil i la de l'infant innocent».

L'episodi del Liceu i la significació de l'horror d'aquesta tragèdia porten Maragall a pensar en les idees de Nietzsche sobre la destrucció de la mediocritat, de la vida acomodatícia i la resignació, sobre els poders destructius del superhome, que trasllada a aquest poema (Terry, 2000: 112-115). La tercera estrofa té un resultat sorprenent, sobretot al darrer vers, que presenta una resolució catafòrica que ens obliga a rellegir-lo des de l'inici. La vida queda representada per l'infant, que «riu bàrbarament» amb un optimisme inconscient. Pel que fa a aquests darrers versos, Fontana (2013: 28) fa notar com «amb la sensació encara present de la mort, Maragall no es lliura ni a la por ni a l'odi de classe, sinó que respon amb una estranya inquietant observació sobre la vida», una actitud difícilment imaginable «en la immensa majoria dels burgesos barcelonins del seu temps».

Pel que fa als aspectes mètrics i formals, és un poema anisosil·làbic, volgudament irregular, ja que segueix el sentit dels versos fent ressaltar els mots que li interessen —a la primera estrofa, «festes», que contrasta amb «guerra». Terry (2000: 113) parla fins i tot d'un «to gairebé sinistre» del metre regular de la segona estrofa i de la interrupció de l'últim vers curt, que interromp el moviment, i afirma que els dos hemistiquis del penúltim vers del poema «marquen un instant de vacil·lació abans de la imatge final».

Malgrat que trobem influències de Nietsche en molts altres textos de Maragall, aquest és, probablement, el poema que en mostra una influència més clara, que clama contra la vida acomodatícia, que mostra com la vida, tanmateix, és en ella mateixa una cosa bàrbara i es prossegueix a còpia de destruir altres vides. Més endavant, a «La ciutat del perdó» (1909), Maragall farà una de les declaracions més eloqüents en contra de la violència i la mort: «Mireu-los només a dintre els ulls: vegeu! Sou vosaltres mateixos: un home com vosaltres: amb això n'hi ha prou» (*apud* Epps 2007: 109).

7.2. Els *Caps d'anarquistes*, de Santiago Rusiñol: estètica i frenologia

L'atemptat del Liceu va trasbalsar especialment tota la classe benestant barcelonina de finals del XIX, i, a part de Maragall, Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861 – Aranjuez, 1931) també va deixar un testimoni d'aquell impacte. En aquest cas, però, no es tracta d'un text

escrit, sinó d'un conjunt de vint-i-vuit dibuixos fets amb carbó que estan distribuïts en quatre folis de paper allisat d'uns 20 per 27 centímetres cadascun, que mostren un conjunt de cares d'homes i dones acompanyades d'un número (excepte una, que no en té cap). L'obra va ser feta pels volts de 1894 i es titula *Caps d'anarquistes* (o *Caps dels anarquistes*)[24], tot i que al catàleg de la Junta de Museus de 1942 hi consta el títol *Retratos de anarquistas presos con motivo de las bombas del teatro del Liceo*. Remet, per tant, als atemptats del 7 de novembre de 1893, perquè, malgrat que ell —wagnerià empedreït— no fos llavors al Liceu, la seva família hi tenia una llotja i aquella nit hi era la seva dona, Lluïsa, i el seu germà, Albert, que van resultar-ne ferits. Malgrat tot, com afirma Epps (2007: 110), «Si la postura de Maragall davant la violència tant dels revoltats com del govern està apassionadament articulada […], la postura de Rusiñol davant l'atemptat del Liceu, i davant la violència política en general, resulta més ambigua», sobretot perquè el «text» més important que en tenim són aquests dibuixos.

A més, les circumstàncies i els motius pels quals els va fer són difícils d'esbrinar, ja que ni tan sols al Cau Ferrat, on estan conservats, no hi trobem cap informació, i tampoc no en sabem la data i el lloc exactes. Tot i així, els dibuixos representen precisament els rostres dels qui van atacar al Liceu com a centre de la burgesia, i Rusiñol, malgrat que en fos crític, no deixava de formar-ne part. D'altra banda, Lahuerta (2003) suggereix una interpretació de l'obra a través de la frenologia, cosa que implicaria una significació ètica i política, més enllà de l'estètica. Així doncs, Epps (2007: 113) afirma:

> Els dibuixos de Rusiñol podrien veure's, per tant, com l'intent per part d'un campió de l'anomenada religió de l'art, normalment reticent a qualsevol apreciació "prosaica" de l'ordre social, per entendre un desordre que sobrepassava les postures rebels d'un grup de bohemis benestants (els dibuixos com a "estudis psicològics" o "frenològics"). O potser *també* es podrien veure com la manifestació d'una fascinació ambigua, i per tant gens allunyada de preocupacions estètiques, per un ordre diferent que s'anunciava en la desarticulació agressiva de la burgesia (els dibuixos com a retrats).

Tot i així, tenint en compte la recepció de l'obra, sembla que finalment l'esteticisme acaba passant per sobre de la interpretació frenològica. El to dels dibuixos, però, no deixa de ser de caire sociopolític i antropològic.

[24] Vegeu l'annex 13.

8. CONCLUSIONS

Les ficcions literàries ens permeten conèixer una societat, un temps, una ciutat. Ens faciliten un retrat que ens ajuda a construir el nostre propi imaginari, sovint sense els filtres que puguin tenir altres fonts. D'aquesta manera, Narcís Oller (1962: 134) ja comentava, referint-se a *La febre d'or*, que els lectors el felicitaven *sotto voce* «per la fidelitat de semblança d'aquelles figures purament imaginàries amb les persones de carn i ossos» que, segons ells, havia estereotipat, i que precisament la novel·la moderna no era només una fantasia de la imaginació per a l'entreteniment, sinó «una obra sèria en la que cad'un dels seus detalls està comprobat y en la qual las furas del sigle vinent trobarà escrita, dia per dia, l'història dels nostres temps» (*apud* Cabré 2008: 47).

Al cap i a la fi, en aquest treball hem fet precisament un recorregut per obres de ficció de la segona meitat del vuit-cents —o just dels inicis del XX— que ens han portat a conèixer no únicament la literatura i les obres artístiques del moment, sinó també la història i el context polític, social i cultural, i que ens han permès descobrir quin era el paper i la significació del gran coliseu de la Rambla. Cada obra deixa entreveure quina era la imatge que el Teatre projectava aleshores a través d'un fil argumental en què aquest escenari hi té més o menys protagonisme, i sembla evident que la hipòtesi de partida ha quedat confirmada: el Liceu com un espai on polaritzen les tensions entre grups humans, com un espai en què la funció social passa per sobre de la funció artística. I és que aquí és on rau el principal interès d'aquesta nova burgesia que el freqüentava; el Liceu com un espai per a l'ostentació, però també «per seguir la moda, per vanitat, pera veure y ésser vist», com ja deia Tintorer (1906: 503) aleshores, perquè, al capdavall, «lo que principalment interessa a uns y altres es lo que hi ha o passa de teló en fòra».

En definitiva, l'elaboració d'aquest treball ens ha permès endinsar-nos en tot aquest context i comprovar, alhora, que, com afirma Llorente (2015), la literatura no es queda amb la mera descripció de les coses, sinó que va més enllà, estableix una relació crítica amb la ciutat i amb els elements que la conformen. És per aquest motiu que la literatura encara pren més importància, i que l'activació de patrimoni literari català com la que hem dut a terme esdevé encara més necessària. La literatura, doncs, no és innocent, en aquest sentit. El Gran Teatre del Liceu, tampoc.

BIBLIOGRAFIA

Fonts primàries

ALTADILL, Antoni (1969). *Barcelona y sus misterios*. Barcelona: Taber.

ANÒNIM (2008). 'El Gran Teatre del Liceu', dins Roger ALIER (ed.), *El Gran Teatre del Liceu: poema satíric en català [ca. 1850]*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya (Mínima, 11).

BORDAS I ESTRAGUÉS, Ramon (1868). *Cosas del dia: comedia bilingüe en tres actos y en verso*. Barcelona: Impremta de la Viuda e Hijos de Gaspar.

CORTADA, Alexandre (1893). «Estat actual del Liceu», dins *L'Avenç*, segona època, any V, 13-14, p. 218-220.

MARAGALL, Joan (1969). *Correspondencia Maragall-Roura*. Pròleg de Felip Cid; versió de Núria Clarà. Barcelona: Polígrafa (La Senda, 9).

— (2010). 'Paternal', dins Glòria CASALS i Lluís QUINTANA (eds.), *Poesia completa*. Barcelona: La Butxaca.

MONSERDÀ, Dolors (2009). *La fabricanta*. Barcelona: Horsori.

OLLER, Narcís (1962). *Memòries literàries: història dels meus llibres*. Pròleg de Gaziel. Barcelona: Aedos (Biblioteca biogràfica catalana, 31).

— (1983). *Pilar Prim* (11a ed.). Barcelona: Selecta (Antílop, 5).

— (1991). *La Papallona* (8a ed.). Barcelona: Selecta-Catalònia (Biblioteca Selecta, 21).

— (2001). *La bogeria*. Barcelona: La Magrana (L'Esparver, 154).

— (2012). *La febre d'or*. Valls: Cossetània (Biblioteca Narcís Oller, 8).

PITARRA, Serafí (ca. 1865). *Liceistas y cruzados*, dins *Singlots poètics*. Barcelona: Antoni López.

— (1867). *Singlots poétichs: col·lecció de obras jocosas, dramáticas, líricas i narrativas, en vers y en catalá del que ara's parla*, I. Lóped (ed.). Barcelona: Llibreria Espanyola.

TINTORER, Emili (1906). «Del teatre català», dins *Joventut*, 339, p. 502-505.

Fonts secundàries

ALIER, Roger (1999). *El gran llibre del Liceu*. Barcelona: Carroggio.

ALIER, Roger (ed.) (2008). *El Gran Teatre del Liceu: poema satíric en català [ca. 1850]*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya (Mínima, 11).

ALIER, Roger, i Francesc X. MATA (1991). *El Gran Teatro del Liceo (historia artística)*. Barcelona: Edicions Francesc X. Mata.

ANGUERA, Pere (1999). «Política i societat en l'obra narrativa de Narcís Oller», dins Magí Sunyer (ed.), *El segle romàntic: Actes del col·loqui Narcís Oller: Valls, 28, 29 i 30 de novembre de 1996*. Valls: Cossetània, p. 31-54.

ARTÍS, Josep (1938). *Tres segles de teatre barceloní. El Principal a través dels anys*. Llibre inèdit conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

AVIÑOA, Xosé (1983). «Les constants ideològiques en la crítica musical de "L'Avenç" (1881-1884 i 1889-1893)», dins *D'art*, 8-9, p. 81-98.

— (1985). *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial (Biblioteca de Cultura Catalana, 58).

BACARDIT, Ramon (2011). «El teatre català del segle XIX i la realitat catalana de l'època», dins *Caplletra*, 50, p. 113-138.

BALDELLÓ, Francisco de P. (1943). *La música en Barcelona (notícias históricas)*. Barcelona: Llibreria Dalmau (Barcelona y su historia, 9).

BASSO, Mercedes (com.) et al. (1997). *Els pintors modernistes al Cercle del Liceu* [catàleg de l'exposició]. Barcelona: Fundació "la Caixa".

BATISTA, Antoni. *Barcelona i el Liceu: història d'un repte*. Barcelona: La Vanguardia (Història immediata, 2).

BOTER DE PALAU I RÀFOLS, Jaume (1983). «La música a Catalunya (1800-1875)», dins *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, 17, p. 25-29.

CABRÉ, Rosa (2004). *La Barcelona de Narcís Oller: realitat i somni de la ciutat*. Valls: Cossetània.

— (2008). «Retòrica i mite de la metròpoli: Narcís Oller», dins Margarida CASACUBERTA i Marina GUSTÀ (eds.), *Narratives urbanes: la construcció literària de Barcelona*, p. 37-58.

— (2009). «Narcís Oller», dins Enric CASSANY (dir.) (2009), *Panorama crític de la literatura catalana: segle XIX*, vol. IV. Barcelona: Vicens Vives, p. 429-471.

CALMELL, Cèsar (2013). «Joan Maragall i la música», dins Glòria CASALS i Meritxell TALAVERA (coords.), *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, p. 67-84.

CAMPS I ARBÓS, Josep (2010). «La imatge literària de Barcelona», dins *Llengua & Literatura*, 21, p. 374-381 (Ressenyes i notes crítiques).

CASACUBERTA, Margarida (1997). *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Curial Edicions Catalanes, 56).

CASSANY, Enric (1999). «Narcís Oller i l'art de la novel·la», dins Magí Sunyer (ed.), *El segle romàntic: Actes del col·loqui Narcís Oller: Valls, 28, 29 i 30 de novembre de 1996*. Valls: Cossetània, p. 15-28.

— (2008). «Del testimoni a la ficció», dins Margarida CASACUBERTA i Marina GUSTÀ (eds.), *Narratives urbanes: la construcció literària de Barcelona*, p. 17-36.

CASTELLANOS, Jordi (1997). *Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62 (Universitària, 6).

— (2004). «Barcelona en literatura: imatges en conflicte», dins *Catalan Review*, vol. XVIII, 1-2 (2004), p. 131-148.

CERVELLÓ, Marcel, i Pau NADAL (1999). *El Gran Teatre del Liceu*. Barcelona: Columna (Terra Nostra, 41).

CODES LUNA, Miquel-Àngel (com.) et al. (2011). *La febre d'or: escenes de la nova burgesia*. Barcelona: Obra Social "la Caixa".

DOMINGO, Josep Maria. (2009). «L'època del Romanticisme», dins Enric CASSANY (dir.) (2009), *Panorama crític de la literatura catalana: segle XIX*, vol. IV. Barcelona: Vicens Vives, p. 29-131.

— (2012). «Pròleg», dins *La febre d'or*. Valls: Cossetània (Biblioteca Narcís Oller, 8).

EPPS, Bradley (2007). «Entre l'art i la frenologia: Santiago Rusiñol i els anarquistes», dins *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*. Lleida: Punctum, p. 109-126.

FÀBREGAS, Xavier (1986). «Frederic Soler i el teatre del seu temps», dins Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana. Part moderna*, volum VII, p. 291-363.

FONTANA, Josep (2013). «Joan Maragall en la Catalunya del seu temps», dins Glòria CASALS i Meritxell TALAVERA (coords.), *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, p. 19-32.

FUSTER, Claudi (2005). «Les revistes musicals barcelonines, 1817-1868», dins *Barcelona Quaderns d'Història*, 12, p. 119-134.

GALLÉN, Enric (1986). «El teatre», dins Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana. Part moderna*, volum VIII. Barcelona, Ariel, p. 379-448.

— (1993). «Notes sobre teatre i públic a la Barcelona modernista», dins *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral*. Alacant: Universitat d'Alacant.

Departament de Filologia Catalana: Institut de Cultura "Juan Gil-Albert", p. 109-123.

— (2006). «Sobre la institucionalització, la tradició dramàtica i la base social del teatre català: una perspectiva històrica», dins Jaume AULET et al. (ed.), *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català*. Lleida: Punctum, p. 77-108.

IBORRA, Joaquim (1999). *La mirada del conserge. Dietari del Gran Teatre del Liceu (1862-1981)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona – Sociedad del Gran Teatro del Liceo.

LAHUERTA, Juan José (2003). «La tentación del hombre: Notas sobre una escultura de Gaudí», dins Javier ARNALDO et al., *¿Qué es la escultura moderna? Del objecto a la arquitectura*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, p. 33-44.

LLORENTE, Marta (2015). *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantilado.

MARFANY, Joan Lluís (1975). *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Curial (Biblioteca de Cultura Catalana, 11).

MAS I VIVES, Joan (1993). «Sobre el teatre català del segle XIX», dins *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral*. Alacant: Universitat d'Alacant. Departament de Filologia Catalana: Institut de Cultura "Juan Gil-Albert", p. 93-108.

MORELL, Carme (1995). *El teatre de Serafí Pitarra*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 39).

OLIVER, Miquel dels Sants (2015). *De Barcelona crónicas fugaces*. Barcelona / Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner editor (Obres completes, 9).

PANYELLA, Vinyet (1999). «Rusiñol, naturalista. La relació entre Santiago Rusiñol i Narcís Oller», dins Magí SUNYER (ed.), *El segle romàntic: Actes del col·loqui Narcís Oller: Valls, 28, 29 i 30 de novembre de 1996*. Valls: Cossetània, p. 309-315.

— (2011). «Introducció», dins Santiago RUSIÑOL, *Tots els monòlegs*. Barcelona: Adesiara.

QUINTANA, Lluís. (2009). «Joan Maragall», dins Enric BOU (dir.) (2009), *Panorama crític de la literatura catalana: segle XX. Del modernisme a l'avantguarda*, vol. V. Barcelona: Vicens Vives, p. 154-188.

RABASEDA, Joaquim (2014). «Les rivalitats del lleure», dins *L'Avenç*, 401, p. 66-67.

RADIGALES, Jaume (1998). *Els orígens del Gran Teatre del Liceu (1837-1847)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Biblioteca Serra d'Or, 210).

RIBÉ, Maria Carme (1975). «Els llibres, la literatura i la música en les obres *La papallona*, *L'escanyapobres*, *Vilaniu*, *La febre d'or*, *Pilar Prim* i *La bogeria* de Narcís Oller», dins *Biblioteconomia*, 79, p. 19-72.

RIPOLL, Esteve (2001). «Ramon Bordas i Estragués, un dramaturg de Castelló en el temps de la Renaixença», dins *Revista de Girona*, 204, p. 40-43.

SÀBAT, Antoni (1994). *Gran Teatre del Liceu*. 2a edició. Barcelona: Escudo de Oro.

SUNYER, Magí (1992). «Obrerisme i progrés en la literatura modernista catalana», dins *Recerques*, 25, p. 53-72.

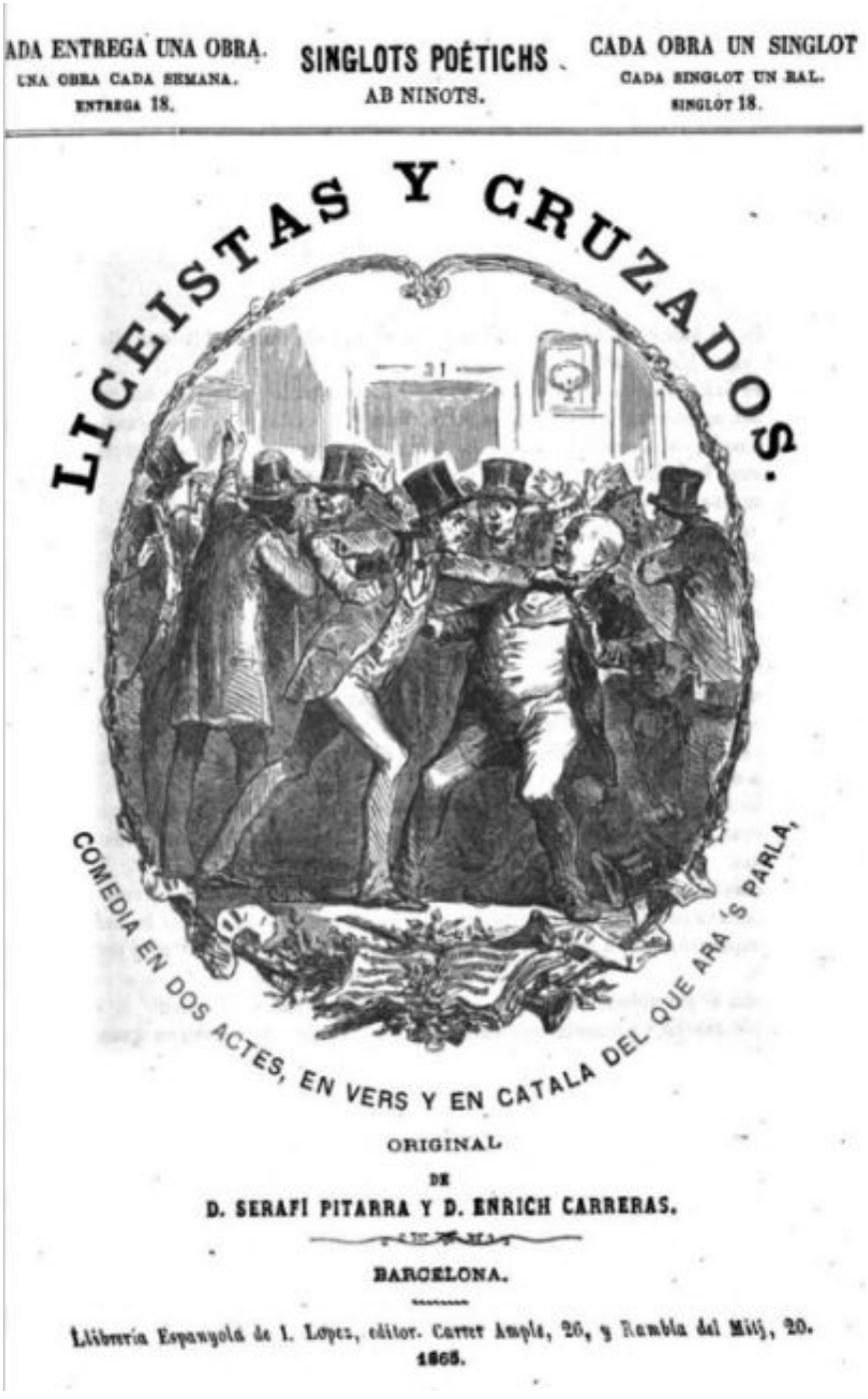
TAYADELLA, Antònia (1991). «Narcís Oller, cronista de la vida barcelonina», dins *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, 20, p. 71-74.

— (2012). «Narcís Oller», dins *Sobre literatura del segle XIX*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Societat Verdaguer (El Vuit-cents, 8), p. 143-257.

VÉLEZ, Pilar (2007). «Santiago Rusiñol, l'artista modern i la Barcelona modernista», dins *L'Avenç*, 328, p. 40-47.

ANNEXOS

1. Coberta de *Liceistes i cruzados* (1865), de Serafí Pitarra


ADA ENTREGA UNA OBRA.
UNA OBRA CADA SEMANA.
ENTREGA 18.

SINGLOTS POÉTICHS
AB NINOTS.

CADA OBRA UN SINGLOT
CADA SINGLOT UN RAL.
SINGLOT 18.

LICEISTAS Y CRUZADOS.

COMEDIA EN DOS ACTES, EN VERS Y EN CATALA DEL QUE ARA 'S PARLA,

ORIGINAL

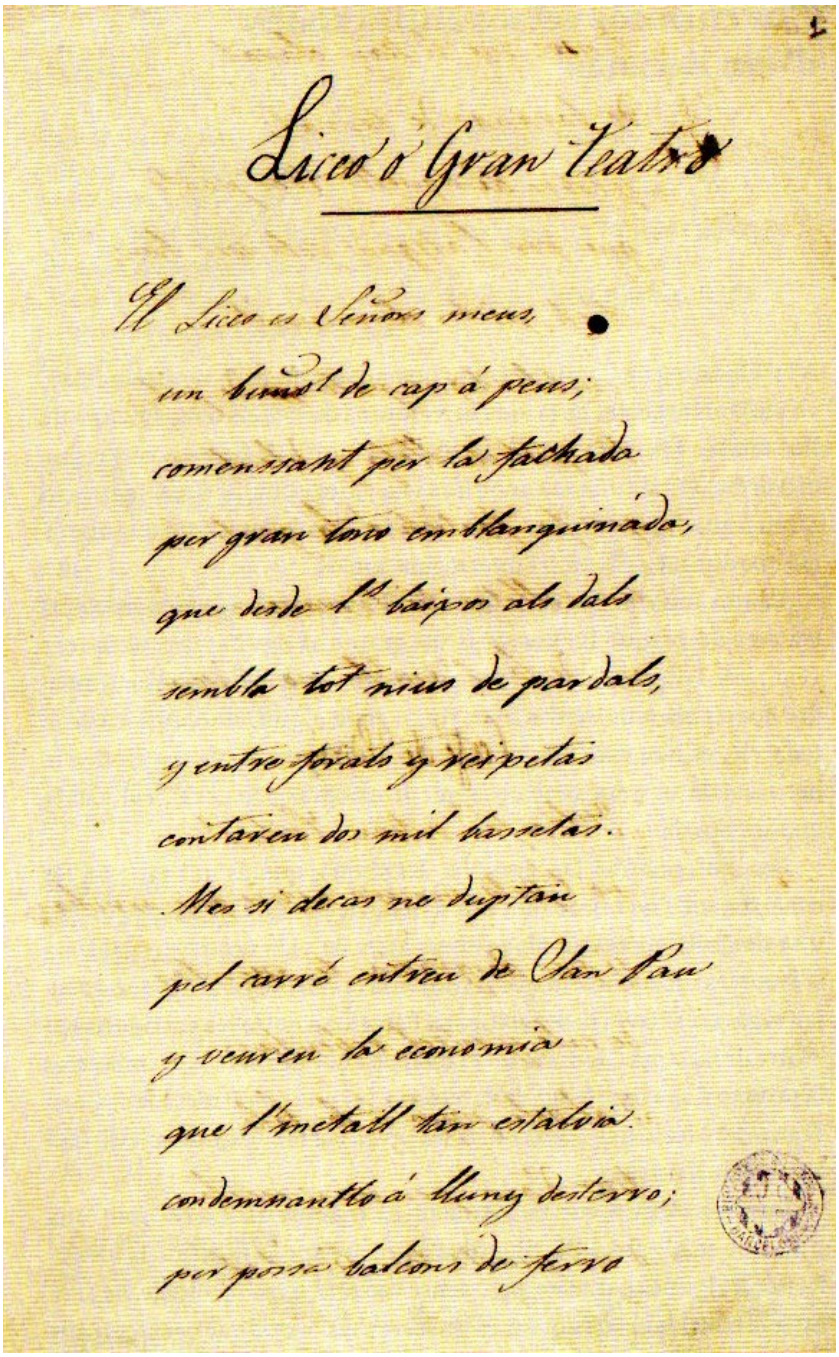
DE

D. SERAFÍ PITARRA Y D. ENRICH CARRERAS.

BARCELONA.

Llibreria Espanyola de I. Lopez, editor. Carrer Ample, 26, y Rambla del Mitj, 20.
1865.

2. Pàgina del manuscrit del poema 'El Gran Teatre del Liceu' (ca. 1850)



3. Crítica d'Alexandre Cortada a *L'Avenç* el juliol de 1893

li digueren Cap de Stopa. Tenia un germà qui, per enveja, anant a Gerona, prop de Stalric, lo matà. Aprés volia esser comte, e tota la terra lo vituperà molt, e foragitaren-lo de tot lo Principat com a mal home. E, desesperat, anassen en Jherusalem, e en lo camí morí. Lo Cap de Stopa dexà hun fill, qui fon comte, e la muller del comte mort féu dos monastirs de monges en los termens de Gerona, e aquí honradament e devota passà sos dies.

Lo comte fill del comte Cap de Stopa fon aquell qui delliurà la emperadriu en Alamanya del falç crim que li havien posat. Per aquesta raó lo emperador li donà lo comtat de Prohença. E axí és veritat en les hystories dels comtes de Barcelona. E quant fon tornat de la batalla de Alamanya, passà per Prohença, e pres possessió de tota la terra, e fon tornat en Barçalona.

(Seguirà)

REVISTA GENERAL

Estat actual del Liceu

En l'ultima Junta General que van celebrar els proprietaris del Liceu es va acordar que, en llog d'aumentar directament la subvenció que s'avia donat fins are an els empressaris, es votaria cada any una quantitat determinada per a pintar el decorat complert d'una opera nova. Aquêt és, sens dupte, el millor camí que podien seguir els proprietaris per assegurar-se l'audició de totes les grands obres noves qu'encare no es coneguin aquí o qu'es vagin estrenant en els principals centres d'Europa. Però desde el moment qu'els proprietaris s'encarreguen de fer pintar les decoracions de les obres que cada any s'estrenin, és necessari també que comencin per tenir un criteri artistic seriós i qu'a l'escullir les obres de les quals hàn de pagar el decorat sapiguen dret aont van i per quin camí es dirigeixen.

Fins are el nostro Liceu i els seus empressaris no han sigut més que respectivament una sucursal i uns representants de les cases editorials d'Italia, i, gracies an això, en el nostro teatre d'opera no més hem sentit lo qu'an aquestes cases editorials els ha convingut; i, com és natural, a les cases editorials d'Italia els ha convingut sempre més fer-nos sentir el major nombre possible d'operes italianes, o de caracter italià, que no d'alemanyes i franceses o de caracter alemany i francès. D'aquí endevant, doncs, amb l'arreglo que s'ha fet en el Liceu entre els proprietaris i l'empresa, perdent aquesta la responsabilitat exclusiva de l'elecció de les obres noves, ja no es veurà tant subjugada per les cases d'Italia, que, per afavorir la contracta de tal o qual cantant, exigeixen, en cambi, de l'empressari, l'estreno de tal o qual opera. En el cas en que d'Italia, veient l'impossibilitat en qu'es trobaran desde are per imposar el seu criteri an els empressaris del Liceu per a l'elecció del nou repertori, tractessin de posar-nos algun destorb, creiem qu'allavores fóra arribada l'ora d'acabar d'una vegada am les representacions d'opera italiana, iniciant tot seguit l'introducció entre nosaltros de l'opera en francès.

El teatre d'opera francesa, fòra del petit moment de la seva lluita am Wagner, s'ha distingit sempre per tenir un criteri molt més ample i extens qu'el teatre d'opera italiana. En una revista rapida veuriam immediatament qu'en els teatres d'opera de París, durant aquêts dos ultims sigles, s'han estrenat totes les obres dels més grands musics, desde les dels francesos Lulli, Rameau, Mehul, Gretri, Berlioz, Gounod, Bizet, etc., a les d'alemanys com Gluck i Meyerbeer, i italians com Spontini, Rossini, Donizetti, etc., etc. Els altros grands musics, com Mozart, Beethowen, Weber i Wagner, si no han sigut sentits per primera vegada a París, han acabat, a l'ultim, per tenir-hi una acullida tant grand com en la seva patria meteixa, o quand menos més grand que la qu'han tingut mai en els teatres o conservatoris italians. Seguint, doncs, les petjades dels teatres d'opera en francès, i molt especialment les de París i Brusseles, és més probable qu'anirem posant-nos al corrent de la musica europea en tots els seus aspectes d'escola i de nacionalitat. Aixís com Italia, en el món artistic, a ores d'are, no significa més qu'una part regional de l'art, París, en cambi, am les seves exposicions, amb els seus *Salons* de pintura, amb els seus concerts, etc., cada die acapara més tot l'art bo, nou i modern del món.

Si hem d'anar, com imprescindiblement amb el teatre d'opera s'hà de fer, a apoiar-nos en els grands centres estrangers, tant se val qu'ens dirigim an els millors i més potents i no a un de petit, regional i fragmentari, com és el de l'opera

italiana del present. Ademés, el conjunt que formen França i Belgica és aont avui die es produeix la millor musica moderna, i d'ont surten les noves tendencies musicals, tant de l'opera com de la simfonia. En aquêts dos països, gracies a la grand influencia qu'amb els concerts hi ha tingut Wagner, i en general tota la musica alemanya, s'ha creat una musica nova modernista que té la grandesa i vigorositat de la alemanya i l'elegancia, el colorit, la finesa i el refinament de la francesa i de l'antiga italiana. A Italia, ont s'ha sentit sempre un despreci complert pel concert i per tota la musica simfonica, l'opera ha quedat absolutament enderrerida. Els principals autors italians, fins els millors i els més moderns, comencen ja per esser uns detestables instrumentistes, per no aver fet, com els de les altres grands nacions, els seus primers ensaigs am la simfonia. En cambi, un music francès, belga, alemany, etc., encare que no tingui altra qualitat, sempre té la d'instrumentar am perfecció i sapiguer desenrotllar els motius dramatics am soltura i flexibilitat.

Si el teatre de l'opera de Barcelona continua deixant-se subjugar per Italia, pod tenir per ben segur qu'anirà atrassant-se més i més, i qu'el public, cada die acostumat a sentir coses envellides, s'impossibilitarà, a la fi, per a compendre les noves evolucions que de die en die va sofrint la musica, com totes les demés arts.

Modernament encare és més desastrós encarinyar-se i lligar-se amb el teatre d'opera italiana, perquè, amb el rompiment de relacions artistiques entre França i Italia, aquesta nació no vol posar o admetre res de lo que ve de la primera. Anys enderrera, quand les citades nacions estaven lligades en el terreno artistic, admetien i propagaven a Italia tot lo qu'a París s'estrenava de musica amb un caracter un xic italià, de la meteixa manera que molts dels autors italians se n'anaven a París a fer representar les seves obres, a les que procuraven donar quelcom del caracter de la musica francesa. Aquêt va esser el periode en qu'aquí s'ens va fer coneixe a Meyerbeer, Donizetti, Gounod, Thomas, etc., etc. Però modernament s'ha acabat, deixant per complert, tots els grands musics francesos i de les demés parts del món que tenen idees modernistes, el teatre italià, an el quin han abandonat tots els grands publics, i sobre tot els del centre d'Europa, precisament allí ont hi ha concentrada la millor civilisació dels nostros temps. L'exemple de lo qu'aquí ha passat am l'estreno d'obres de tanta nulitat com *La Giuditta, Francesca di Rimini, Il Birichino, Cavalleria Rusticana*, etc., ens sembla qu'és per instruir a qualsevol public que sigui una mica llest.

An els italians, despreciant com desprecien el concert i la musica simfonica, és molt probable qu'els sigui bastant dificil regenerar de vritat la seva musica, i sols quedarà vivint (com ja passa are) de l'atras dels publics *rastaquouères* de l'America del Sur i d'alguns també *rastaquouères* de l'Europa. Volent nosaltros anar pel bon camí i apartar-nos d'aquells antiquats i antiartistics publics i aficions, i no formant part de cap triple aliança, no tenim el dever de sostenir un art estranger ja reventat per complert actualment.

A la musica italiana li convé algun temps de dieta, i fins de desgracia, perquè aprengui amb elles com se fa modernament la bona musica; però durant aquêt temps de la seva regeneració (bastant llunyana, a lo que sembla) no som pas nosaltros, gent estrangera, els qu'ens hem de sacrificar a no sentir res de nou esperant aquesta regeneració. Lo millor és qu'els deixem sols, i que també nosaltros, mentres tant, busquem la nostra regeneració, com a public i com a musics, en els països qu'avui van al cap del món artistic i que produeixen de nou i de bo en excés per a dominar el mercat internacional.

S'ens podrà objectar, en contre del cambi d'opera en francès, qu'aquí és més conegut, musicalment parlant, l'italià qu'el francès, i que serà dificil aquêt cambi de teatres d'opera. Efectivament, això és vritat fins a cert punt, i és innegable que de moment el cambi d'opera pod produir algunes dificultats; però s'hà de considerar també qu'are, i probablement en l'avenir encare més, tota la nostra instrucció la fem i la farem en francès i a la francesa. Tots els nostros pianistes, pintors, compositors, etc., a París i a Brusseles és aont van a apendre, i amb obres franceses estudiem nosaltros i ens enterem del moviment artistic i literari d'Europa. Aixís, el cantar aquí l'opera en francès no seria més qu'una amplificació i una extensió de la nostra instrucció general. Actualment el francès s'està fent la llengua internacional de l'occident d'Europa, i en cambi l'italià està completament en decadencia, quedant reduit, el die proxim que perdi la mica d'importancia que té am l'opera, dins de la grand agrupació de pobles que formen l'occident de l'Europa, a un idioma regional no més parlat en el seu llog d'origen.

Per fer una campanya seria de renovació del teatre del Liceu, és necessari que s'hi posi gent jove que tingui ganes de trèballar i que sapiga am conciencia i am ver coneixement de causa dret aont s'hà d'anar i com s'hà de fer per a lograr la regeneració de l'opera i de la musica a Barcelona. La gent vella o antiquada, que no més té noticies del món artistic per lo que li diuen els telegrames i correspondencies dels diaris de Barcelona, és inepta i incapaç de dirigir el nostro teatre d'opera vers la musica modernista.

Per aquêt motiu és que fem una crida an els proprietaris joves del Liceu que tenen veritable amor per l'art, per a qu'emprenguin una campanya constant per a refer el teatre d'opera de Barcelona; en el ben entès que, donades les condicions d'aquell teatre, es pod fer molt no més qu'amb una mica de bona voluntat. Lo primer que deu procurar-se, ja que s'han votat 25,000 pessetes cada any pel decorat d'una obra nova, és qu'aquesta obra sigui grand i de les que són o van cap a l'art modern.

L'aver-hi al cap de la Junta de Proprietaris un jove com el Sr. Josep Collaso ens fa esperar que mentres ell hi sigui es podrà innovar força. Nosaltros, pel nostro cantó, li direm que no s'aturi en el camí d'innovar, creient que, are per are, per molt qu'es faci en el Liceu, al costat de lo qu'els joves demanen i de lo qu'a la fi s'aurà de realisar, serà poc. El nou empressari, en Bernis, que té aficions artistiques encare que sigui empressari, esperem que s'estimarà més consolidar la seva reputació amb obres modernistes i que satisfacin an els joves, que són els que per força han d'imposar-se demà, que no amb obres antiquades o d'autors enderrerits, italians o italianisats de l'agrado dels vells i de la gent sense instrucció, qu'es creuen encare que Milan és un centre musical seriós i que s'en fa cas a Europa. Estigui ben segur en Bernis que la presentació d'obres *vieux jeu* li serien un descrédit i una carrega pel seu pervenir.

La *Societat Catalana de Concerts*, que, segons creiem, donarà dèu o dotze concerts a la Quaresma, pod contribuir en bona part a la renovació del gust del public, sobre tot mentres no s'aturi en el seu camí de donar a coneixe totes les evolucions i escoles de la musica moderna. No s'hà de concretar a ores d'are el gust artistic a un criteri d'aficionat provincià poc amant, am la seva intelligencia ensopida, dels *frissons nouveaux* que cada die, i d'una manera irresistible, l'art presenta, i qu'el ver artista i poeta vol com una necessitat renovadora. Una societat de concerts és la qu'hà d'anar sempre més endevant.

Abans d'acabar direm que corre com a veritable la veu de que l'ivern que ve, la nova empresa, en connivencia amb els proprietaris, tracta de posar en escena *Les Valkiries*, de Wagner. Amb una obra com aquesta és unicament com pod començar el Liceu la seva nova vida. Contem que l'empresa i els proprietaris no s'espantaran d'aquêt projecte (no molt dificil de realisar), que tot-om espera a Barcelona am desitj. Si per primera vegada es comencés a flaquejar i a faltar a lo que tot-om demana, seria una veritable *planxa* que desacreditaria an els proprietaris i an els seus nous proposits, i que segurament produiria per primera vegada un conflicte, ja qu'els joves qu'han treballat i s'han compromès per la solució Bernis no s'acontentarien facilment de pagar am luxo alguna opera *vieux jeu* que dintre de pocs anys no serviria de res.

En aquêt moment, no més les grands obres de Wagner són les que poden donar garantia a tot-om de qu'els diners qu'amb elles es gastin no seran diners llençats per la finestra; i és probable que, per anys que passin, ningú protestarà d'aver-les posat en escena am tot el luxo qu'es vulgui.—A. C.

El regionalisme d'en Mañé

El director del *Brusi* no fa molt temps ha oficiat de pontifice maxim del regionalisme, llençant excomunions a tort i a dret, però d'un modo impersonal, com ell sol fer-ho. El catalanisme sembla un fill de pares desconeguts. Té la sort, no obstant, de que molts es disputin la seva paternitat. Hi hà una cosa més sabrosa encare: n'hi hà molts qu'es barallen per obtenir la seva tutela. En alguns temps de prosperitat per la causa, l'Almirall semblava l'elegit de Déu per a portar els remats catalanistes a la terra de promisió; però desde la desfeta del famós *Centre Català*, per generació espontania van apareixe diferents *leaders* que, tenint un grupet pel seu ús particular, aspiren a la suprema direcció del catalanisme.

A més de vulguer tenir la quefatura o la tutela, existeix una pretensió més curiosa encare: la dels qu'es disputen creient qu'en el seu caletre tenen la verdadera formula autonomista, l'unic remei per curar els mals de Catalunya. Amb aquesta competencia passa quelcom semblant a la rivalitat de diversos establiments religiosos que creuen tenir la verdadera reliquia de tal o qual sant.

..... El Sr. Mañé també és dels que creuen guardar-la, l'autentica reliquia. En uns quants articles publicats derrerament, ens ha vingut a dir qu'el seu regionalisme és el més logic, el més racional, el més realisador; en un mot, l'unic possible.

.....Nosaltros, que no creiem en el catalanisme de la *Lliga de Catalunya*, ni en el de *La Renaixensa*, ni en el de *La Veu de Catalunya*, ni en el d'en Permanyer, ni en el d'en Guimerà, ni en el d'en Morgades, ni en el d'en Collell, ni en cap dels portant-veus que passen el temps en celebrar congressos i inaugurar restauracions de monestirs, ¿com podem creure en el regionalisme d'en Mañé, que l'ha agafat com un ornament,

4. Retall de la segona pàgina de *La Vanguardia* del 25 d'abril de 1881

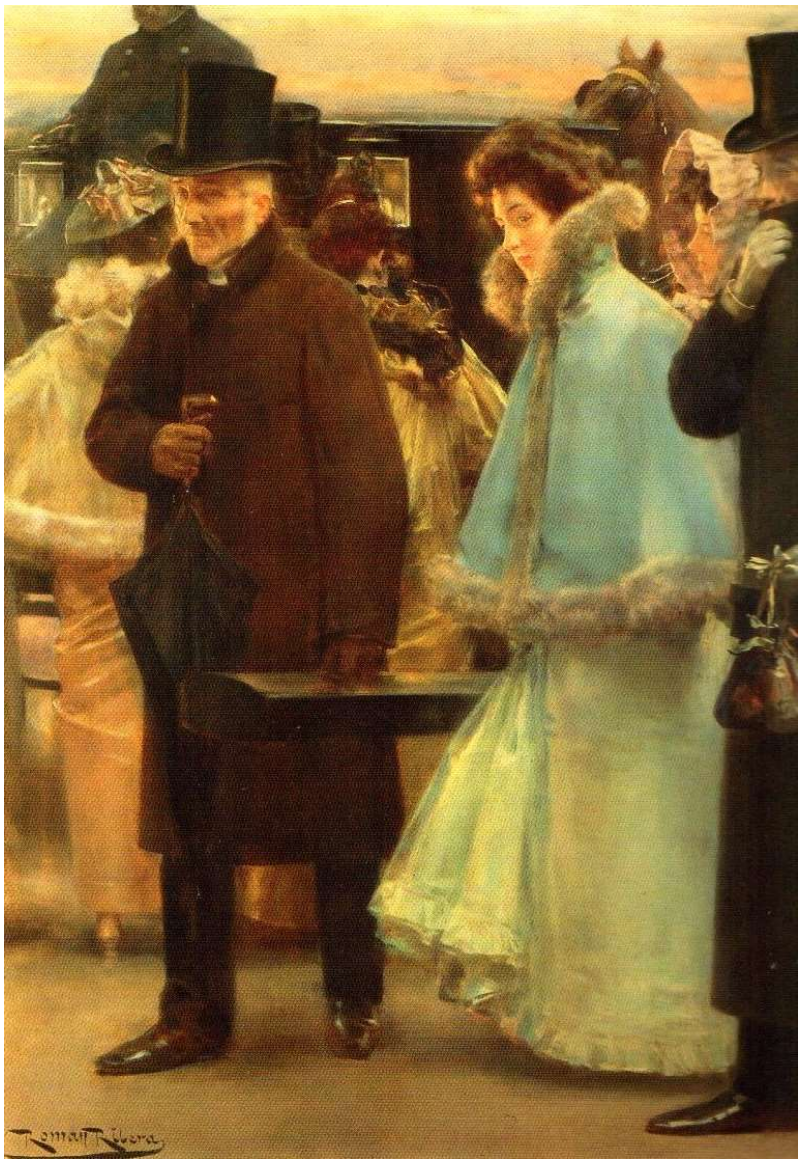
ESPECTACULOS.

TEATRO PRINCIPAL.—Mañana mártes se pondrá en escena **Lucrezzia Borgia**, desempeñada por la Sras. Cepeda y Beloff, y los Sres. Stagno, Uetam y Maggrani.
Se despacha en Contaduría.

GRAN TEATRO DEL LICEO.—Hoy, 25, 8.ª de abono.—2.º Concierto por el célebre violinista español, Sr. Sarasate.—A las 8 á 1'98 ptas.—5.º piso 1 pta.
El miércoles debutará con la ópera **Faust**, el célebre tenor Sr. Masini.

TIVOLI.— Hoy.— Gran espectáculo de prestidigitacion, sonambulismo, fuentes maravillosas y fotografía gigantesca, por el aplaudido Mr. Nebodours.—A las 8 y media. Entrada 1 real por ser los últimos dias.

5. ***Arribada al Liceu*** **(s. d.), de Romà Ribera**

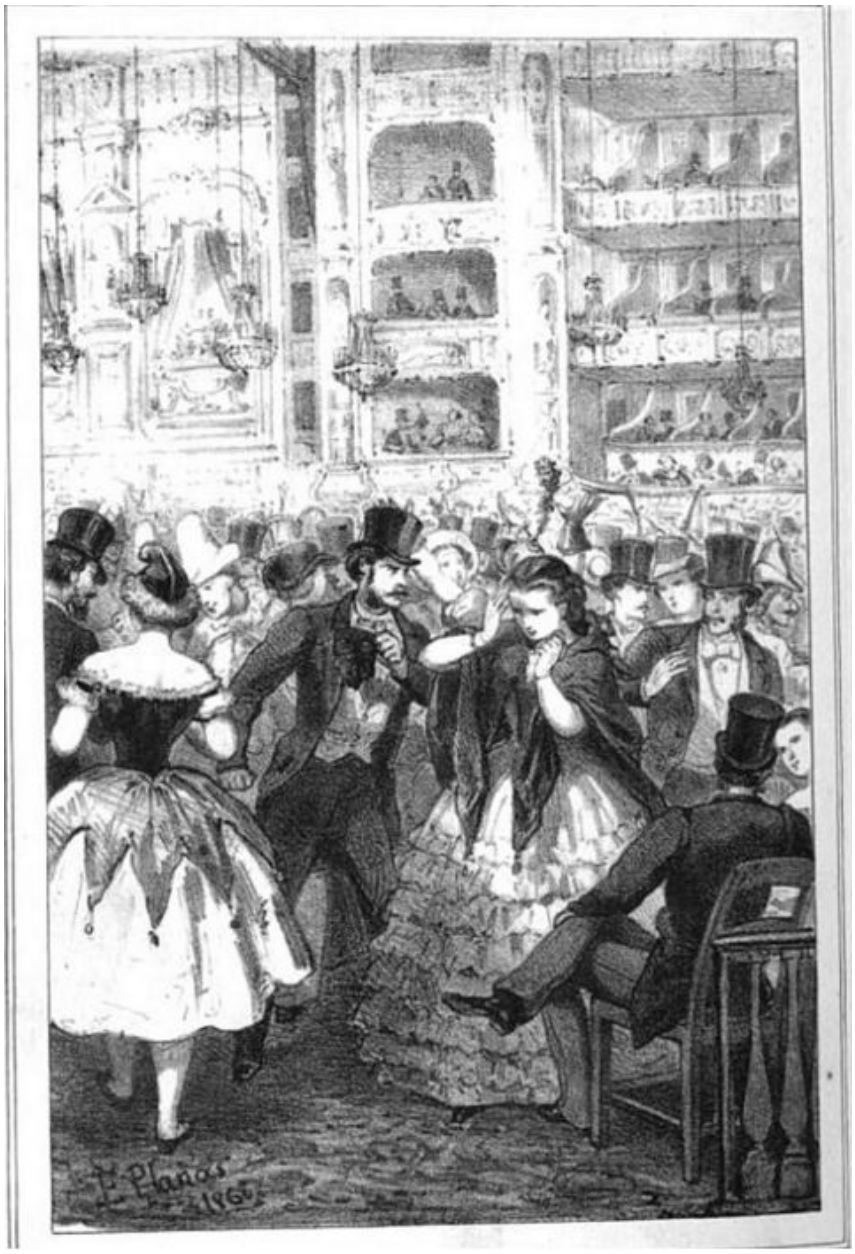


6. *El Liceu* (ca. 1901-1902), de Ramon Casas

7. *Sala de descans* (ca. 1901-1902), de Ramon Casas

8. *Sortida del ball* (s. d.), de Romà Ribera

9. Gravat de la novel·la *Barcelona y sus misterios* (1860)



10. ***A la llotja*** **(1905), de Joan Brull**

11. Portada del suplement de *Le Petit Journal* el 25 de novembre de 1893

Le Petit Journal

TOUS LES JOURS
Le Petit Journal
5 Centimes

SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ
Huit pages : CINQ centimes

TOUS LES VENDREDIS
Le Supplément illustré
5 Centimes

Quatrième Année — SAMEDI 25 NOVEMBRE 1893 — Numéro 157

LA DYNAMITE EN ESPAGNE
Explosion d'une bombe au théâtre du Liceo à Barcelone

12. Crònica «El crimen del Liceo» a *La Vanguardia* el 8 de novembre de 1893

Aspecto de la población

No podía ser más tétrico el aspecto del pueblo ayer.

En todas direcciones se veían cruzar cajas de cadáveres, camillas y carros conduciendo inertes restos.

Todos los establecimientos de todas clases escepto los estancos y farmacias permanecieron cerrados día y noche y á la puerta del Hospital se veía numeroso grupo que ansiaba ver los cadáveres.

Los vecinos de una porcion de calles, que han sacado los muebles, permanecen al cuidado de ellos en las vías públicas y por todas partes se ven carros y gentes cargados con muebles.

La alocución que dirigió el Alcalde al vecindario merece ser conocida. Dice así:

Al vecindario

Después de la hecatombe de ayer, de esa espantosa catástrofe que nadie sabrá contar, es necesario buscar fuerzas para sufrirla y hallar ánimos bastantes para no aumentar el infortunio.

Terrible es este, el más terrible que puede afligir á un pueblo, aún más horrible que la guerra, la peste y la inundación; ¿qué será del Santander que ha sobrevivido, de los que quedamos para llorar tantas desdichas, si no nos sobreponemos á ese estupor que nos enerva y aniquila, y si fiados en la misericordia infinita no nos apresuramos á salvarnos como hombres valerosos?

Desgraciadamente, ya no hay que temer nada en lo humano, después de este tremendo desastre que nos ha sorprendido; no nos amenaza ya ningún peligro que no sea el de nuestra propia debilidad, y á confortarnos, á sostenernos han venido ya la caridad, la simpatía, el cariño de nuestros comprovincianos y compatriotas, que lloran con nosotros y esperan además de nosotros esos milagros que logran en los días de prueba los pueblos que confían en Dios y tienen fé en su propia fortaleza.

Toda la noble Montaña ha acudido en nuestra ayuda; las provincias vecinas nos han enviado sus auxilios; el Gobierno de la nación comienza á ampararnos. ¡Animo pues, ánimo, santanderino! hijos de aquellos padres que supieron resistir siempre á los hombres y á los elementos, y unidos todos en el trabajo de fortalecernos como en el dolor que nos agobia, obligados á rescatar de la esclavitud de esta catástrofe la familia y la hacienda que nos resten, luchemos contra el incendio, contra el hambre, contra el abatimiento moral y pongamos á contribución sin distinción de clases ni de personas, la fuerza corporal, el sereno discurso, el generoso corazón y las fuentes inagotables de nuestra caridad.

Santander 4 de Noviembre de 1893.—El alcalde, *Fernando Lavín Casalís*.

El crimen del Liceo

Ni sabemos como empezar el relato del salvaje y miserable atentado de anoche: la magnitud del crimen; el cuadro que se presentó á nuestros ojos, de una multitud desencajada, despavorida; el cuadro más espantoso todavía de doce ó catorce cadáveres ensangrentados, mutilados; de heridos lanzando ayes, de moribundos en el estertor de la agonía, toda esa imagen horrible encendiendo la ira en el alma y anudando la garganta con la emoción, impide coordinar las ideas para narrar el suceso y para condenarlo como se merece. De todos los labios, de todas las clases sociales, del hombre del pueblo y del caballero, de todo el mundo salieron anoche explosiones de indignación contra esos viles asesinatos perpetrados en una muchedumbre tranquila, indefensa y confiada á la nobleza de sentimientos de Barcelona. No, el pueblo de Barcelona, ni las clases obreras, ni las clases medias, ni las clases altas; ninguna de esas clases indistintamente, porque todas se disputan la santa emoción de llorar con el afligido, de consolar al triste, de socorrer al necesitado, y están siempre en la práctica de la abnegación y de los sentimientos humanos más nobles, ninguna de esas clases puede tener solidaridad alguna con la vileza que se necesita para un crimen como el de anoche. De aquí que la condenación fuera unánime y que la explosión de indignación fuera general.

Entrañas de tigre, sin vestigio siquiera de humanidad, hace falta para arrojar en medio de una multitud confiada una máquina que siembre la muerte y la destrucción á ciegas; pero, ¿á dónde vamos á parar si en el seno de una sociedad se permite que anden sueltos los tigres? No ya el gobierno y las autoridades; todo el mundo; todo el que se precie de humano tenemos el deber, cada cual en su esfera y con sus medios, de contribuir á que no sean posibles crímenes semejantes, que por su naturaleza colocan á quien los concibe y á quien los ejecuta no fuera del derecho común sino fuera de todos los derechos posibles. Ni á la sombra de una idea, por radicales que sean sus fórmulas, ni al amparo de una pasión por violenta que sea se pueden justificar tales crímenes, y por esto creemos que es un deber de conciencia de todo el mundo, pobres y ricos, lanzar de la sociedad en que viven á los que, locos ó malvados, no piensen más que en destruirla.

Por caminos como el que trazan crímenes como el de anoche no se puede llegar, sino se pone coto inmediato, más que al fomento de todos los rencores, á la caza del hombre por el hombre, á un retroceso de siglos en la civilización humana.

Hé aquí un relato, tan aproximado á la verdad como es posible en estos casos, de ese crimen.

Cuando se estaba cantando el segundo acto de la ópera *Guillermo Tell* á las 10 y cuarto de la noche próximamente sonó una detonación fuerte en el ámbito de la sala de espectáculos del Liceo.

Una trepidación horrenda que conmovió palcos y platea, siguió al estruendo y en el mismo momento se elevaron por el aire cientos de astillas y densa humareda que partía del centro de la platea.

Era que había estallado una bomba cargada con materias explosivas y metralla.

Sonar esa detonación y oirse un clamoreo espantoso fué una misma cosa y se siguieron carreras de gente que huía alocada, sin saber lo que sucedía, que caían y volvían á levantarse y se herían contra las filas de sillones, que saltaban de fila en fila, que se atropellaban á ganar los corredores con ese pánico instintivo que siente todo sér en el momento de amenazar una catástrofe su vida ó cuando acaba de ocurrir un espantoso cataclismo.

Abríanse las puertas de los palcos de golpe empujadas por los que en la huída buscaban la salvación. Una de esas puertas tiene rota la manecilla del golpe que dió contra la pared del corredor al abrirla los que estaban dentro.

Durante los primeros minutos sólo se oyó la trepidación causada por la huída general; después cuando se calmó un tanto el pánico empezaron á sonar los gritos de las señoras todavía asustadas que se confundían y mezclaban con los ayes de los heridos y los gritos y el estertor de los moribundos, formando un clamoreo terrible.

Sólo se veían por allí rostros pálidos y desencajados y hombres y mujeres que buscaban entre los heridos y moribundos ó entre los muertos el rostro de alguna persona querida, de algún deudo ó de algún amigo.

Por la puerta principal de la platea salían una señora y un caballero gravemente heridos, en el pecho el primero y en la cara la segunda, dejando ancho reguero de sangre que manchaba las losas del corredor.

Aumentaba la pavura de aquella escena la semioscuridad que reinaba en la inmensa sala á consecuencia de haberse apagado por la conmoción atmosférica la mayor parte de las luces de los antepechos de los palcos.

La confusión era horrorosa, tanto, que en los primeros instantes no se creyó que la catástrofe fuera tan grande ni tan crecido el número de víctimas; pero desgraciadamente pronto se advirtió que aquel número sobrepujaba en proporciones á cuanto pudiera nadie figurarse.

Cuando se calmó algo la confusión y se serenaron los ánimos, penetramos en el salón, ofreciéndose entonces á nuestros ojos un espectáculo aterrador.

Entrando por el pasillo del centro, á mano derecha, en las filas trece y catorce, que es donde debió de caer ó de estar colocada la bomba, se veían rotos, materialmente hechos astillas dos sillones y volcados otros.

Allí, entre la madera astillada y el terciopelo desgarrado, se veía un montón de cadáveres.

Yacía en primer término en la fila catorce, bañada en sangre que formaba un gran charco que se extendía hasta la fila doce, yacía una señora vestida de blanco con la cara completamente destrozada lo mismo que la parte superior del tronco de tal manera abierta, que dejaba al descubierto la cavidad torácica, convertida en una masa informe de pulpa sanguinolenta. A su lado y más hacia la derecha otra señora vestida de luto, caída también en el suelo, pero cuyas heridas apenas se advertían. En el sillón del lado otra señora muerta también, sentada como la sorprendió el proyectil y con la lívida cabeza caída hacia atrás, sobre el respaldo. Al lado de ésta un caballero vestido de frac que tenía una herida en la cabeza y ésta apoyada sobre el respaldo del sillón de la otra fila.

En la fila trece y precisamente en el sillón del lado de aquel en que se apoyaba el último cadáver citado, estaba con la cabeza echada hacia atrás una señorita joven vestida de blanco, á la que su propia sangre salpicaba de un modo horrible empapando en grandes manchas la blancura del traje.

Más allá un caballero con la cabeza apoyada en la palma de la mano y el codo en el brazo del asiento.

Por último á su lado, en el suelo, otro cadáver de una señora que tenía destrozada la cara y las piernas, dejando al descubierto por entre la desgarrada ropa, las cuerdas de las exangües venas y arterias y los tendones y músculos bañados en sangre.

Ningún deterioro más se advertía á primera vista en aquel recinto, si bien los cascos de la bomba habían destrozado algunas molduras de los antepechos de los palcos y roto las bombas de las luces.

Pasamos desde el salón á Contaduría y allí vimos á una señora ya cadáver. A dos pasos de ella su esposo, que estaba gravemente herido y cerca también otro caballero herido en el rostro que manaba abundante sangre, y casi moribundo.

Subimos luego al salón de descanso y allí, sobre los anchos divanes de terciopelo azul y empapándolos con su sangre había tendidos varios cadáveres y en el primer diván había un caballero que respiraba aun, con el rostro pálido y ensangrentado á un tiempo.

Siguiendo á mano izquierda, sobre el diván inmediato, estaba el cadáver de otro caballero, con la blanca pechera manchada de sangre y destrozada la barba y la cabeza.

En el último asiento, tendido también, un caballero francés, ya muerto. Tenía la boca y cabeza convertidas en una masa sanguinolenta.

Era de complexión robusta y fuerte y llevaba desabrochado el chaleco, como si en un movimiento inconsciente y convulsivo hubiera hecho saltar los botones.

Velando aquel sueño eterno, permanecía junto á su cabecera un caballero francés, que en la sala de espectáculos había estado á su lado, y que nos explicó que se salvó milagrosamente de la muerte.

Ambos habían llegado esta misma mañana en el tren correo de Francia. Era el muerto Ingeniero Administrador del *Canal du Verdon*.

En el divan frontero del otro lado de la sala había una señorita joven y hermosa, vestida de blanco que tenía un agujero en la sien y destrozada la órbita del ojo derecho. Se conoce que la muerte fué instantánea y que por consiguiente no ocasionó sufrimiento alguno á la infeliz, pues sus puras facciones parecían tranquilas.

Más hacia el fondo y á la misma mano veíanse los cadáveres de dos señoras más, tendidas en el suelo.

En un rincón se hallaba sentada una mujer joven, herida también en la cabeza y con el traje manchado de sangre, pero cuyas heridas á juzgar por su aspecto exterior no parecían ofrecer mucha gravedad.

Por último, en un diván del testero que dá espalda á la sala de espectáculos, el cadáver de otra señora.

En el anfiteatro quedó muerto, en el sillón donde estaba sentado, un caballero, con el pecho y la cabeza atravesados por un casco.

Heridos leves se veían en gran número: unos á quienes hirieron los cascos de metralla y otros que tenían desgarraduras producidas por las astillas de los sillones.

Hasta en el quinto piso quedaron contusos y heridos levemente algunos espectadores.

En el tercer piso un proyectil saltó el ojo á un caballero.

Se cree generalmente que la bomba fué arrojada desde el cuarto ó quinto piso por el lado derecho de la sala y que estaba cargada no con dinamita, sino con pólvora según el olor que enseguida se esparció por la sala.

Se supone, por el número de heridos y muertos que ha ocasionado, que era de gran tamaño ó contenía además del explosivo, abundante carga de metralla.

La primera precaución que tomaron las autoridades, fué impedir la salida de todos los espectadores, con el fin de detener si era posible al criminal autor de aquel bárbaro atentado.

Nos dijo un agente de policía que desde los primeros momentos había sido detenido y llevado al gobierno civil un individuo á quien conoce la policía.

Según se nos aseguró, el detenido es de nacionalidad italiana.

De primera intención fueron auxiliados muchos heridos en el lugar mismo del suceso por algunos médicos que estaban allí de espectadores y por los del teatro, utilizando para ello el botiquín de la casa.

Otros heridos fueron llevados á la casa de socorro de la calle de Barbará y á las farmacias de Genové y Andreu.

A la media hora de ocurrido el suceso había expirado ya en la casa de socorro uno de los heridos que tenía destrozada la cara.

El gobernador civil acudió en cuanto tuvo noticia por teléfono de la catástrofe, mostrándose hondamente conmovido ante aquel brutal y cobarde atentado y dictando acertadas disposiciones.

Estaban también varios inspectores de policía y el jefe de municipales y el concejal señor Monfredí (don Hermenegildo), que fué uno de los primeros que acudieron. Momentos después llegó el alcalde y al cabo de un rato el capitán general señor Martínez Campos.

En la farmacia del doctor Genové, el médico del batallón cazadores de Figueras, don Luís Sanchez, que se hallaba en el Liceo al ocurrir la explosión, curó de primera intención á tres señoras, una señorita y tres caballeros.

La mayoría de ellos tienen lesiones graves y una de las señoras el brazo fracturado.

En la farmacia del señor Andreu, el médico señor Mestre curó á dos heridos leves.

Los heridos

En la casa de socorro de la calle de Barbará fueron curados de primera intención, los heridos siguientes:

Don Pedro Oliva, natural de Gracia, 19 años, soltero, comerciante; Bailen, 59, 1.°, 2.ª, heridas inciso contusas en ambas manos, muslo derecho, barba y pierna derecha.

Doña Luisa Contti, Italia, 20 años, soltera, artista; Aribau 61, 2.°, herida contusa en el occipiccio.

Don José Ferrán, Barcelona, 41 años, casado, comerciante; Mallorca 322, 4.°, 2.ª, herida contusa profunda en el globo del ojo con destrucción y hundimiento de los huesos de la parte derecha de la nariz; herida contusa en la región parietal izquierda.

Don Bernardo Lleusén, Barcelona, 21 años, soltero, comerciante, Rambla de Estudios 5, 2.°, 1.ª; heridas inciso-contusas en el torax abdomen y metacarpo izquierdo.

Don Augusto Croutes, Francia, 28 años, soltero, comerciante, Princesa 28, 2.°; herida contusa en la región temporal derecha.

Además de estos heridos, otro señor, que se cree que es francés, murió.

Muerto á los pocos segundos de entrar en la casa; herida contusa en la abolladura izquierda del frontal con salida de la pulpa cerebral.

Curaron á estos heridos los doctores Esteve y Costa, Cercós y Anet.

La segunda bomba

Corrían diferentes versiones acerca de este extremo; pero la más depurada parece ser que la segunda bomba cayó sobre la falda de la señora de Cardellach, cuñada del conocido procurador señor Guardiola. Al ser trasladada la señora de Cardellach al salón de descanso, la bomba, de ser cierta esa versión, debió caer al suelo sin que lo advirtiera nadie, pues gran rato después fué hallada debajo de una de las butacas.

Otros tienen por más racional la versión de que esta bomba como la otra no fueron arrojadas de arriba, sino que estaban colocadas debajo de las butacas.

Se debió, pues, á una casualidad que no estallara esta bomba que cuando menos hubiera causado otras tantas víctimas.

En las Casas Consistoriales

En el dispensario médico-municipal fueron curados los señores siguientes:

Enrique Segarra, que tenía una herida contusa leve en la mejilla derecha.

Mercedes Segarra, también herida contusa en la nariz y leve.

José Busquets, con varias heridas contusas por desgarro, en el brazo y antebrazo, sospechándose que tenga fracturado el decúbito.

Señor Delmás, una herida penetrante en el vientre, gravísima y otra en el muslo, grave. Su señora esposa resultó muerta.

Por cierto que el señor Delmás dió prueba de gran serenidad, pues al decir que su esposa había muerto y objetarle si estaba seguro de ello, contestó que no le cabía la menor duda, pues él la había visto bien á pesar de estar tan gravemente herido.

Los médicos

Desde los primeros instantes, prestaron cuantos médicos había en el teatro sus auxilios á los heridos. Entre los primeros, recordamos á los señores Noguera, Viladecans, Reventós, Salvat y Tutau que rivalizaron en celo y pericia.

De los médicos de la alcaldía asistieron casi todos.

Otro detenido

Además de la detención de que damos cuenta en otra parte, la policía detuvo también á otro sujeto, al cual se le ocupó un pañuelo en el cual se veían algunos agujeros, que se cree sean producidos por los pistones de las bombas, á causa de haberlas llevado envueltas en él.

Sobre el referido sujeto se decía en los corros, sin que podamos garantizar la noticia, que recaen vehementes sospechas de que sea cómplice del lanzamiento de las bombas.

Ya se comprenderá que todos estos son rumores no comprobados y que sólo podemos dar á beneficio de inventario.

Doña Flora Esteve de Moreu, fué auxiliada en el Salón de descanso por varios médicos, entre ellos el señor Reventós. Conducida á su casa de 1 Arch de Junqueras, 8, 1.°, falleció á los pocos momentos. Tenía infinidad de heridas y fracturas en diferentes partes del cuerpo, creyéndose que habían sido producidas por proyectiles consistentes en clavos, etc.

Su marido y una hija fallecieron también, y á ambos se les veía en el salón de descanso, colocados juntos, sobre el suelo, y cerca de un diván.

Detalles

No podemos dar los nombres de la mayor parte de los muertos, porque muchos no pudieron por de pronto ser identificados, y en la duda nos abstenemos de pronunciar nombres.

El procurador señor Guardiola, según se decía, había resultado con una grave herida en el cuello, y su señora muerta.

También quedó muerta doña Marta Gironés.

—

Varios señores sacerdotes acudieron al Liceo y administraron los Santos Oleos á los moribundos.

—

Asistieron con camillas gran número de soldados de artillería que ayudaron á los empleados de las casas de socorro á trasladar á los heridos á las mismas.

—

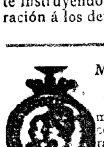
Además de los muertos que en otro lugar citamos, á las 5 de esta mañana se nos dice que han fallecido en sus respectivos domicilios dos heridos graves y otro en el Hospital de Santa Cruz.

La cifra total de muertos, se eleva por ahora á veintiuno.

—

Hasta última hora de la madrugada de hoy, las autoridades conferenciaron acerca de lo ocurrido en el Teatro del Liceo.

El juzgado de guardia trabajó activamente instruyendo diligencias y tomando declaración á los detenidos.



MIL PESETAS al que presente

CÁPSULAS DE SÁNDALO

mejores que las del Dr. Pizá de Barcelona, y que cura más pronto y radicalmente la *Blenorragia* y demás *flujos* de las *vías* urinarias. *15 años de éxito*. Unico aprobado y recomendado en las Reales Academias de Medicina de Barcelona y de Mallorca, varias corporaciones científicas y renombrados prácticos que diariamente lo prescriben reconociendo ventajas sobre todos sus similares. Frasco 14 reales. Farmacia del Dr. Pizá, plaza del Pino, 6, Barcelona y principales de España.

FÁBRICA DE CORBATAS

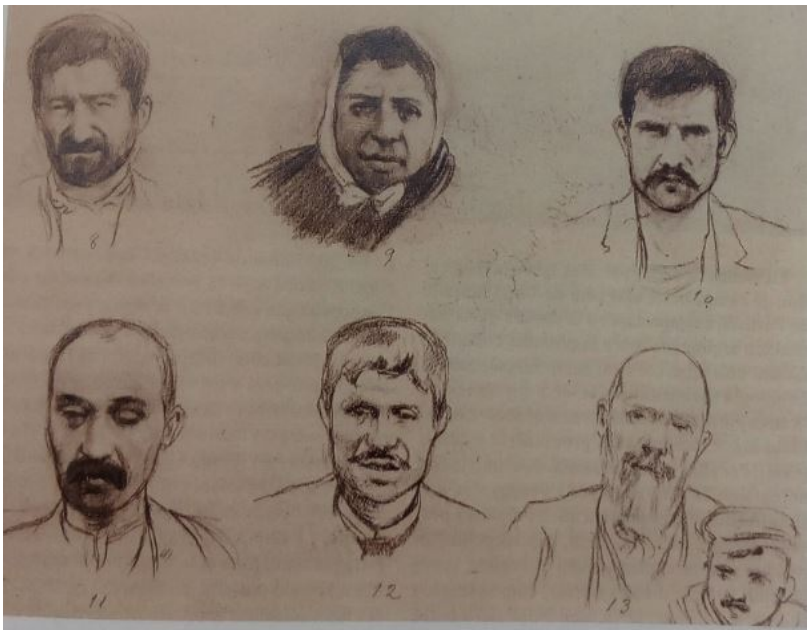
VENTA

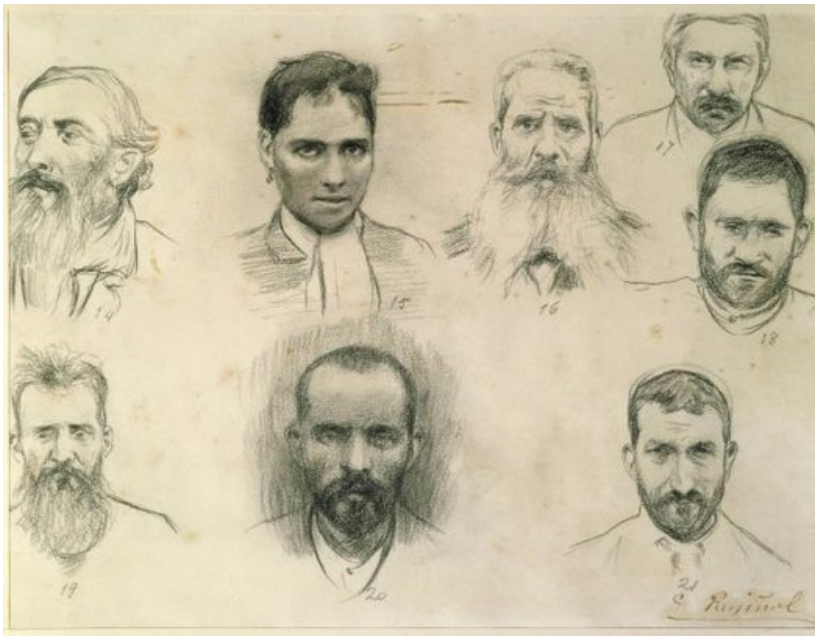
al por Mayor y Menor

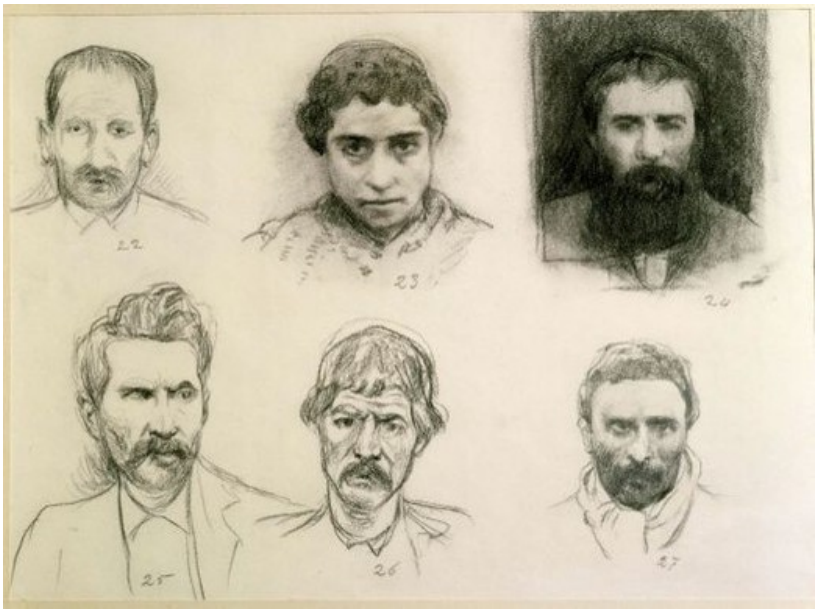
Calle de Fernando VII nº 27

Barcelona

13. *Caps d'anarquistes* (ca. 1894), de Santiago Rusiñol







UNIVERSITAT DE BARCELONA

Coordinació d'Estudis
Facultat de Filologia

Gran Via
de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona

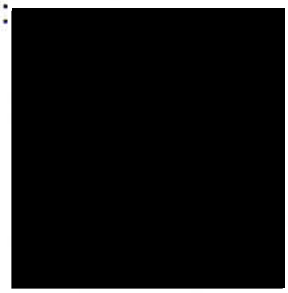
Tel. +34 934 035 594
fil-coord@ub.edu
www.ub.edu

Treball de grau

Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 15 de juny de 2016

Signatura: 

Membre de: LERU

Reconeixement internacional de l'excelència
B:KC Barcelona Knowledge Campus
HUBC Health Universitat de Barcelona Campus