



GEMMA BARTOLÍ MASON'S

Universitat de Barcelona
gemmabartoli@gmail.com

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

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 del 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 béns propis, 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 que plasmen 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 fabricant*, per centrar-nos només en algunes de les obres 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 Teatre 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 dona temàtica i matèria d'estudi, que ens permet traçar un recorregut per les diferents etapes que travessa al llarg 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 obre 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 van quedar reflectits 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 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 on els trets de la ciutat emergeixen amb més força i el marc espacial de la ciutat apareix d'una manera realista i directa. Des de mitjans d'aquest segle Barcelona viu un procés de transformació física, social i moral, que, com afirma Castellanos,¹ 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 aquest teatre en el període que ens ocupa, basant-nos en tres moments significats de la imatge pública que presenta; analitzar-ne el tractament que se'n fa en els diferents gèneres literaris, 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 es polaritzen les tensions dels grups humans de la ciutat. La literatura esdevé un agent en la configuració d'aquest espai.

4. Mètode

Per 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 Liceu. Per trobar-les hem fet una enquesta a diversos especialistes en el tema, tant del món literari com musical, 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. Amb tot, ens ha

1 Jordi CASTELLANOS, *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Eds. 62, 1997, p. 137.



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 Gran Teatre 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'això 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, 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.

5. El Liceu en la perspectiva grotesca

—¿En qué se semblan cuatro elefants á la orquesta del Liceo?

—En que tenen quatre 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 per la seva vinculació amb l'Hospital de la Santa Creu) tenia encara 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 Liceu Filharmònic Dramàtic Barcelonès d'Isabel II, fundat el 1837 i situat a l'antic convent de Montsió, que aviat va ser conegut com el Liceu. Deu anys més tard, el diumenge 4 d'abril de 1847, 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. A partir d'aquests tallers Frederic Soler, 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»,² la qual cosa podem observar 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 quan 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.³

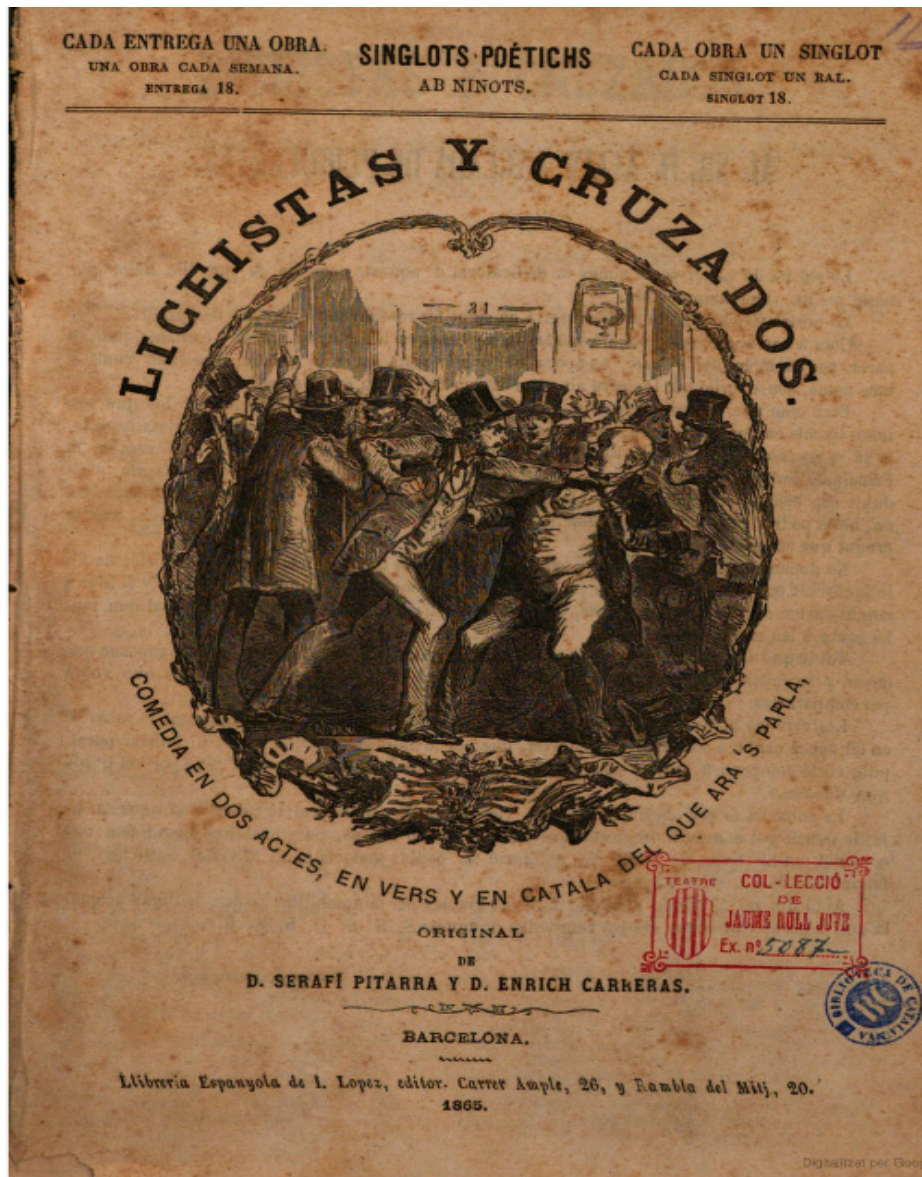
Arran d'aquesta rivalitat, Pitarra –de fet, Serafí Pitarra i Enric Carreras, tots dos pseudònims de Frederic Soler– va escriure la comèdia en vers i en dos actes *Liceistes i cruzados*, que es va estrenar el 8 d'agost de 1865 al Jardín y Teatro de Variedades. L'obra, però, va ser modificada de dalt a baix, 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 continuar atacant o ignorant, i no en va tornar a escriure cap més fins després de la Revolució de 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 hi afegeix cap advertiment. Tot i així, a la dedicatòria, al Sr. Aleix Anglada de Puigqueralt, sí que destaca que l'únic objectiu de la sàtira ha estat «fer resaltar

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

3 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»; vg. Joan ROCA, «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 12 de juny de 1892.



lo ridícul dels dos partits», atès que la comèdia «tè per objecte castigar un vici ó una preocupació ab lo ridícul».⁴ A més, als primers versos de l'obra, en què 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».⁵



Coberta de *Liceistas y cruzados* (1865), de Serafí Pitarra i Enric Carreras

4 Frederic SOLER, *Liceistas y cruzados*, Barcelona, Llibreria Espanyola de I. López, 1865, p. 317.

5 *Ibid.*, p. 320.

Així doncs, 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,⁶ 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 Ambrós, 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, en Ricardo i ella li posen un parany perquè en una discussió entre tots dos bàndols, que el senyor Ambrós escolta d'amagat, en Lluís s'exalti fins al punt de revelar la seva condició de liceista. Per tant, 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, en 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.⁷

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!»),⁸ i fins i tot discuteixen per si és més gran un teatre o l'altre:

6 Carme MORELL, *El teatre de Serafi Pitarra*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 264.
7 F. SOLER, *op. cit.*, p. 320.
8 *Ibid.*, p. 345.



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.⁹

Un altre tema de debat que apareix a la sàtira remet al lloc on s'havien estrenat primer les obres, atès que 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 aixó es la pura vritat.
[...]
Si's va estrenar
al Liceo.
Amb. ¡Calla, calla!...
¡si'n fa aquet teatro de mal!¹⁰

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»,¹¹ 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: el drama té lloc abans de 1865, probablement just després de l'obertura del Liceu, quan van començar a néixer aquestes disputes. Pitarra ho justifica a la mateixa dedicatòria:

Però com una comedia se escriu per tot un públich y no exclusivament per los que son intel·ligents en óperas, resulta, que s'han de citar exemples que tothom sápigaa; aixís 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

9 *Ibid.*, p. 336.

10 *Ibid.*, p. 326.

11 *Ibid.*, p. 317.

ha fet, es segur que no hauria produït cap efecte lo dir que s'hi havia fet *La Dalmira*, suposat que sent òpera poch coneguda, no's podria pèndrer per desatino lo que quasi tothom, per ignorar la vritat del cas, hauria cregut que era cert.¹²

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:¹³

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.¹⁴

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...»)¹⁵ 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»)¹⁶ i, al punt àlgid de l'obra, a 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 coliseu¹⁷ («Vegi vosté si al Liceo / pot cantar bé cap tenor / que las baranas dels palcos / son de cartró pintadot»)¹⁸ 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».¹⁹

Malgrat tot, Fuster 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.²⁰ Amb tot, només un any després de l'obertura del teatre, la

12 *Ibid.*

13 En una carta oberta de J. Coroleu a J. Yxart, «El teatro en Barcelona: recuerdos de mocedad: carta abierta a Don José Ysart», *La Vanguardia*, 29 d'abril de 1892, p. 4, 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 potuto* 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».

14 F. SOLER, *op. cit.*, p. 327.

15 *Ibid.*, p. 333.

16 *Ibid.*, p. 346.

17 «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»; vg. Francesc SOLER, «La escenografía en Barcelona», *La Vanguardia*, 19 de març de 1893.

18 F. SOLER, *op. cit.*, p. 358.

19 *Ibid.*, p. 359.

20 Claudi FUSTER, «Les revistes musicals barcelonines, 1817-1868», *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 12, p. 121.



directiva del Liceu ja va preveure que algun dels dos n'acabaria sortint perjudicat,²¹ 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 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*».²² Tanmateix, si mirem altres fonts documentals del moment fora de les ficcions literàries, per exemple a *La Vanguardia*, veiem que són 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 liceístas 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.²³ 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.²⁴

Sigui com sigui, indiscutiblement *Liceístes 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, atès que Soler també va fer ressenyes paròdiques de les òperes que van tenir més èxit a Barcelona (*El Profeta*, *Faust*, *La Africana*, *El trovatore*), que contenien diverses al·lusions de caire satíric al públic burgès que hi assistia.²⁵ 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*, *L'últim trençalòs* 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,

21 «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»; vg. carta de J. M. de Gispert i J. Cortada, 10 de gener de 1848, dins Josep ARTÍS, *Tres segles de teatre barceloní. El Principal a través dels anys*, llibre inèdit conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 1938.

22 Iborra es refereix 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 d'agost de 1884), o bé «La compañía de ópera que debía debutar hoy en este Gran Teatro da las funciones en el Principal» (2 d'abril de 1893); vg. Joaquim IBORRA, *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, 1999, p. 338.

23 «Revista musical», *La Vanguardia*, 19 d'abril de 1881, p. 3.

24 J. COROLEU, *ibid.*, *La Vanguardia*, 29 d'abril de 1892, p. 4.

25 C. MORELL, *op. cit.*, p. 280.

si una bufa hi vá á cantá,
'l públich l'esbotsará
fentli xiulets á la cara.²⁶

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

5.2 L'antiliceisme convencional: el poema *El Gran Teatre del Liceu*

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. Amb tot, Roger Alier 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».²⁷ 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 en la consciència ciutadana –recordem que el text va ser estrenat el 1865–, mentre que quan es va escriure aquest text el tema devia ser 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: 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,²⁸ 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 gran n'es un bon tros massa / pues de toros sembla plassa».²⁹ D'altra banda, de l'autor, també en podem deduir que era un home no gaire culte i més aviat gran, ja que parla d'un «Liceo de jovenalla»³⁰ i pel que explica quan descriu la sala fa pensar que havia vist encara platees de teatre sense seients, cosa que no passava al liceu, on «pel publich abaix no hi a / pues per seure has deu pagá».³¹

26 F. SOLER, *Singlots poètics: col·lecció de obras jocosas, dramáticas, líricas i narrativas, en vers y en catalá del que ara's parla*, Barcelona, Llibreria Espanyola, 1867, p. 223.

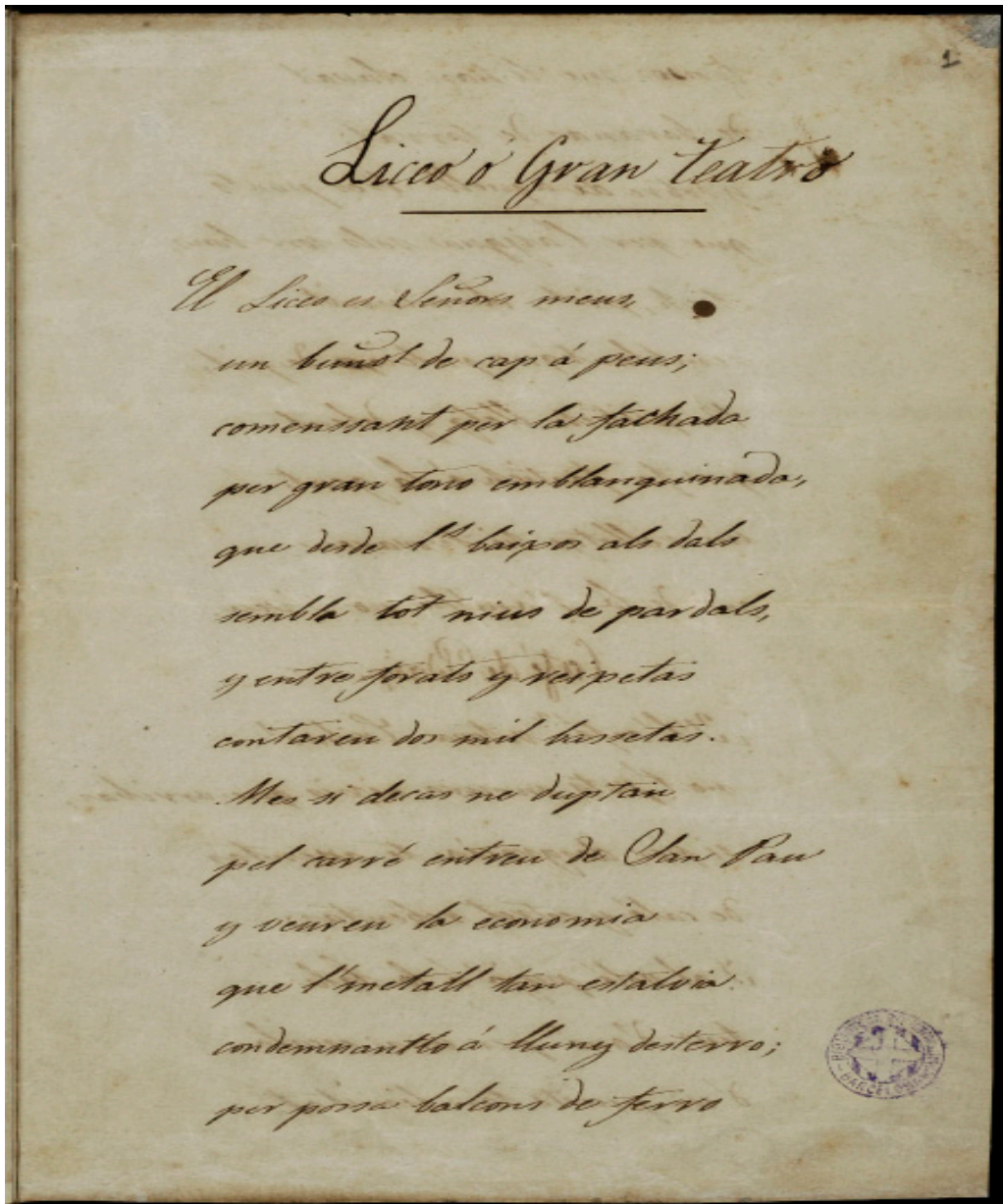
27 *El Gran Teatre del Liceu: poema satíric en catalá* [ca. 1850], ed. de Roger Alier, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2008, p. 7.

28 *Ibid.*, p. 6-7.

29 *Ibid.*, p. 27.

30 *Ibid.*, p. 36.

31 *Ibid.*, p. 27.

Pàgina del manuscrit del poema *El Gran Teatre del Liceu*

Al poema hi consta el títol «Gran teatro Liceo» i després es 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 critica la façana, 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;
comensant 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.³²

Insisteix en aquests atacs contra la façana a partir de tòpics freqüents de l'època, i critica també el rellotge petit que hi tenia, i fins i tot suggereix que estava afectat per la tuberculosi («etich, xich, disminuït / semblant que pateix de pit»). Després d'aquesta primera secció parla del poc espai que hi ha als dos cafès («no t'pots moure aixis que arribas»; «veuras tu que no val ré») i al restaurant («fuig del foch vas á las brasas; / si abaix era reduït / es aquí mol mes petit»), 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», 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.³³

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»),³⁴ però el que critica especialment és un ball que va fer, un «galop infernal».³⁵ I basteix una «Cansio que s'cantà ab la mateixa tonada» de set estrofes en què es va repetint la tornada «Deu nos guardi las orellas / de la galop infernal».³⁶ A l'última part del poema afirma que «Café, teatro y pinturas / es un joch de criaturas» i acaba dient:

32 *Ibid.*, p. 25.

33 *Ibid.*, p. 27.

34 *Ibid.*, p. 34.

35 *Ibid.*, p. 34.

36 *Ibid.*, p. 34-35.



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.³⁷

El poema és 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*). Ara bé, el poema ens interessa no tant per la qualitat literària sinó pel valor històric que té: a banda de ser escrit també en «el català que ara es parla» –en aquest cas atès, probablement, el desconeixement ortogràfic general de l'autor– no deixa de ser un exemple 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 d'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 obra bilingüe en tres actes. En aquest cas hi ha uns personatges que volen passar per elegants i freqüentar 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» 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*.³⁸

La Concha inicia una conversa amb la seva filla i li demana que al vespre l'acompanyi al Liceu i que es mudi, cosa que la noia considera una bajanada. Amb tot, el que destaca de l'obra –i n'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:

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Ramon BORDAS I ESTRAGUÉS, *Cosas del dia: comedia bilingüe en tres actos y en verso*, Barcelona, Impremta de la Viuda e Hijos de Gaspar, 1868, p. 6-7.

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.³⁹

Així doncs, l'escenari del Gran Teatre del Liceu serveix a Bordas 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,⁴⁰ i, tal com havia mostrat l'autor castelloní el 1868, anys més tard la situació continuava sent similar, atès 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.⁴¹

6. El Liceu de l'escena burgesa

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

–Mama, mama!...
–Mamá, mamá! –corregiren des de dins.

(Narcís Oller, *La febre d'or*)

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

39 *Ibid.*, p. 19-20.

40 Enric GALLÉN, «El teatre», dins Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana. Part moderna*, vol. VIII, Barcelona, Ariel, 2006, p. 86.

41 *Ibid.*



anys d'ençà de la seva obertura, en què predominaven 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, i 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, «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».⁴² Algunes de les seves obres principals, 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».⁴³

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 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».⁴⁴ Aquí 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?...».⁴⁵ 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».⁴⁶ 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 aquesta 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–, i 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 de Gil Foix, que representa el personatge del nou ric, que fa ostentació de les seves propietats i dels seus béns en una època en la qual, com afirma

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

43 J. CASTELLANOS, *op. cit.*, p. 144.

44 Rosa CABRÉ, «Retòrica i mite de la metròpoli: Narcís Oller», dins Narcís Oller, *Narratives urbanes: la construcció literària de Barcelona*, ed. de Margarida Casacuberta i Marina Gustà, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat-Fundació Antoni Tàpies, 2008, p. 37-58.

45 Narcís OLLER, *La papallona*, Barcelona, Selecta-Catalònia, 1991, p. 198.

46 *Ibid.*, p. 210.

Domingo –reproduïnt unes paraules del mateix Foix–, *l'argent fait tout*, el diner és «capaç d'alterar-ho tot». ⁴⁷ En aquesta obra ja es manifesta 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 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. ⁴⁸

De fet, en aquesta època l'òpera era un dels esdeveniments de més impacte social, i per això el Liceu tenia tanta importància, atès que l'òpera, i la música en general, era l'art més popular i que més influïa en les masses. ⁴⁹ 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, i a l'estrena del tenor Masini a la ciutat: ⁵⁰

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, 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.

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». ⁵¹ Hem de tenir present que en aquests moments hi havia una batalla entre l'italianisme i el wagnerisme, i que, com fa constar Aviñoa, 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 impedièn «tota mena de renovació que possibilités que el públic liceístic conegués altra cosa que no la vinguda d'Itàlia». ⁵² 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». ⁵³ Prèviament, Oller ja ho ha advertit:

Els músics joves i el diletantisme 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

47 Josep M. DOMINGO, «Pròleg», dins N. OLLER, *La febre d'or*, Valls, Cossetània, 2012, p. 16.

48 Rosa CABRÉ, *La Barcelona de Narcís Oller: realitat i somni de la ciutat*, Valls, Cossetània, 2004, p. 23-24.

49 Xosé AVIÑOÀ, «Les constants ideològiques en la crítica musical de *L'Avenç* (1881-1884 i 1889-1893)», *D'art*, núm. 8-9, p. 95.

50 Tant als diaris (p. ex., *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*». Vg. J. IBORRA, *op. cit.*, p. 236.

51 R. CABRÉ, *op. cit.*, p. 72.

52 X. AVIÑOÀ, *op. cit.*, p. 95.

53 N. OLLER, *op. cit.*, p. 126.



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.⁵⁴

La distinció que fa Oller entre el públic dels 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.⁵⁵ A la novel·la, l'estrena de Masini comporta xiulets, cops de bastons i de peus per part del galliner, mentre que una altra part del públic es posa a aplaudir en 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 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.⁵⁶

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

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 empenien contra l'adversari, motejant-lo de *cruzado*, suposant que tota la virulència de la seva crítica era disfressat despit d'abonar al Principal, on cantaven Stagno, l'Uétam i la Cepeda. –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.⁵⁷

Aquesta darrera intervenció del personatge de Francesc coincideix amb la consideració d'Iborra 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».⁵⁸ Tot aquest enrenou també ve donat perquè, a més, en aquesta època hi hagué una

54 *Ibid.*, p. 122.

55 J. IBORRA, *op. cit.*, p. 296.

56 N. OLLER, *op. cit.*, p. 127.

57 *Ibid.*, p. 127.

58 J. IBORRA, *op. cit.*, p. 296.

divisió entre els partidaris d'aquest tenor italià, Angelo Masini, i el tenor navarrès Julián Gayarre, que foren rivals directes.⁵⁹ 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».⁶⁰

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 *Arribada al Liceu*:

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, 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 fatigs 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.⁶¹

Seguidament trobem la descripció de l'interior de la sala, que també il·lustra el quadre *El Liceu*, de Ramon Casas:

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 guspises, com diminuts sols els topazis; opalava les sedes i glasses, es fonia en apagades foscors dins el vellut i la roba dels frac, 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.⁶²

A les obres posteriors de Narcís Oller el Liceu ja no torna a tenir aquest pes, però sí que continua apareixent com a escenari. 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».⁶³ En canvi, a *Pilar Prim* (1906), la seva darrera novel·la,

59 La rivalitat entre tots dos tenors es va mantenir durant tota la dècada dels 80, i algun cop als seus partidaris els havia faltat poc per arribar a les mans; vg. Roger ALIER i Francesc X. MATA, *El Gran Teatre del Liceu (història artística)*, Barcelona, Edicions F. X. Mata, 1991, p. 51-52.

60 N. OLLER, *op. cit.*, p. 426.

61 *Ibid.*, p. 121-122.

62 *Ibid.*, p. 122-123.

63 N. OLLER, *La bogeria*, Barcelona, La Magrana, 2001, p. 62.



hi té una mica més de significació, i de nou tornem a veure que 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.⁶⁴

Al capítol XII és 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* 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.⁶⁵

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:

—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'embarquem 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 veï o sa veïna [...] La qüestió era aprofitar els goigs que sols de tard en tard la sort regala; i elles, lluint vestits i

64 N. OLLER, *Pilar Prim*, Barcelona, Selecta, 1983, p. 146.

65 *Ibid.*, p. 197.

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.⁶⁶

D'altra banda, en el corpus olleríà també podem analitzar l'ús social de la llengua, com Ramon Bordas l'havia caricaturitzat a *Coses del dia*, 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 Pilar Prim 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 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».⁶⁷

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

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 duïen 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, on s'evidencia 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:

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 apiñada 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.⁶⁸

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:

66 *Ibid.*, p. 200-202.

67 N. OLLER, *La febre d'or*, op. cit., p. 104.

68 Antoni ALTADILL, *Barcelona y sus misterios*, vol. 1, Barcelona, Taber, 1969, p. 499.



- ¡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 divertirme, mientras aquella infeliz a quien habías prometido... Y luego... Tú ya me entiendes.
- ¡Bah! Si no es más que eso, exclamó 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 máscara? 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 ningún palco, sino en la escena la noche del baile aquel tan bonito...⁶⁹

Així també ho reflecteix un dels gravats que apareix a l'obra, en el qual un home desemmascara una dona que el refusa, i ho pot suggerir el quadre de Joan Brull *A la llotja*.

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 distint que oferia el públic del Liceo del de otros teatros extranjeros» i parla de «sus costumbres, su idioma, su religión, su carácter catalán»,⁷⁰ però no especifica exactament a què es refereix. És per aquest motiu que Cassany fa constar que en aquesta obra Barcelona «ha estat buidada de significació concreta, *real*» i que defrauda qualsevol expectació realista: el Liceu físic no hi és, només hi ha el diàleg i «unes màscares que juguen a l'equívoc»,⁷¹ a diferència del capítol vuitè de *La febre d'or*.

D'altra banda, el Liceu també apareix a la novel·la *La fabricant*, de Dolors Monserdà, que, tot i que va ser escrita l'any 1904, abraça un període històric que va del 1860 al 1875. A diferència 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 aquest 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: «[...] 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...».⁷² El Liceu ja no torna a aparèixer fins

69 *Ibid.*, p. 503-504.

70 A. ALTADILL, *Barcelona y sus misterios*, vol. 2, ed. cit., p. 359.

71 E. CASSANY, «Del testimoni a la ficció», *Narratives urbanes: la construcció literària de Barcelona, op., cit.*, p. 31-33.

72 Dolors MONSERDÀ, *La fabricant*, Barcelona, Horsori, 2009, p. 87.

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...». ⁷³



Il·lustració litogràfica d'Eusebi Planas per a la novel·la *Barcelona y sus misterios* (1860), que representa el pati de butaques del Liceu de Barcelona, abans del seu primer gran incendi

73 *Ibid.*, p. 287-288.



7. El Liceu com a exponent d'un col·lapse

Que el Liceo tiene enemigos es indudable.
(*Dietari del Gran Teatre del Liceu*, 5 d'abril de 1881)

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

Al llarg de l'època isabelina (1833-1868) ja s'havien desenvolupat 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 van patir una crisi amb el procés de Montjuïc (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.⁷⁴

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 era 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.⁷⁵ Com assenyala Gallén, «l'alta burgesia barcelonina disposava del Teatre del Liceu com a gran plataforma d'irradiació social i esbargiment cultural»; 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».⁷⁶ De fet, el mateix any, Joan Maragall, que des de ben petit ja anava sovint al Gran Teatre del Liceu i seguia amb regularitat l'oferta musical de Barcelona, ja intuïa el que acabaria passant, atès que en una carta al seu amic Antoni Roura el 9 de maig de 1890 escrivia:

Ahir tornà a obrir-se lo 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 aturidit: 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 al 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 vendetta» era «meditata e pronta» i que «ei l'assicura e afretta co' il cieco

74 Magí SUNYER, «Obrerisme i progrés en la literatura modernista catalana», *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, núm. 20, 1992, p. 54.

75 R. ALIER i F. X. MATA, *op. cit.*, p. 63.

76 E. GALLÉN, «Notes sobre teatre i públic a la Barcelona modernista», *Actes del I Seminari d'Història de l'Espectacle Teatral*, ed. de Biel Sansano, Universitat d'Alacant, 1993, p. 110.

suo fidar» semblava que ho digués per a nosaltres que sabíem perfectament que al dematí encara hi havia l'artilleria allotjada en lo teatre [...] Prò ten compte qui t'ho diu, qualsevol dia d'aquests nos daran un susto.⁷⁷

A Barcelona hi va haver diversos exemples d'«acció directa» 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. Aquell mateix any, la nit del 7 de novembre, que era la data en 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– 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 va explotar.

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– se'n va fer molt de ressò. L'endemà de la bomba, *La Vanguardia* publicava una llarga crònica, «El crimen del Liceo», que feia èmfasi en el fet que l'atemptat es dirigia contra gent de tots els sectors socials i havia generat una indignació unànime. Els efectes de la bomba, doncs, no únicament van afectar la classe burgesa, sinó també 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 algunes 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».⁷⁸

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, allò havia deixat senyal, i afegia: «No sé si el Liceu tornarà a ser mai lo que era».⁷⁹ Tornant a casa aquella mateixa nit –tal com ell mateix especifica, amb un estil de dietari–, en una mena d'«experiment poètic [...] de reduir a un no-res la distància temporal entre l'esdeveniment real i el procés de composició poètica»,⁸⁰ Maragall va escriure el poema «Paternal», inclòs dins de *Poesies* el 1895:

77 La transcripció d'aquesta carta procedeix de l'edició crítica, encara no publicada, de l'Obra Completa de Joan Maragall, i s'han fet servir els criteris preparats per l'equip encarregat de l'edició.

78 E. GALLÉN, *op. cit.*, p. 111.

79 J. MARAGALL, *op. cit.*, p. 110.

80 D. SAM ABRAMS, *Llegir Maragall, ara*, Barcelona, Proa, 2010, p. 52-55. Abrams fa notar el «paralelisme compositiu que existeix entre "Paternal" i "La vaca cega", que també va escriure unes hores després de veure l'animal», i afirma que precisament «el sentit de la famosa i discutida teoria de *la paraula viva* del poeta és precisament que l'art i la paraula siguin perfectament capaços de reflectir l'impacte de la realitat immediata».



PATERNAL

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

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

A cada esclat mortal — la gent trèmula es gira:
la crueltat 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.

El poema de seguida ens transmet una imatge de brutalitat («colltorçades testes»), de crueltat, de por i de destructivitat de la vida. A la primera estrofa, entre els v. 3 i 4, observem una ironia violenta, que gairebé podríem qualificar de sarcasme. Fins al v. 7 el poema és la literalització del fet i la violència social, de la col·lectivitat ferida, i a partir del v. 8 passa de l'àmbit col·lectiu a l'individual i parla d'un tema personal, en una mostra de «la inextricabilitat entre la vida familiar i el seu entorn social i polític».⁸¹ Per tant, hi ha un contrast entre allò que acaba de viure i allò que pertany a l'àmbit de la privacitat, que realça encara més la brutalitat dels fets. Terry 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».⁸²

L'episodi del Liceu i la significació de l'horror d'aquesta tragèdia porten Maragall a recordar les idees de Nietzsche sobre la destrucció de la mediocritat, de la vida acomodaticia i la resignació, sobre els poders destructius del superhome, i a traslladar-los a aquest poema. 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, fruit de la innocència i l'abstracció de la realitat, que alhora ens remet a l'inici d'un nou cicle, un nou món que vindrà.⁸³ Pel que fa a aquests darrers versos, Fontana 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 i inquietant observació sobre la vida», una actitud difícilment imaginable «en la immensa majoria dels burgesos barcelonins del seu temps».⁸⁴

81 D. S. ABRAMS, *op. cit.*, p. 52.

82 Arthur TERRY, *La poesia de Joan Maragall*, Barcelona, Quaderns Crema, 2000, p. 114 i *passim*.

83 Segons Abrams, el títol del poema ja indica que aquesta clara referència a la paternitat té un triple sentit: com a pare físic de la seva filla, Helena; pare del món que vindrà i pare de la nova poesia i el nou art modern català; vg. D. S. ABRAMS, *op. cit.*, p. 59.

84 Josep FONTANA, «Joan Maragall en la Catalunya del seu temps», dins *Maragall: textos i contextos*, ed. de Glòria CASALS i Meritxell TALAVERA, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 19-32 (cit., p. 28).

2

1893.

18 Mayo. A las 10 y 30 minutos de la noche nace mi hija y pequeña Helena.
Clara enferma hasta

21 Junio en que nos trasladamos a Graia
Convalecencia hasta

22 Julio en que fui a misa a la Bonanova
5 Agosto a San Joan hasta el dia 30

7 Noviembre - Bomba explosiva a el Liceo
al ir a empezar el foyetto de Guglielmo Bell
Estábamos con mis padres y hermanos en
el paleo platen nº 7. Habia Delfin Montells

12 Noviembre. La vista de corte a Helena



Quant als aspectes mètrics i formals, és un poema anisosil·làbic, volgudament irregular, ja que Maragall es revolta «contra el purisme injustificat de la lírica tradicional» per fer un «poema modern»⁸⁵ i adequa el conjunt formal del poema al contingut. Alhora, segueix el sentit dels versos fent ressaltar els mots que li interessin —a la primera estrofa apareix «festes», que contrasta amb «guerra». Terry 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 atura el moviment, i afirma que els dos hemistiquis del penúltim vers del poema «marquen un instant de vacil·lació abans de la imatge final».⁸⁶

Malgrat que trobem petjades de Nietzsche en molts altres textos de Maragall, aquest és, probablement, el poema que en mostra una influència més clara, que clama contra la vida acomodaticia, que revela 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».⁸⁷

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 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 cm, 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*), tot i que al catàleg de la Junta de Museus de 1942 hi consta el títol *Retrats de anarquistas presos con motivo de las bombas del teatro del Liceo*. Remet, per tant, als fets 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 havia anat la seva dona, Lluïsa, i el seu germà, Albert, que van resultar-ne ferits. Malgrat tot, com afirma Epps, «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.⁸⁸

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 es conserven, no hi trobem cap informació, i tampoc no en sabem la data i el lloc exactes de realització. Tot i així, els dibuixos representen els rostres dels qui van atacar el Liceu com a centre de la burgesia, i Rusiñol, malgrat que en fos crític, no deixava de formar-ne part. D'altra banda, Lahuerta

85 D. S. ABRAMS, *op. cit.*, p. 61.

86 Vg. A. TERRY, *op. cit.*, p. 113.

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

88 *Ibid.*, p. 110.

suggereix una interpretació de l'obra a través de la frenologia, cosa que implicaria una significació ètica i política, més enllà de l'estètica.⁸⁹ Així doncs, Epps 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).⁹⁰

Ara bé, 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.

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 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»⁹¹ 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 comprovat y en la qual las furas del sigle vinent trobarà escrita, dia per dia, l'història dels nostres temps».⁹²

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 aquí 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 aleshores, perquè, al capdavall, «lo que principalment interessa a uns y altres es lo que hi ha o passa de teló en fòra».⁹³

89 Juan José LAHUERTA, «La tentación del hombre: notas sobre una escultura de Gaudí», dins *¿Qué es la escultura moderna? Del objecto a la arquitectura*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, p. 33-44.

90 B. EPPS, *op. cit.*, p. 113.

91 N. OLLER, *Memòries literàries: història dels meus llibres*, Barcelona, Aedos, 1962, p. 134.

92 Citat per Rosa CABRÉ, «Retòrica i mite de la metròpoli: Narcís Oller», dins *op. cit.*, p. 47.

93 Emili TINTORER, «Del teatre català», *Juventut*, núm. 339, 1906, p. 503.



En definitiva, l'elaboració d'aquest treball ens ha permès endinsar-nos en tot aquest context i comprovar alhora que, com afirma Llorente, 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.⁹⁴ 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.

Treball Final del Grau en Filologia Catalana, Universitat de Barcelona, 15 de juny de 2016

94 Vg. Marta LLORENTE, *La ciudad: huellas en el espacio habitado*, Barcelona, Acanalado, 2015.