



DEPARTAMENT D'ART I MUSICOLOGIA
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES

Any 2015

Tesi doctoral
Doctorat en Musicologia

**SOM POBRES DE SOLEMNITAT!
CAP A L'EMANCIPACIÓ DEL MÚSIC PREROMÀNTIC
A PALMA DE MALLORCA**

VOLUM III

LA MÚSICA AL TEATRE DE PALMA (II)

Autor: José Joaquín Esteve Vaquer

Director: Dr. Francesc Cortès Mir

SUMARI

LA MÚSICA AL TEATRE DE PALMA (II)

L'ÒPERA S'ENSENYOREIX DEL TEATRE DE PALMA

ANTECEDENTS

Algunes notícies sobre les representacions líriques a Palma:

óperes i sarsueles en el segle XVIII 8

Francesc Creus empresari de la temporada d'òpera de 1767-1768 a Palma 13

Circulació de músics i cantants italians a la Península Ibèrica

en la dècada dels anys seixanta i la seva aportació a la circulació

del repertori operístic: el cas de Goldoni..... 20

Els últims anys del segle XVIII:

la sarsuela continua la seva hegemonia en l'àmbit músico-teatral..... 33

Companyies còmiques espanyoles *versus* companyies d'òpera italianes:

la contrarevolució iniciada per Rossini 34

LES TEMPORADES D'ÒPERA ITALIANA EN LA DÈCADA OMINOSA

La temporada de Pasqua de 1824:

primera temporada d'òpera a Mallorca en el segle XIX 36

Desenvolupament de la temporada..... 46

Diari de representacions 67

Estadística de la temporada 68

Catàleg de llibrets conservats..... 69

La temporada de 1824-1825..... 70

Sobre l'evolució del llenguatge operístic 95

Desenvolupament de la temporada..... 98

Diari de representacions 111

Estadística de la temporada 112

Catàleg de llibrets conservats..... 113

Peticions del permís reial per a la representació d'òpera a Palma..... 114

La temporada de 1825-1826..... 117

Desenvolupament de la primera part de la temporada 133

Diari de representacions 143

Desenvolupament de la segona part de la temporada..... 144

Diari de representacions	152
Estadística de la temporada	154
Catàleg de llibrets conservats	155
La temporada de 1826-1827	156
La renovació de la companyia	160
Desenvolupament de la primera part de la temporada	164
Diari de representacions	179
Anàlisi de <i>Semiramide</i> i crítica de la representació	180
Desenvolupament de la segona part de la temporada	191
Diari de representacions	202
Estadística de la temporada	206
Catàleg de llibrets conservats	207
<i>I catalani nel ducato d'Atene</i> , de Luigi Monteggia: una òpera no musicada	209
Relacions entre Barcelona i Palma en les representacions operístiques:	
Ramon Carnicer com a possible nexa d'unió	214
Sobre les qualitats d'un bon cantant: l'esil o pràctica moderna del cant	216
Sobre l'estrena a París de <i>Le siège de Corinthe</i>	222
La temporada de 1827-1828	225
Desenvolupament de la primera part de la temporada	230
Diari de representacions	138
Desenvolupament de la segona part de la temporada	140
Diari de representacions	246
Estadística de la temporada	249
Catàleg de llibrets conservats	250
<i>Mosè in Egitto</i> : un òpera de Rossini no representada en 1828	251
Anàlisi de <i>La donna del lago</i>	252
La temporada de 1828-1829	260
Desenvolupament de la temporada	264
Diari de representacions	271
Estadística de la temporada	274
Catàleg de llibrets conservats	274
Trasllat de la companyia italiana d'òpera a Maó	275

Participació musical en els espectacles oferts al teatre en la temporada 1829-1830.....	277
Activitat operística a les cases particulars.....	280
Notícies relacionades amb l'òpera a la premsa local	281
La temporada de 1830-1831.....	288
Desenvolupament de la temporada.....	292
Diari de representacions	317
Estadística de la temporada	320
Catàleg de llibrets conservats.....	321
Anàlisi de <i>Mossè in Egitto</i>	322
La temporades de 1831-1832 i 1832-1833: les comèdies tornen al teatre	327
Diari de representacions	333
Gèneres musicals interpretats per la companyia espanyola en les dues temporades...	342
La temporada de Pasqua de 1833: el retorn de l'òpera	343
Desenvolupament de la temporada.....	346
Diari de representacions	351
Estadística de la temporada	354
Catàleg de llibrets conservats.....	354
La temporada de 1833-1834.....	355
Desenvolupament de la temporada.....	357
Diari de representacions	362
Estadística de la temporada	364
Catàleg de llibrets conservats.....	365
Estadística general de la representació d'òperes en el període 1824-1834	365
Repertori de fragments d'òpera interpretats en les temporades	367
Taula comparativa de primeres representacions a Espanya de les òperes representades a Palma entre 1824-1834	370
Algunes notícies sobre els cantants qua actuaren al teatre de Palma durant el període 1824-1834	374

EL PÚBLIC

La capacitat del teatre i la seva distribució espacial: lloges, seients de platea i altres localitats.....	377
---	-----

Presidència, llotges oficials i seients gratuïts	387
Evolució dels preus dels abonaments i les entrades	396
Distribució social de l'espai teatral i la seva evolució	408
La potestat de distribució de les llotges	411
Disputes per la “propietat” d'algunes llotges	414
Disputa per la “propietat” de la llotja número 18. Un conflicte de competències	414
Altres disputes sobre “propietat” de llotges	421
Polèmica al voltant de la llotja núm. 18 en 1825:	
els efectes de la Reial Ordre de l'1 de febrer de 1819.....	424
Els abonats a les llotges en el període 1800-1817.....	427
Els “propietaris” dels seients de platea	444
El públic que assistí a les funcions patriòtiques del Trienni	449
Els abonats a les llotges en el període 1824-1834.....	451
Els ocupants dels seients de platea en les temporades d'òpera	458
L'ESCENOGRAFIA I ELS EFECTES DEL TEATRE	464

LA MÚSICA AL TEATRE DE PALMA (II)

L'OPERA ITALIANA S'ENSENYOREIX DEL TEATRE DE PALMA

Malgrat que encara no hem fet menció al llarg d'aquest treball, el 1821 l'Ajuntament de Madrid aconseguí, essent la corporació municipal empresa teatral al mateix temps, la derogació del decret que prohibia cantar les òperes en altre idioma que nos fos el castellà.¹ Aquesta fita es mostra en el panorama musical espanyol com un important punt d'inflexió: es trenca amb el proteccionisme cap a les companyies espanyoles que havia estat fomentat pels il·lustrats del segle XVIII i es dona entrada a l'espectacle operístic en tot el seu esplendor. A partir d'aquell moment, les companyies formades majoritàriament per cantants italians s'ensenyoriren dels teatres més importants i molts cantants espanyols començaren a representar òperes en el seu idioma original. Són els anys en els quals s'obriren les portes de bat a bat per a l'entrada de les composicions rossinianes, iniciant-se l'anomenat furor rossinià a Espanya.

El teatre de Palma no fou una excepció i també sucumbí als encants de l'òpera italiana. En la temporada de Pasqua de 1824, una vegada retornat l'absolutisme al poder, les autoritats palmesanes autoritzaren l'organització de la primera temporada d'òpera italiana d'aquest segle. La protagonista fou la companyia d'òpera que fins aquell moment havia representat a Maó, que junt amb Barcelona havia estat una de les ciutats espanyoles en la que durant els anys anteriors a la derogació s'havien pogut representar òperes italianes en el seu idioma original. Com veurem al llarg d'aquesta secció, a partir d'aquell any, l'òpera italiana i els cantants italians foren protagonistes destacats de la vida musical i social palmesana.

ANTECEDENTS

Algunes notícies sobre les representacions líriques a Palma: òperes i sarsueles en el segle XVIII

Intentar datar en un capítol d'aquest treball les representacions exclusivament líriques realitzades al nostre teatre resulta una tasca impossible de dur a terme, sobretot, per l'escassetat de dades existents sobre les primeres companyies que hi actuaren. Malgrat això, intentarem exposar les dades que hem anat localitzant al llarg de la nostra

¹ PEÑA Y GOÑI, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid: Imprenta y Estereotípia de El Liberal, 1881, p. 85.

investigació, les quals venen a provar l'especial relació entre l'element musical, les obres representades i el públic palmèsà.

Seguit a l'acabament de la construcció de la sala, s'iniciaren les representacions amb la temporada inaugural protagonitzada per la companyia dirigida per José Galcerán i Phelis Pascual, a la que seguiren les comandades per José Verdugo (1678), Fulgencio López (1682), Isidoro Ruano (1686), Juan Antonio Pernía i Francisco Correas (1688), Manuel Angelo (1692) i José Andrés i Miguel de Castro (1700-1703), entre d'altres desconegudes. De totes elles només es coneixen, gràcies a les publicacions realitzades per Eusebio Pascual,² els títols de les comèdies representades per les companyies de d'Isidoro Ruano i Manuel Angelo, entre les quals no apareix el títol de cap obra musical, referint-nos a òperes o sarsueles.

Com ja hem comentat, amb l'inici de la Guerra de Successió, la Casa de les Comèdies palmèsana interrompé la seva activitat i tancà les seves portes a l'escena entre 1704 i 1742. Aleshores l'activitat, esporàdica, es traslladà a altres indrets. Dels anys posteriors al conflicte bèl·lic prové la primera dada significativa. Es tracta de la representació del melodrama en tres actes titulat *La Lira d'Orfeo*, del val·lisoletà Agustín Montiano y Luyando (1697-1764), realitzada durant les carnestoltes de l'any 1719. Orfe de pares, Agustín Montiano es traslladà a Palma en ser nomenat el seu oncle Francisco de Montiano regent de l'Audiència palmèsana. De la seva estada a l'illa, Lorenzo Diéguez diu: “Durante su residencia en ella cultivó con particularidad la Poesía, ya fuese por el especial amor que siempre conservó a este Arte, y que empezaban ya a dolerle los abusos que en él se habían introducido o por complacer a sus Amigos. Entonces hizo el Poema del *Robo de Dina*, en octavas, y la Opera intitulada *La Lira de Orfeo*, que se cantó en Poema el carnaval de el año de 1719, que han merecido singulares aplausos. También compuso varias Églogas que han quedado manuscritas”.³

² PASCUAL, Eusebio: “Las representaciones de la compañía de Isidoro Ruano (1686-1687), 1ª parte”, “Las representaciones de la compañía de Isidoro Ruano (1686-1687), 2ª parte” i “Las representaciones de la compañía de Manuel Angelo, 1692”, en *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, volum VII (1897-1898). Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lul·liana, 1898, pp. 280-282, 293-296 i 366-368.

³ DIÉGUEZ y RAMÍREZ DE ARELLANO, Lorenzo: “Elogio de D. Agustín de Montiano y Luyando, primer director de la Academia de la Historia”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. XXXIV (1899), pp. 354-355.

De l'obra només es conserva el llibret que s'imprimí en ocasió de la representació que es realitzà el 1742.⁴ En la portada de la impressió s'especifica: "La Lira de Orfeo, melodrama para representarse en el Regio Teatro de esta Capital de Palma, por los músicos de la Iglesia Catedral en este Año 1742". Malgrat haver estat denominada per Montiano com un *melodrama* i finalitzada amb el rètol *Fin de la ópera*, Cotarelo y Mori la inclou dins el gènere de la sarsuela.⁵ Un estudi més recent, realitzat per Rosalía Fernández, entronca l'obra de Montiano amb les sarsueles mitològiques de Calderón i situa Montiano entre els seguidors i continuadors del gènere en el segle XVIII i la deslliga definitivament del melodrama italià amb el que no té cap cosa en comú excepte el nom.⁶

No sabem on es representà l'obra aquell any de 1719 i quins foren els seus intèrprets. Pel que respecta a l'autor de la música, ni les referències que es coneixen de l'obra ni el llibret no en donen cap dada. Malgrat això, si tenim en compte les dades que hem aportat anteriorment sobre l'activitat i el funcionament de la capella de música i la seva hegemonia musical en l'àmbit ciutadà, quasi podríem assegurar la participació dels seus músics en la representació de la sarsuela, i no podem descartar que l'autor de la seva música fos el mestre de capella Joan Martí o el seu substitut Miquel Suau. Aquesta hipòtesi quedaria quasi confirmada per la informació apareguda en el llibret que s'imprimí poques dècades després. Aquell any de 1742, la sarsuela es tornà a representar al nostre teatre, amb Montiano establert a la Cort, pels músics de la capella musical catedralícia, comandats pel mestre de capella Rafel Vallés, la qual cosa ens fa suposar que el text i la música s'havien conservat a l'arxiu de la capella, la qual, possiblement, l'havia interpretat en ocasió de la seva estrena.

Precisament, pocs mesos més tard de la representació de l'obra d'Agustín Montiano i després de vint-i-set anys de tancament forçós obrí les seves portes la casa de les comèdies palmesana. Durant les temporades còmiques de 1742, 1744, 1745 i 1746, les companyies còmiques d'Isidora Quirante, José Martínez, Baltasar García i Dionisio la Plaza, respectivament, inclogueren algunes obres en les que l'element

⁴ MONTIANO y LUYANDO, Agustín: *La Lira de Orfeo*, "Melodrama". Palma de Mallorca: Casa de Miguel Cerdá y Antich. Impresor delante la cárcel del Rey. 1742.

⁵ COTARELO y MORI, Emilio: *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934, p. 82.

⁶ FERNÁNDEZ, Rosalía: "D. Agustín de Montiano, seguidor de Calderón de la Barca: «La Lira de Orfeo», en *Castilla. Estudios de Literatura*, núms. 6 i 7 (1986-1987), pp. 29-38. [En línia] [Ref. del 19 de març de 2015]. Disponibles en web: < <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/216569>>.

musical era protagonista. En 1742 ens consta la representació, en tres ocasions, de la comèdia de sants *La Magdalena de Roma*, de Juan Bautista Diamante, de la qual s'especifica, el 22 d'agost d'aquell any, l'apunt comptable de la despesa "por sacar la música" de l'obra.⁷ En la temporada de 1744, la companyia de Martínez representà la sarsuela en tres actes *Júpiter y Danae*, amb text de T. Añorbe y Corregel i música del músic i compositor artanenc Antoni Lliteres, instal·lat a la Cort, que havia estat estrenada al Coliseu del Buen Retiro de Madrid el 6 d gener de 1700.⁸ Però, sens dubte, fou la companyia de Baltasar García, procedent de Barcelona, la que més obres amb element musical representà. Entre la seva programació es localitzen la comèdia *Eco y Narciso*, l'auto sacramental *Psiquis y Cúpido* –obra en la qual el fet musical és significatiu– i la sarsuela *El jardín de Falerina*, totes elles de Calderón de la Barca. De les tres, la que més vegades es representà fou *Psiquis y Cupido*, la qual es posà en escena en sis ocasions i en conseqüència fou la que més ingressos produí.⁹

La mort del primer Borbó truncà les temporades còmiques estivals al nostre teatre. Malgrat l'aturada, entre el 6 de gener i el 27 de febrer de 1748 –en la temporada de carnestoltes– s'hi oferiren vint-i-dues representacions de l'obra *Píramo y Tisbe*, amb llibret del mallorquí Antoni Gras, prevere, doctor en teologia i beneficiat a la catedral, i música del maltès Salvador de Lorenzo, prevere i primer violí de la capella musical catedralícia.¹⁰ Gràcies a una còpia que es conserva dins la "Miscel·lània d'Antoni Furió i Sastre" a la Biblioteca de Catalunya, sabem que l'obra fou representada pels propis músics de la capella i que l'autor classificà l'obra dins el gènere del drama musical – *Drama por musica, reducida a concertto musico*, es pot llegir a la portada. Eusebi Pascual, en un dels seus nombrosos articles dedicats al nostre teatre, cita un plec en el qual es classifica l'obra com a òpera.

“Llista de compta y rao de la Hopera se fá en al Corral de lo hospital gl. intitulado píramo y tisbe la cual comensa als 6 janer 1748 y fonch al conveni entre lo hospital y los muzits que rellevat del total de la entrade que son duas

⁷ AGCM, signatura X-380/5, s.f.

⁸ GARCÍAS, Domingo: *Teatro y sociedad en la Mallorca del siglo XVIII*. Palma: Leonard Muntaner, editor, 1998, p. 95

⁹ *Ibídem*, pp. 98-99.

¹⁰ Salvatore di Lorenti –Salvador de Lorenzo–, maltès, fou admès a la capella de música de la Catedral de Mallorca el 8 d'agost de 1742, com a primer violí i amb l'obligació d'ensenyar a tocar el violí a tots els músics d'ella que volguessin dedicar-se a aquell instrument (ACM. Actes capitulars, sig. 1651, f. 62 r.). Ja hem dit al primer volum d'aquest treball que ell es reputava com a músic compositor i violinista que havia adquirit l'habilitat per temps de sis anys al conservatori de música de la ciutat de Nàpols (*Ibídem*, ff. 59 v.-60 r.).

lliures sinch sous y quatre dinés per al sucidi de los llums y altres gastos se offereixen en dita Hopera, y de lo restant se dona á dit Hospital la quinta part del net se treurá.”¹¹

Segons Domingo Garcías, el fet de representar-se aquesta obra lírica en vint-i-dues ocasions en el curt termini d'un mes i mig, en un any còmic en el qual, segons sembla, no hi hagué temporada estable de representacions es degué a dos motius principalment. En aquella època l'aversion es dirigia contra les comèdies i no contra l'òpera, la qual quasi sempre havia gaudit del favor delsensors. A això hi ha que agregar el lligam directe de l'obra amb l'estament eclesiàstic: els autors eren preveres i beneficiat i músic a la catedral, respectivament. A més a més, els intèrprets foren els músics catedralicis. En opinió de Garcías, l'obra havia pogut ser promoguda pels estaments eclesiàstic i nobiliari, ja que tingué a aquests ultims com a destinataris, i, possiblement fos utilitzada en contra de les comèdies.

Amb aquesta obra s'inicià el costum de dedicar les òperes a les persones influents de la societat mallorquina de l'època. *Píramo y Tisbe* està dedicada a María Ana de Ferrán y de Oms, esposa de Juan Restituto Antolínez de Castro y Aguilera, comandant general de l'Illa.

L'argument, pres literalment de *Les metamorfosis*, d'Ovidi, narra la història de la jove babilònica, cèlebre a Grècia pels seus tràgics amors amb Píramo, i fou utilitzat per la literatura bizantina i especialment per la renaixentista. Shakespeare es basà en ell per al seu *Romeu i Julieta*. Set són els personatges o interlocutors, segons el llibret: Píramo, Andonio, Cleante, Tisbe, Artemisa, Marino i Sierena, aquests dos últims graciosos. L'obra està dividida en tres actes i vint-i-vuit escenes i s'hi identifiquen vint àries. Encara que s'hi segueix literalment l'argument original, l'autor aporta innovacions com la inclusió dels dos graciosos i la reducció o modificació d'alguns episodis.

Suposem que el més important per al públic i les autoritats de l'època foren els ingressos que produí l'obra a l'Hospital General. Les vint-i-dues representacions rendiren un producte net de cinc-centes vuitanta-sis lliures, un sou i nou diners. De la

¹¹ PASCUAL, Eusebio: “El teatro en Palma. Noticias nuevas sacadas de papeles viejos”, en *Almanaque Balear*, vol. IV (1881), p. 47.

quinta part d'aquest producte i alguns donatius, l'establiment benèfic ingressà un benefici de dues-centes vint-i-tres lliures, un sou i nou diners.¹²

En la dècada dels anys seixanta tornem a tenir notícies sobre l'activitat teatral al coliseu palmèsà. Sens dubte, per al nostre estudi el més interessant ocorregué en la temporada de 1767-1768, en la qual es representaren per primera vegada òperes italianes.

Francesc Creus empresari de la temporada d'òpera de 1767-1768 a Palma

Com hem tingut oportunitat de comprovar al llarg d'aquesta investigació, foren nombrosos els comerciants catalans que, d'alguna manera o una altra, estigueren lligats a la gestió les representacions operístiques realitzades en la dècada dels anys seixanta al Teatre de la Santa Creu de Barcelona.¹³ De tots ells, cal destacar el nom de Francesc Creus, mestre pelleter, casat amb Eulàlia Tintorer a la parròquia de Santa Maria del Pi de Barcelona en el mes d'abril de 1739.¹⁴ Fins al moment d'entrar en contacte amb el món teatral Creus havia desenvolupat la seva activitat professional com a pelleter i pregoner públic.¹⁵ Gràcies a aquestes dues activitats havia estat relacionat amb la gestió, com a arrendador i caixer, de les carnisseries de les parròquies de Santa Eulàlia de Provençana d'Hospitalet, de Santa Maria de Cornellà, de Santa Magdalena d'Esplugues i de Sant Vicent de Sarrià¹⁶ i actuat com a marmessor i executor de la causa pia del prevere Jaime Molins.¹⁷

¹² GARCÍAS, Domingo: *Op. cit.*, pp. 104-107.

¹³ ESTEVE, Josep-Joaquim: "La empresa operística: ocio y negocio para los empresarios catalanes", en *Revista di Letteratura Teatrale*, núm, 5 (2012). Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2012, pp. 39-57.

¹⁴ ACB. *Llibre d'esposalles (1737-1739)*, núm. 131, f. 122 r. A causa de l'incendi que afectà a l'arxiu de la parròquia ens ha estat impossible localitzar les partides de matrimoni i baptisme dels seus fills. No obstant això, sabem que del matrimoni nasqué, a més d'un fill nascut a Palma, almenys tres fills més anomenats Juan, Francisco i José. D'ells, Juan es casà i establí la seva residència a Palma.

¹⁵ AHPB. Notari Josep Llobet Soldevila. *Manuale Instrumentorum (1764-1765)*, f. 300 r. Francesc Creus ingressà en el gremi de pregoners públics el 3 de novembre de 1731 i el seu germà Martí el 10 de març de 1755.

¹⁶ AHPB. Notari Josep Llobet Soldevila. *Manuale Instrumentorum (1756-1757)*, ff. 233 r.-238 v. El 26 d'agost de 1756, Francesc Creus, Gabriel Baxeras i Balanço, ferrer de la parròquia de Sarrià, i Francesc Serra, comerciant de la mateixa parròquia, firmaren acte de societat per a gestionar las carnisseries d'Hospitalet, Cornellà i Esplugues. Altres actes relacionats amb aquesta activitat es troben en el *Manuale Instrumentorum (1758-1759)* del mateix notari, ff. 3 r.-4 v. (06.01.1758), 5 r.-6 v. (07.01.1758), 13 r.-14 r. (17.01.1758), 199 r.-200 r. (20.07.1758) i 273 r. (31.08.1758).

¹⁷ AHPB. Notari Josep Llobet Soldevila. *Manuale Instrumentorum (1758-1759)*, ff. 17 r.-20 r. (17.01.1759) i f. 27 r.-28 v. (28.01.1758). Actuà en qualitat de marmessor junt amb Joan Tintorer jove gerrer, possiblement germà d'Eulàlia Tintorer, esposa de Francesc Creus, i Salvador Sastachs, teixidor de lli.

Poc després de la finalització de l'empresa teatral duta a terme a Barcelona entre 1760 i 1764, el 22 de desembre de 1764, els dos germans Creus, Francesc i Martí, renunciaren al càrrec de pregoner al·legant motius de salut, ja que segons certificació mèdica patien malaltia habitual per la qual podien morir si realitzaven l'esforç necessari per fer sonar la trompeta i pregonar.¹⁸ Renúncia que es féu efectiva en el mes de gener de 1765.¹⁹

Fou en aquest any de 1765 quan Francesc Creus inicià les gestions per a l'arrendament del teatre de Palma. Els contactes es plasmaren en un document notarial amb data del 8 de novembre d'aquell any, mitjançant el qual Creus nomenà apoderat seu a Jaume Cirerols, farmacèutic del Sant Hospital de Palma, perquè en el seu nom pogués arrendar el teatre i contractar una companyia còmica espanyola per a aquell any còmic.²⁰ No sabem amb certesa la persona que féu d'enllaç entre Jaume Cirerols i Francesc Creus. No obstant això, si revisem amb atenció els llibrets impresos de les òperes que es representaren a Palma en la primera i única temporada d'òpera que es dugué a terme al segle XVIII, realitzada entre 1767 i 1768, els de les que es varen representar a Barcelona entre 1760 i 1764, i la documentació generada, trobem noms comuns a Barcelona, Palma i Madrid, que justifiquen el camí seguit per Francesc Creus com a empresari teatral.

El primer i més important nexa fou, sens dubte, la família d'Alós, al capdavant de la qual es trobava el capità general, Antoni d'Alós i de Rius (1693-1780). Conegut militar de gran fidelitat borbònica, gentilhome de cambra de la Sa Majestat siciliana, fou regidor perpetu de la ciutat de Barcelona i capità general de Girona (1763), sent nomenat capità general de Mallorca en 1764.²¹ A Barcelona, Josep Lladó, en nom de Josep Carreras i Martí Creus, empresaris del Teatre de la Santa Creu, ja li havia dedicat l'òpera *Il mercato de Malmantile*, que obrí la temporada de 1760-61. A Palma, Francesc Creus li dedicà l'òpera *Didone abbandonata*, que es representà en 1767. Amb ell, també es trobaven a l'illa els seus fills Josep, Ramon i Josepa. Josep d'Alós, natural de Barcelona, era capità del Regiment de Dragons d'Almansa; Ramon d'Alós, natural de "Villena de Múrcia", era capità del Regiment de Numància, i Josepa d'Alós i Bru,

¹⁸ AHPB. Notari Josep Llobet Soldevila. *Manuale Instrumentorum* (1764-1765), ff. 300 r.-301 v.

¹⁹ *Ibidem*, ff. 7 r.-10 v. (04.01.1765).

²⁰ *Ibidem*, ff. 273 r.-274 r.

²¹ Antoni d'Alós i de Rius fou capità general de Mallorca entre 1764 i 1779.

comtessa de la Pineda, a qui Creus dedicà en 1767 l'òpera *Artaserse*, casada amb Felipe de Fonsdeviela y Ondeano.

Per acabar d'establir el nexa que unia la família d'Alós amb Francesc Creus resulta definitiu el naixement a Palma de Ramon Creus, fill de l'empresari i Eulàlia Tintorer, el 24 de juliol de 1767, en plena temporada operística. El seu padrí fou el noble Ramon d'Alós, com hem dit, capità del Regiment de Numància, que es trobava destinat a la guarnició palmesana.²²

Juntament amb la família d'Alós, es trobaven a Palma altres personatges forans importants i influents com el mariscal Felipe de Fonsdeviela y Ondeano, casat, com hem comentat, amb la filla del capità general, a qui Francesc Creus li dedicà l'òpera *La buona figliuola*. II marquès de la Torre, natural de Saragossa, fou un militar molt destacat i especialment fou recordat com a capità general de Cuba (1771-1777). Personatge il·lustrat que féu construir el primer teatre de l'Havana, conegut com el *Coliseo*, inaugurat en 1776.

Un altre dels personatges influents que es trobaven a Palma en aquella època fou el príncep Emmanuel von Salm (1742-1808), un fill menor del príncep sobirà Nicolau Leopold de Salm-Salm (1701-1770). Destacà com a militar i per les seves inquietuds intel·lectuals. Serví al rei d'Espanya, on estava molt relacionat políticament i socialment perquè era cunyat de l'influent Pedro Álvarez de Toledo i von Salm, XII duc de l'Infantat. En 1768, el príncep es trobava destinat a Palma amb el grau de coronel. Prova del seu tarannà il·lustrat fou la visita que després de la seva estada a Palma, realitzà al seu admirat Voltaire, vell conegut de la família, ja que el filòsof esgué acollit a la cort de Salm-Salm entre 1744 i 1754. A aquest personatge li dedicà Creus l'òpera *L'olandese in Italia*.

Per a finalitzar amb el llistat de personatges forans influents, hem d'esmentar a Manuel Antonio de Larrea y Rivera, a qui Creus dedicà l'òpera *Il Demofonte*. Nascut a Madrid, fou membre de la cort de Felipe V, en 1731 acompanyà a Carles, infant d'Espanya, a Florència i Parma amb els càrrecs d'ajuda de cambra i cavallerís de camp. Tornà amb ell, ja convertit en el rei Carles III, en 1759. Fou sempre un fidel servidor del monarca.

²² ACM. Llibre de baptismes, sig. 13841, f. 121 v..

Al costat d'aquests personatges, contribuïren a l'organització d'aquesta temporada d'òpera altres personatges il·lustrats de l'aristocràcia palmesana de l'època, com Jaume Ballester de Togores i de Sales (1709-1789), VII comte de Aiamans –Creus li dedicà l'òpera *Buovo d'Antona*–; Nicolau Despuig i Cotoner (1703-1775), fill del II comte de Montenegro, nomenat batlliu de Mallorca en 1757 –Creus li dedicà *Gli Uccellatori*–; Antoni Dameto i Sureda de Sant Martí (1709-1796), noble mallorquí, tinent coronel i regidor perpetu de Palma –Creus li va dedicar *L'Andromaca*–; Margarida Sureda i de Togores, de l'alta noblesa mallorquina, casada amb Pere Caro i Fontes, II marquès de la Romana, i mare del cèlebre Pere Caro i Sureda, III marquès de la Romana –Creus li dedicà *La buona figliuola maritata*–, i Maria Gertrudis Pérez de Suelves i de Zamora, noble aragonesa, filla del senyor d'Artasona, esposa del noble mallorquí Pere Gual-Desmur i del Barco, VII senyor fideïcomissari de Talapí des de 1756 i regidor perpetu de Palma –Creus li dedicà l'òpera *Nitteti*.

Així, doncs, suposem que Francesc Creus es féu càrrec de la gestió del teatre de Palma gràcies a la intervenció i la protecció del capità general Alós i tots aquests personatges dels quals s'envoltava. No hi ha dubte que l'amistat establerta amb aquests permeté a Creus en el futur desplaçar-se a la Cort per a fer-se càrrec de les temporades operístiques que allí començaven a organitzar-se, formant societat amb Luigi Marescalchi.

Seguint amb les gestions realitzades per a encarregar-se de la gestió del teatre palmès, el 18 de novembre de 1765, els regidors del Sant Hospital, arrendaren el coliseu a Jaume Cirerols, apoderat de Francesc Creus, per cinc anys, que havien de començar el dia de Pasqua de 1766 i finalitzar l'últim dia de carnestoltes de 1770, “en cuyo tiempo de vera Vuesa Merced dicho Arrendador mantener la representacion de comedias, de Compañia Española, de Baylarines Italianos, y otras diversiones, que se concideren proporcionadas”. La quantitat estipulada en el contracte ascendia a quatre-centes lliures per cada any còmic i la realització de dues funcions de benefici a favor de l'Hospital en cadascun d'ells. El dia de la signatura del contracte, Cirerols es constituí en fiador de Francesc Creus i actuaren com a testimonis Josep d'Alós, capità del Regiment de Dragons d'Almansa, i Josep de Pueyo, tots dos veïns de la ciutat de Palma.²³

²³ ARM. Fons Audiència, sig. AA 735/4, s.f.

Del document cal destacar dos aspectes. El primer és que en cap moment es parla explícitament de la representació d'òperes italianes i si de comèdies espanyoles, que és el que s'havia ofert al públic palmèsà fins a aquell moment. El segon és que existia la possibilitat de poder desfer o modificar el contracte sempre que alguna de les parts ho comunicués abans del primer de novembre de l'any següent, la qual cosa apuntava clarament a la imminent arribada de Francesc Creus a Palma, segurament per a poder negociar directament amb els regidors de l'Hospital les condicions de l'arrendament per als anys posteriors.

Quasi un mes després de la firma del contracte, l'11 de diciembre de 1765, Jaume Cirerols contractà, en nom de Creus, “todos los comicos de habilidad que en este año representan en la casa de comedias de este Santo Hospital [de Palma]”²⁴. Segons el contracte, els comics de la companyia foren: María Zarate i el seu espós Antonio López; Gertrudis Borja i el seu espós Francisco Javier Ruiz; Gertrudis Cortinas i el seu espós Antonio Rodríguez; Vicenta Cortinas i el seu espós Julián del Campo; Manuel Florentín i Mariano Pujol. La duració del contracte era de cinc anys còmics, la mateixa que la del contracte d'arrendament del teatro.

Malauradament no disposem de dades sobre la primera temporada còmica del contracte, però, suposem que fou favorable a l'empresari Francesc Creus, ja que a l'any següent es tornà a negociar el contracte d'arrendament a petició dels regidors de l'Hospital, “teniendo presente que dicha Santa Casa del Hospital llevaba poca utilidad del referido arriendo”. Així, el 13 de desembre de 1766, amb Creus i la seva família, domiciliats a Palma, al carrer de Pelaires, els regidors de l'Hospital palmèsà renovaren el contracte. El document especificava que l'arrendament es prorrogava pels quatre anys que restaven, però amb un sensible augment del preu, que passava de quatre-centes lliures a sis-cents pesos. L'altra novetat que presentava el document eren les persones que actuaven com a fiadors de Creus. Si l'any anterior l'únic fiador havia estat Jaume Cirerols, en aquest ho foren Marcos del Ferro, natural de Cadis, tinent de navili de la Reial Armada, capità d'infanteria dels batallons de marina, i comte de la Pineda; Josep i Ramon d'Alós, germans, dels quals ja hem parlat anteriorment, i Sebastià Salvá, àlies Tofolet,²⁵ natural de la vila de Llucmajor (Mallorca), síndic de l'illa de Mallorca.²⁶

²⁴ ARM. Fons de Protocols, sig. 2143, ff. 135 r.-140 v.

²⁵ FONT, Bartomeu: *Història de Llucmajor, segle XVIII*, Vol. V, Mallorca, Ajuntament de Llucmajor, 1986, pp. 150 i 280-284. Segons Font, Sebastià Salvá fou un dels oriüds de Llucmajor que en poc temps

Amb el suport econòmic dels personatges esmentats, Creus organitzà la primera i única temporada d'òpera que es realitzà al segle XVIII al teatre palmès. Al llarg d'aquell any còmic es representaren, almenys, els deu títols que ja hem relacionat. Entre altres novetats, la temporada suposà la introducció d'un nou repertori al teatre de Palma. S'introduí la lírica,²⁷ amb textos metastasians i goldonians, més d'acord amb les idees il·lustrades que començaven a prendre força en una part de la societat mallorquina. Tal vegada, la dificultat de l'idioma –mai escoltat en aquest teatre–, encara que s'intentava pal·liar amb l'edició de llibrets bilingües, en italià i castellà, i la inclinació que mostrava la major part del públic per les comèdies espanyoles, fruit de la tradició teatral establerta, foren les causes per les quals Creus contractà de nou una altra companyia còmica espanyola per a l'any còmic següent.

El 14 de març de 1768, comparegueren a Madrid, davant l'escrivà Manuel Esteban y Repiso, d'una part, Antoni Darrer, veí de la ciutat de Barcelona i Familiar del Sant Ofici de la Inquisició, en nom de Francesc Creus, empresari i arrendador del Teatre de Palma, i de l'altra Francisco Javier Ruiz, autor de comèdies espanyoles, dient que, com a conseqüència de l'encàrrec fet a Antoni Darrer per Creus, les dues parts havien tractat de formar una companyia de còmics espanyols per a representar comèdies i altres diversions públiques espanyoles al teatre de Palma l'any còmic de 1768, que havia de començar el 3 d'abril de 1768 i finalitzar l'últim dia de carnestoltes de 1769. Com les cartes dirigides per Francesc Creus a Antoni Darrer no constituïen instrument suficient per a quedar obligats, en el document s'estipulà que el dia de l'arribada de Creus a Madrid o l'endemà, “a lo más tardar”, aquest havia de ratificar l'escriptura, ja que en cas contrari hauria de pagar a l'autor i als còmics els perjudicis que se'ls hagués ocasionat. El 27 de març comparegué Francesc Creus davant l'escrivà, ratificà els acords, agregant que totes les parts de la companyia havien de ser satisfactòries per al comandant general de la illa –Antoni d'Alós–, entregà a l'autor les quantitats estipulades en el contracte i presentà com a fiador de l'escriptura Luis de Mendoza y Artiaga, tinent de granaders de les milícies de la ciutat de Toledo. A més a més, declarà que, en el moment d'arribar la companyia a l'illa, l'autor havia de donar com a fiador a Joan Casaus o alguna altra

aconseguí reunir un dels majors patrimonis de l'època. L'1 d'agost de 1770 se li adjudicà per onze mil set-centes trenta lliures, mitjançant subhasta, la finca Capocorb Nou, que fins a l'any 1767 havia estat patrimoni dels regulars expulsats del Col·legi de Nostra Senyora de Montision de Palma.

²⁶ ARM. Fons Audiència, sig. AA 735/4, s.f..

²⁷ Ja hem vist que fins a aquell moment sols s'havien representat al teatre *La Lira d'Orfeo* (1742) i *Piramo y Tisbe* (1748).

persona a satisfacció de Joan Creus, fill i apoderat de Francesc Creus, amb l'objectiu de deixar lliure d'obligacions Mendoza.²⁸ D'aquesta manera, Francisco Javier Ruiz tornà a representar una temporada més al teatre palmesà, després d'un any de representacions operístiques.

Resulta significativa la presència d'Antoni Darrer i Rigalt, soci de Francesc Creus en l'empresa d'òperes del teatre de Barcelona entre els anys 1761 i 1764. Segons la documentació consultada, Darrer havia fixat la seva residència a Madrid poc després d'haver finalitzat la seva participació en l'empresa teatral barcelonina. Així es desprèn de l'acte notarial amb data del 12 d'octubre de 1765, mitjançant el qual Martí Creus, matalasser i germà de Francesc, atorgà poders a favor del mencionat Darrer, mercader matriculat a la ciutat de Barcelona, "al presente residente en la Villa de Madrid Corte de S. M^d. (Que Dios guarde)".²⁹ Dits documents demostren que la relació personal i comercial entre Antoni Darrer i Francesc Creus encara continuava malgrat haver abandonat els dos la ciutat comtal.

L'altra dada important que ens aporta el document és que, una vegada finalitzada la temporada d'òpera organitzada al teatre de Palma, Francesc Creus abandonà l'illa per a establir la seva residència a la Cort, concretament al Real Sitio de San Ildefonso,³⁰ deixant el seu fill Joan com a principal responsable de l'empresa teatral palmesana. El motiu del seu trasllat a la Cort fou, amb tota probabilitat, l'inici de les representacions operístiques als teatres de los Reales Sitios l'any 1767, amb la presència com a empresari del músic bolonyès Luigi Marescalchi, qui ja havia coincidit amb Francesc Creus a Barcelona l'any 1764 i amb qui s'associà a Madrid per fer-se càrrec de les representacions d'òpera a la ciutat de València.³¹

Pel que respecta a la gestió del teatre de Palma, cal agregar que, a banda de la firma de l'anterior contracte entre Francesc Creus i Francisco Javier Ruiz, ja no es tornen a tenir notícies de representacions al coliseu palmesà fins pràcticament la dècada dels anys vuitanta del segle XVIII.³² L'única dada que podem assegurar sobre la gestió de Creus a Palma ens la proporcionen els llibres de comptes de l'Hospital. Per les

²⁸ AGCM, sig. X-380/7, s.f..

²⁹ AHPB. Notari Josep Llobet Soldevila, *Manuale Instrumentorum* (1764-1765), ff. 263 r.-264 r.

³⁰ *Ibidem* (1768-1769), ff. 205 r.-206 r. (24 de novembre de 1768) i ff. 7 r.-8 r. (12 de gener de 1769).

³¹ ESTEVE, Josep-Joaquim: *op. cit.*, pp. 53-56.

³² GARCÍAS, Domingo: *op. cit.*, pp. 185-186.

anotacions realitzades pel racional, referents als ingressos derivats del teatre, sembla que aquella gestió no finalitzà correctament. Entre els mesos d'abril i juny de 1785, l'establiment benèfic cobrà sis-centes vuitanta-dues lliures, sis sous i vuit diners de Sebastià Salvà, àlies Tofolet, de la vila de Lluçmajor, “cumplimiento de 692 pesos de 8 sencillos, y 8 dobleros devia pagar al Santo Hospital [...] por tantas á que fue condenado por la Real Audiencia con sentencia de 16 Diciembre 1784, ultra los gastos, y demás que se refiere en dicha sentencia, como fianza de Francisco Creus”.³³

Circulació de músics i cantants italians a la Península Ibèrica en la dècada dels anys seixanta i la seva aportació a la circulació del repertori operístic: el cas de Goldoni³⁴

Barcelona fou, durant la segona meitat del segle XVIII, una de les principals portes d'entrada dels cantants italians i repertori operístic a la Península Ibèrica. Durant els anys que aquí estudiem, actuaren al teatre de la Santa Creu un bon grapat de cantants italians contractats pels empresaris al seu país d'origen per mitjà de comissionats o agències de representació establertes a les ciutats italianes amb una important activitat musical, principalment a Milà.³⁵ Només d'aquesta manera es pot entendre que cantants que durant les temporades anteriors havien treballat a diferents ciutats italianes –en alguns casos separades per molts quilòmetres– i que no havien coincidit mai en cap companyia italiana es trobessin treballant junts a Barcelona en una temporada determinada. Probablement, aquesta pràctica havia estat implantada al nostre país pels empresaris italians que havien regit les temporades operístiques durant la dècada dels anys cinquanta i adoptada pels empresaris autòctons que es feren càrrec de les temporades posteriors, seguint els mateixos contactes establerts.

³³ ARM. Fons Hospitals, sig. H-184, s.f.

³⁴ ESTEVE, Josep-Joaquim: “I *Drammi giocosi* in viaggio tra Barcellona, Palma di Maiorca, Madrid e Valenza. Un affare di impresari e cantanti”, en *Problemi di critica goldoniana*, XIV, vol. I. Ravenna: Longo Editore, 2007, pp. 155-175.

³⁵ Aquesta pràctica resulta difícil de demostrar en aquesta època ja que la contractació dels cantants era potestativa de l'empresari i, per tant, la documentació que generava era privada. Aleshores, l'única possibilitat d'establir aquests nexes entre els comissionats o agències de representació italianes i els empresaris dels nostres teatres seria la localització dels registres d'aquestes agències, on, possiblement, restés custodiada alguna còpia dels contractes. Com veurem més endavant, aquesta pràctica es generalitzà a principis del segle XIX, de la qual ja disposem diversos testimonis. En concret vegeu CORTÈS, Francesc: “El joven que inspira placer a las almas: las óperas de los años barceloneses de Ramon Carnicer”, dins *Ramon Carnicer. Actes de les jornades d'estudi. Tàrrrega, 26 i 27 de novembre de 2005*. Ajuntament de Tàrrrega, 2008, p. 20

Entre els nombrosos cantants italians que actuaren als teatres de Barcelona, Palma, Madrid i València es troben cantants consumats que, després de tenir una certa fama i una intensa activitat als teatres italians, decidien obrir una altra etapa en la seva vida professional, representant esporàdicament als teatres de la Península Ibèrica o als d'altres països europeus, retornant a Itàlia per a finalitzar la seva carrera professional. Altres, després de treballar a Itàlia, s'hi establiren definitivament, representant en quasi tots els teatres que oferien representacions operístiques. Junt amb aquests, també s'hi traslladaven cantants novells que, pràcticament, iniciaven la seva activitat professional als nostres teatres i després es traslladaven a Itàlia per a continuar-la. Una vegada fetes aquestes observacions, cal esbrinar l'activitat desenvolupada pels cantants que actuaren als teatres abans esmentats i les òperes representades en aquests anys.

Per a la temporada operística de 1760-61 realitzada al teatre de la Santa Creu de Barcelona, els empresaris, Josep Carreras i Martí Creus, contractaren vuit cantants: Gaspera Cellini, Anna Gori, Giovanna Roccetti e Aquino, Giulio Lattanzi, Pietro Canovai, Antonio Pini, Petronio Manelli i Filippo Marioni.³⁶ Segons les dades proporcionades per Cotarelo,³⁷ cap d'aquests cantants havia treballat anteriorment als teatres espanyols, a excepció d'Antonio Pini que ja havia format part de la companyia d'òpera que havia actuat al teatre de Barcelona en la temporada 1752-53, regida per Nicola Setaro. Malgrat això, gràcies al *Database dei libretti per musica*,³⁸ hem pogut esbrinar la procedència d'alguns d'aquests cantants. Així, la florentina Gaspera Cellini, *prima donna* al teatre de la Santa Creu, procedia de Florència (carnestoltes, 1760),³⁹ Anna Gori de Mòdena (carnestoltes, 1760),⁴⁰ Giulio Lattanzi de Pavia (carnestoltes,

³⁶ ALIER, Roger: *L'òpera a Barcelona*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 168.

³⁷ COTARELO y MORI, Emilio *op. cit.*.

³⁸ [En línia] [Ref. de setembre de 2011]. Disponible en web: <Recurs electrònic consultable a l'internet: <http://www.dalibmus.altervista.com>>. La majoria de les dades que aportem en aquesta part del treball han estat extretes d'aquesta base de dades.

³⁹ Les dades entre parèntesi indiquen temporada i any. Anteriorment, Cellini havia representat als teatres de Siena (carnestoltes, 1757) i Livorno (tardor, 1758).

⁴⁰ Anna Gori abans havia representat a Nàpols (estiu i tardor, 1751, i carnestoltes, 1752), Venècia (carnestoltes, 1756), Lucca (tardor, 1756) i Bolonya (tardor, 1759).

1760),⁴¹ el florentí Pietro Canovai –o Canevai– de Bolonya (tardor, 1759)⁴² i Petroni Manelli de Reggio (carnestoltes, 1760).⁴³

Aquesta temporada es representaren, almenys, set òperes, cinc de les quals eren obres de Goldoni, la qual cosa demostra, com apunta Alier,⁴⁴ la predilecció del públic barceloní de l'època envers les obres de Goldoni. Es representà *Il mercato di Malmantile*, amb música de Domenico Fischietti, *Buovo d'Antona*, amb música de Tommaso Traetta, *Il filosofo di campagna*, amb música de Baldassare Galuppi, *Gli uccellatori*, amb música de F. L. Gassmann, i *Le nozze di Dorina*, amb música de Baldassare Galuppi.

Aquella temporada no es desenvolupà amb normalitat i tal vegada per aquesta raó només continuaren dos dels vuit cantants en la següent temporada⁴⁵. Alguns dels cantants que abandonaren la companyia decidiren tornar a Itàlia per a continuar la seva activitat als teatres italians.⁴⁶ Per a suplir les baixes, els empresaris contractaren a Giuditta Lampugnani –tal vegada filla o familiar del compositor G. B. Lampugnani–, Carlo Vagnoni, Angiola Brusa, Giovanni Battista Brusa, Faustina Tedeschi –*Virtuosa di Sua Altezza Serenissima l'Elettore di Sassonia*– i Giovanni Luccarini.⁴⁷

Uns eren cantants amb una reconeguda trajectòria professional, com la milanesa Faustina Tedeschi i Carlo Vagnoni, que procedien de Livorno (primavera, 1760).⁴⁸ Giovanni Luccarini procedia de Bolonya, on havia representat en les temporades de carnestoltes de 1758 i 1759. La resta sembla que eren cantants amb poca experiència

⁴¹ Giulio Lattanzi ja havia representat a Bolonya (carnestoltes, 1751), Roma (carnestoltes, 1757), Venècia (festa de l'Ascensió, 1758) i Pesaro (carnestoltes, 1759).

⁴² Pietro Canovai ja havia representat a Pisa (primavera i estiu, 1754), Livorno (estiu, 1756), Torí (tardor, 1756), Florència (primavera, 1757), Siena (estiu, 1757), Milà (tardor, 1757), Brescia (carnestoltes, 1758), Florència (primavera, 1758) i Venècia (tardor, 1758, i carnestoltes, 1759).

⁴³ Petronio Manelli ja havia representat a Gorizia (carnestoltes, 1745), Venècia (festa de l'Ascensió, 1747), Bolonya (carnestoltes, 1749), Pesaro (carnestoltes, 1754), Pésaro (carnestoltes, 1755), Lugo (estiu, 1755), Trieste (1755), Parma (carnestoltes, 1757) i Parma (primavera, 1759).

⁴⁴ ALIER, Roger: *op. cit.*, p. 162-166.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 174-175.

⁴⁶ Aquest és el cas d'Anna Gori, que després de la seva estada a Barcelona representà, almenys, a Cesena (carnestoltes, 1762), Bologna (carnestoltes, 1766), Rovigo (tardor, 1766) i Reggio (carnestoltes i tardor, 1767).

⁴⁷ *Ibidem*, p. 175.

⁴⁸ Faustina Tedeschi havia representat anteriorment a Londres (1741-1742), Bonn (març i maig, 1757), Faenza (carnestoltes, 1758), Forlì (primavera, 1758), Gènova (carnestoltes, 1759) i Carlo Vagnoni als de Roma (carnestoltes, 1754), Lugo (estiu, 1755), Pesaro (carnestoltes, 1756), Macerata (carnestoltes, 1757), Faenza (carnestoltes, 1758) i Forlì (primavera, 1758).

abans de venir a Barcelona, ja que només hi ha constància de la seva activitat després del seu pas pel teatre barceloní.

Com la temporada anterior, la cartellera estigué dominada pels títols goldonians. Es representà *La buona figliuola*, amb música de Niccolò Piccinni, *La cascina*, amb música de Giuseppe Scolari, *La ritornata di Londra*, amb música de Domenico Fischietti, *Le pescatrici*, amb música de Ferdinando Giuseppe Bertoni, *Il signor dottore*, amb música de Domenico Fischietti, *L'isola disabitata*, amb música de Giuseppe Scarlatti, *I portentosi effetti della madre natura*, amb música de Giuseppe Scolari, *Il viaggiatore ridicolo*, amb música d'Antonio Mazzoni.

Aquestes foren les dues temporades, de les que aquí estudiem, en què es representaren més obres de Goldoni a Barcelona. La raó d'aquest espectacular augment de títols goldonians sembla que fou el contacte que havien tingut aquests cantants amb les obres de l'autor venecià als teatres italians, just abans de venir a Barcelona. En aquest sentit, cal dir que Pietro Canovai havia interpretat el paper de Bernardino, d'*Il signor dottore*, en la temporada de tardor de 1758, i els papers de Buovo d'Antona i Cecco, del *Buovo d'Antona* i *Gli uccellatori*, en la temporada de carnestoltes de 1759. Totes tres interpretacions coincidint amb l'estrena d'aquestes òperes, al *Teatro Giustinian di San Moisè*, de Venècia. També havia interpretat, entre altres, els papers de Rubiccone, de l'*Il mercato de Malmantile*, en la temporada de primavera de 1758 a Florència; el Conte Ripoli, de *La cascina*, en la temporada de primavera de 1757 a Florència, i Carpofero, de *La ritornata di Londra*, en la temporada de tardor de 1756 a Torí. Papers que tornaria a interpretar en la seva etapa a la ciutat comtal. A més, havia coincidit amb Anna Gori en la companyia que treballà durant temporada de tardor de 1759 a Bolonya, en la qual s'interpretaren *Buovo d'Antona* i *Gli uccellatori*, acabades d'estrenar a Venècia.

Per la seva part, Petronio Manelli havia interpretat el paper de Tagliaferro, de *La buona figliuola*, amb música de Duni, el dia de la seva estrena, en la temporada de carnestoltes de 1757 a Parma, i el de Tritemio, d'*Il filosofo di campagna*, en la temporada de carnesoltes de 1760 a Reggio. Gaspera Cellini també havia tingut un bon contacte amb les obres de Goldoni, ja que havia treballat durant la temporada de tardor de 1758 al *Nuovo Teatro di San Sebastiano*, de Livorno, representant *Il mercato de Malmantile*, *La cascina*, *La ritornata de Londra* i *Le pescatrici*.

El mateix ocorre amb els cantants de la temporada següent. El bolonyès Carlo Vagnoni ja havia format part de companyies que havien interpretat *Le pescatrici* (Pesaro, carnestoltes, 1756), *Il filosofo di campagna* (Faenza, carnestoltes, 1758 i Forlì, primavera, 1758) i *De gustibus non est disputandum* (Livorno, primavera 1760). Vagnoni coincidí en aquestes tres darreres temporades que hem mencionat amb Faustina Tedeschi, que també en la temporada de tardor de 1759 havia treballat al teatre de Gènova, representant, entre altres òperes, *La ritornata di Londra*.

Una vegada finalitzada la temporada, la majoria dels cantants tornaren a Itàlia: Giuditta Lampugnani i Giovanni Luccarini⁴⁹ continuaren la seva activitat a Cremona (carnestoltes, 1763); Petronio Manelli, Giovanni Battista i Angiola Brusa a Bolonya (carnestoltes, 1763), i Carlo Vagnoni a Florència (tardor, 1763). Faustina Tedeschi i Pietro Canovai foren contractats per a la companyia d'òpera que havia començat a representar aquell any al teatre de Cadis, romanent en ell fins al darrer dia de carnestoltes de 1767.⁵⁰

Així, per a la temporada de 1762-63, els empresaris presentaren una companyia totalment renovada formada per la romana Marianna Franchellucci, Rosa Pettorossi,⁵¹ Teresa Tiocchi,⁵² Anna Valeri,⁵³ la bolonyesa Domenica Lambertini, que procedia de Bolonya (carnestoltes, 1762),⁵⁴ el romà Luigi Torriani, que havia representat a Lisboa (1755), el romà Francesco Buccolini, que procedia de Roma (carnestoltes, 1762),⁵⁵ Agostino Rocchi i Carlo Zanini.⁵⁶

⁴⁹ COTARELO y MORI, Emilio: *op. cit.*, pp. 263 i 267. Giovanni Luccarini tornà a Espanya en els anys 1767 i 1773 per a formar part de la companyia d'òpera que representà a Cadis.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 255-263. En aquell teatre es representaren, al llarg d'aquelles temporades, obres de Goldoni que ja s'havien interpretat a Barcelona, com *La buona figliuola* (1762-63), *Il mercato di Malmantile* (1762-63) i *Il signor dottore* (1763-64), i algun altre que no, com *Lo speziale* (1762-63), junt amb òperes d'altres autors igualment representats a Barcelona.

⁵¹ Rosa Pettorossi havia representat a Nàpols (tardor, 1754, estiu, 1755, i carnestoltes, 1756).

⁵² Teresa Tiocchi havia representat a Venècia (carnestoltes, 1760) i a Nàpols (hivern, 1760, i carnestoltes, 1761).

⁵³ Anna Valeri havia representat a Nàpols (hivern, 1757, i carnestoltes, 1758).

⁵⁴ Domenica Lambertini abans havia representat a Venècia (festa de l'Ascensió, 1750), Vicenza (tardor, 1750), Venècia (carnestoltes, 1751), Bolonya (primavera, 1751), Lodi (carnestoltes, 1752), Torí (primavera, 1753), Lugo (estiu 1753), Venècia (tardor, 1753, i carnestoltes, 1754), Bonn (març-maig, 1757), Parma (tardor, 1757, i primavera, 1758 i 1759), Bolonya (tardor, 1759), Mòdena (carnestoltes, 1760), Venècia (tardor, 1760, i carnestoltes, 1761), Pàdua (juny, 1761) i Venècia (festa de l'Ascensió, 1761).

⁵⁵ Francesco Buccolini ja havia representat a Camerino (carnestoltes, 1757), Pergola (1759), Roma (carnestoltes, 1760), Urbino (setembre-octubre, 1760), Faenza (carnestoltes, 1761) i Gubbio (maig-juny, 1760).

⁵⁶ ALIER, Roger: *op. cit.*, p. 185.

Al llarg de la temporada només es representà una òpera de Goldoni, *La buona figliuola maritata*, amb música de Piccinni, que s'havia estrenat al *Teatro Formagliari*, de Bolonya, en el mes de juny de 1761.

La majoria dels cantants que havien integrat la companyia d'aquest any continuaren formant part de la companyia en la temporada 1763-64. Deixaren la companyia Rosa Pettorossi, que pareix que tornà a Nàpols (estiu, 1765), Teresa Tocchi, Anna Valeri i Francesco Buccolini, que també havia tornat a Itàlia, junt amb la Pettorossi.⁵⁷ Per a suplir aquestes baixes, els empresaris contractaren a la romana Luisa Moreschi, la torinesa Rosa Scannavini, Clementina Moreschi –probablement germana de Luisa– i els bolonyesos Giuseppe Baratti –*Virtuoso di Sua Altezza Serenissima il Principe Ereditario di Modena ed Accademico Filarmonico*–, que ja havia representat a Barcelona, i Giovanni Delpini.⁵⁸

Aquesta temporada es reposaren *La buona figliuola*, *La buona figliuola maritata*, *Buovo d'Antona*, *L'isola disabitata* i *Il mercato de Malmantile* i es representà per primera vegada *Le donne vendicate*, amb música de Piccinni, estrenada al *Teatro Valle*, de Roma, en la temporada de carnestoltes de 1763.

Una vegada finalitzada la temporada abandonaren la companyia Marianna Franchellucci, Luisa Moreschi, Clementina Moreschi, Giuseppe Baratti, Giovanni Delpini, Agostino Rocchi i Carlo Zanini. Franchellucci i Baratti, havien estat contractats per a la companyia que actuava al teatre de Cadis, on romangueren fins al final de la temporada 1765-66, i Clementina Moreschi inicià una interessant trajectòria professional als teatres europues i italians.⁵⁹

Per tal de suplir les baixes, per a la temporada 1764-1765 els empresaris contractaren a Geltrude Allegretti, «detta Falchini», que procedia de Florència

⁵⁷ Concretament, hi ha constància de l'activitat de Buccolini a Nàpols (estiu, 1765, i carnestoltes, 1766).

⁵⁸ ALIER, Roger: *op. cit.*, p. 189.

⁵⁹ Hi ha constància de la seva activitat a les següents ciutats: Dresde (1766), Praga (1766), Dresde (1767-1769), Treviso (setembre, 1774), Vicenza (primavera, 1774), Trieste (carnestoltes, 1776), Livorno (carnestoltes, 1777), Pisa (primavera, 1777), Cremona (carnestoltes, 1778), Mòdena (estiu, 1778), Reggio (1778), Torí (tardor, 1778), Bolonya (carnestoltes, 1779), Brescia (1779), Milà (primavera, 1779), Varese (tardor, 1779), Parma (carnestoltes, 1780), Gènova (estiu, 1780), Pavia (primavera, 1781), Gènovas (carnestoltes i estiu, 1782), Niza (carnestoltes, 1783), Torí (tardor, 1783), Reggio (carnestoltes, 1784), Casale Monferrato (carnestoltes, 1785) i Lodi (primavera, 1785).

(carnestoltes, 1764),⁶⁰ Vittoria Zurlini, la bolonyesa Marianna Domenichini i Gaetano Baldi, que procedia de Trieste (carnestoltes, 1764).⁶¹

Cap al final de la temporada s'agregà a la companyia el bolonyès Luigi Marescalchi, que participà en l'òpera *Lucio Papiro*, amb música de Galuppi,⁶² i interpretà el paper de Salciccione i Oronte, de l'òpera *Il paese della cuccagna*, amb llibret de Goldoni i música de Giacomo Rust, representada a Barcelona en el mes de setembre de 1764. Amb la presència de Marescalchi queden establerts els vincles entre Francesc Creus, empresari en aquella època, i Luigi Marescalchi, futur soci de Creus en la gestió dels teatres de los Reales Sitios i València.

Al llarg d'aquesta temporada es representaren de Goldoni, a més de l'òpera abans esmentada, *Gli uccellatori* –reposició– i *Il re alla caccia*, amb llibret de Goldoni i música de Galuppi, que havia estat estrenada al *Teatro San Samuele*, de Venècia, en la temporada de tardor de 1763. Respecte a aquesta darrera òpera cal apuntar que la data de censura que figura al llibret és el 7 de desembre de 1764, per la qual cosa suposem que ja es representà sota la gestió de Josep Lladó i associats, ja que l'empresa de Francesc Creus havia finalitzat el 30 de setembre d'aquell any.

Un altre aspecte que cal destacar d'aquesta temporada és la presència, entre les obres representades, de dues òperes amb música del compositor Giacomo Rust (Roma, 1741-Barcelona, 1786): *La contadina in Corte*, amb llibret de Niccolò Tassi, que havia estat estrenada en 1763 al *Teatro San Moisè*, de Venècia, i *Il paese della cuccagna*, que havia estat estrenada també a Venècia en 1750, i que a Barcelona es representà amb música de Rust.⁶³ La presència d'aquestes dues òperes i la posterior contractació de Rust com a director de l'orquestra del teatre de Palma de Mallorca durant la temporada d'òpera organitzada sota la gestió de Creus,⁶⁴ ens fa pensar que Rust es trobava vinculat al teatre de Barcelona en la temporada 1764-65 i que probablement, contractat pels empresaris que hem mencionat abans, romangués a Espanya fins a principis de la dècada dels anys setanta, ja que fins l'any 1772, en què estrenà l'òpera *La finta semplice*

⁶⁰ Gestrude Allegretti ja havia representat a Nàpols (primavera-hivern, 1761) i Siena (estiu, 1763).

⁶¹ Gaetano Baldi ja havia representat a Cremona (carnestoltes, 1760), Verona (tardor, 1760), Brescia (agost, 1761), Bèrgam (1762) i Trento (primavera, 1763).

⁶² COTARELO y MORI, Emilio: *op. cit.*, p. 243.

⁶³ Al llibret que es conserva a la biblioteca de la Universitat de Barcelona s'especifica: «La Musica è nuovamente fatta del Sig. Giacomo Rust Maestro di Capella Romano».

⁶⁴ Al llibret de l'òpera *Gli uccellatori*, representada a Palma de Mallorca, s'adverteix: «el duèto es del Señor Jacobo Rust Romano Maestro del presente Theatro».

al *Teatro Formagliari*, de Bolonya, no hi ha constància de la seva activitat musical.⁶⁵ D'altra banda, només el contacte amb la societat barcelonina durant aquells anys explicaria que, després d'una intensa activitat com a compositor, desenvolupada a Itàlia i Salzburg, fos nomenat en 1783 mestre de capella de la Catedral de Barcelona, on romandria fins a la seva mort en 1786.

Retornant als cantants i a les temporades d'òpera barcelonines, una vegada finalitzada la gestió de Francesc Creus i els seus socis, en la temporada 1765-66 es feren càrrec de l'empresa Josep Lladó i els seus associats. Aquesta temporada continuaren en la companyia Geltrude Allegretti, Marianna Domenichini i Domenica Lambertini. Rosa Scannavini i Luigi Torriani foren contractats per al teatre de Lisboa.⁶⁶ Vittoria Zurlini i Gaetano Baldi tornaren a Itàlia.⁶⁷ En temporades posteriors, Baldi tornà a Espanya, representant als teatres de los Reales Sitios, l'any 1768 i en la dècada dels anys vuitanta; al de Còrdova –junt amb Faustina Tedeschi i Petronio Setti–, en 1769;⁶⁸ i al de los Caños del Peral, en la dècada dels anys noranta. Luigi Marescalchi es traslladà a Madrid, on, durant la temporada d'hivern de 1765 estrenà *Il proseguimento del chiarlone*, la primera de les seves produccions operístiques,⁶⁹ i posteriorment a Lisboa, on es representà la mateixa òpera en la temporada de tardor de 1766.

Després de gestionar les temporades de 1760 a 1765, Creus organitzà la primera i única temporada d'òpera del segle XVIII al teatre de Palma de Mallorca, que es realitzà entre 1767 i 1768. Per a la seva realització, l'empresari català contractà una companyia italiana de cant i ball, dirigida per Francesco Buccolini, i integrada per:

CANTANTES

<i>Francisco Buccolini</i>	<i>Romano.</i>
<i>María Theresa Peligeri</i>	<i>Romana.</i>
<i>Faustina Tedeschi, virtuosa di musica de</i> <i>S.A.C. de Colonia</i>	<i>Milanesa.</i>
<i>Mariana Domenichini</i>	<i>Boloñesa.</i>
<i>Dominga Lambertini</i>	<i>Boloñesa.</i>
<i>José Biagi</i>	<i>Boloñés.</i>

⁶⁵ *The New Grove Dictionary of Opera*. [En línia] [Ref. de setembre de 2011] Disponible el Web: <www.grovemusic.com>.

⁶⁶ Luigi Torriani s'establí definitivament a Lisboa, on representà, al menys, fins l'any 1788.

⁶⁷ Zurlini treballà a Bolonya (estiu, 1765) i Baldi a Udine (carnestoltes, 1766), Vicenza (primavera, 1766), Pàdua (tardor, 1766), Treviso (tardor, 1767) i Verona (carnestoltes, 1768).

⁶⁸ COTARELO y MORI, Emilio: *op cit.*, pp. 286-287. Aquell any es representà l'òpera *La ritornata di Londra*.

⁶⁹ *The New Grove Dictionary of Opera*. [En línia] [Ref. de setembre de 2011] Disponible el Web: <www.grovemusic.com>.

Maximo Juliani
María Theresa Pelicia
Clementina Pelicia

Boloñés.
Romana.
Romana.

BAILARINES

Catalina Santini
Gertrudis Marcuchi
Ana Bertarini
Domingo Belluzzi
Juan Marcuzzi
Vicente Bertarini
Francisco Marcucci

Luchesa.
Luchesa.
Veneciana.
Boloñés.
de Luca.
Boloñés.
*de Luca.*⁷⁰

En aquesta ocasió, Creus contractà quatre cantants que ja havien format part de les companyies d'òpera que ell havia gestionat. Al romà Francesco Buccolini, que representà a Barcelona en la temporada de 1762-63, li encarregà la direcció de la companyia. Els altres tres eren la milanesa Faustina Tedeschi, la qual havia representà a Barcelona en la temporada de 1761-62, i que arribà a Palma procedent del teatre de Cadis, i les bolonyeses Marianna Domenichini, que representà a Barcelona en les temporades de 1764-65 i 1765-66 i en la temporada de carnestoltes de 1766 a Bolonya, i Domenica Lambertini, que representà a Barcelona en les temporades de 1762-63, 1763-64, 1764-65 i 1765-66. Junt amb aquests, Creus contractà a les romanes Maria Teresa Peligeri, Maria Teresa Peliccia i a la seva germana Clementina Peliccia i als bolonyesos Massimo Giuliani⁷¹ i Giuseppe Biagi.⁷² L'orquestra estava formada íntegrament per músics de la capella de música de la Catedral de Mallorca,⁷³ dirigits, com hem dit abans, pel romà Giacomo Rust. A banda de la important presència de Rust a Palma, també cal mencionar la de les germanes Maria Teresa i Clementina Peliccia. Aquesta última seria la primera esposa del músic i compositor Luigi Boccherini a partir de 1769. Clementina morí el 1785 i sembla que fou la inspiració de la sarsuela del compositor italià *La Clementina*, amb lletra de Ramón de la Cruz.

Durant aquesta temporada es representaren, almenys, les òperes següents: *Buovo d'Antona*, *La buona figliuola*, *La buona figliuola maritata*, *Gli uccellatori*, *L'olandese in Italia*, *Didone abbandonata*, *Il Demofonte*, *Artaserse*, *L'Andromaca* i *Nitetti*.

⁷⁰ PASCUAL, Eusebio: "El teatro de Palma. Noticias nuevas sacadas de papeles viejos.", pp. 43-44.

⁷¹ Anteriorment havia representat a Bolonya (carnestoltes, 1759), Trieste (carnestoltes, 1765), Florència (primavera, 1765) i Reggio (tardor, 1765).

⁷² Biagi havia representat a a Bolonya (carnestoltes, 1764) i Pesaro (carnestoles, 1766).

⁷³ ACM. Actes capitulars, sig. 1658, ff. 129 v.-130 r., acta del 9 de maig de 1767.

Una vegada finalitzada la temporada d'òpera a Palma alguns dels cantants que integraren la companyia es traslladaren a Madrid contractats per Creus i Marescalchi per a representar als teatres de Los Reales Sitios en la temporada de 1768. Aquests eren Francesco Buccolini, Faustina Tedeschi, Domenica Lambertini, Massimo Giuliani, Maria Teresa Peliccia i la seva germana Clementina Peliccia. La resta sembla que romangueren representant als teatres espanyols, que cada vegada oferien més possibilitats a les companyies d'òpera italianes. Així, Giuseppe Biagi, després de representar a Palma, fou contractat per al teatre de Cadis en la temporada 1768-69, des d'on passà a Cartagena, reunint-se una altra vegada amb Massimo Giuliani, Marianna Domenichini, Domenica Lambertini,⁷⁴ i posteriorment a Múrcia, en la temporada 1772-73. Massimo Giuliani, després de representar en 1769 a Cartagena, fou contractat per al teatre de Cadis durant les temporades de 1760-71 i 1771-72,⁷⁵ passant després a Lisboa, on romangué fins l'any 1773.

També en 1767 havien començat les representacions als teatres de Los Reales Sitios sota la gestió de Luigi Marescalchi, que havia tornat de Lisboa amb bona part de la companyia que havia representat en aquell teatre⁷⁶. La companyia de los Reales Sitios estava formada per cinc cantants. Dos procedien de teatres nacionals i els altres tres de Lisboa. Michele Zanardi, de Pavia, que havia arribat a Madrid procedent de Cadis, on havia treballat, almenys, en les temporades de 1762-63 i 1764-65, junt amb Faustina Tedeschi i Pietro Canovai. Rosa Ambrosini, que ja havia representat a Barcelona (1753-54) i Màntua (carnestoltes, 1756), procedia de Sevilla, on havia representat en la temporada 1764-65.⁷⁷ Els procedents de Lisboa eren Giacomo Fiorini,⁷⁸ la parmense Veronica Gherardi i el seu espòs Giovanni Battista Gherardi, natural de Pisa.⁷⁹

⁷⁴ COTARELO y MORI, Emilio: *op cit.*, p. 288. El 30 de maig de 1769 es representà a Cartagena l'òpera *Artaserse*. Després d'aquesta temporada Masimo Giuliani continuà dues temporades més al teatre de Cadis i Biagi representà a Múrcia en la temporada 1772-73.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 265-266.

⁷⁶ La companyia que actuà aquella tardor a Lisboa estava formada per: Giacomo Fiorini, Geltrude Allegretti, que havia representat a Barcelona en les temporades de 1764-65, junt amb Marescalchi, i 1765-66, Nicodemo Calcina, Veronica Gherardi, Luigi Senese, Rosa Scannavini, que havia representat a Barcelona en les temporades de 1763-64 i 1764-65, Giovanni Battista Gherardi i Giuseppe Secchioni. Es representaren les òperes *Il proseguimento del chiarlone* i *L'olandese in Itàlia*.

⁷⁷ COTARELO y MORI, Emilio: *op cit.*, p. 286. En aquesta temporada, a Sevilla, es representaren les òperes *Buovo d'Antona*, *La buona figliuola* i *Lo speciale*

⁷⁸ Giacomo Fiorini, abans d'anar a Lisboa, havia representat a Moscou (1759), Venècia (carnestoltes, 1761), Verona (1761), Brescia (agost, 1761), Bolonya (carnestoltes, 1762), Cremona (carnestoltes, 1763), Florència (tardor, 1763), Torí (tardor, 1764), Trieste (primavera, 1764, i carnestoltes, 1765), Florència (primavera, 1765), Venècia (tardor, 1765) i Bolonya (carnestoltes, 1766).

⁷⁹ Giovanni Battista Gherardi havia representat a Cesena (carnestoltes, 1762), Parma (carnestoltes, 1762), Torí (tardor, 1762), Parma (carnestoltes, 1763) i Màntua (primavera, 1763). A partir de 1764 representà,

Aquell any es representaren *I matrimoni in marchera* i *La Villeggiatura*, durant la primavera al teatre d'Aranjuez, i *La buona figliuola* i *Il chiarlone –Il proseguimento del chiarlone–*, durant l'estiu al teatre de San Ildefonso.⁸⁰

Una vegada finalitzada la temporada cap dels cinc cantants continuaren a Madrid, tal vegada com a conseqüència de l'associació entre Marescalchi i Creus. Zanardi, els Gherardi i Fiorini tornaren a Itàlia per a continuar la seva activitat, encara que, com veurem, els Gherardi tornarien l'any següent a Madrid.⁸¹

La companyia que contractaren Marescalchi i Creus per a la temporada de 1768 als teatres de Los Reales Sitios la formaven onze cantants, sis dels quals, com hem dit, procedien de la companyia que havia representat al teatre de Palma de Mallorca. Els altres cinc eren: Rosa Scannavini, que havia representat a Barcelona en les temporades 1763-64 i 1764-65, sota la gestió de Creus, a Lisboa en 1766, junt amb Marescalchi, i ara procedia de Barcelona, on representà en la temporada 1767-68; Gaetano Baldi, procedent de Verona (carnestoltes, 1768), però, que ja havia representat a Barcelona en la temporada 1764-65, sota la gestió de Creus; el bolonyès Andrea Ronchetti, que la temporada anterior havia representat a Barcelona, juny amb l'Scannavini;⁸² Antonio Pesci, que procedia del teatre de Cadis,⁸³ i Lucia Bazzani.

D'aquesta temporada només hi ha constància de la representació de les òperes *L'Almeria*, durant la temporada de primavera al teatre d'Aranjuez, i *L'amante di tutte*, durant la temporada d'estiu al teatre de San Ildefonso.⁸⁴

junt amb la seva esposa Veronica Ranieri –que adoptà el cognom dels seu espòs–, als teatres de Piacenza (carnestoltes, 1764), Milà (tardor, 1764), Mòdena (carnestoltes, 1765) i Pisa (primavera, 1765).

⁸⁰ COTARELO y MORI, Emilio: *op cit.*, pp. 197-198.

⁸¹ Michele Zanardi continuà la seva activitat a Pavia (primavera, 1768), Casale Monferrato (primavera, 1769), Lodi (carnestoltes, 1770) i Mònaco (carnestoltes, 1774). Giovanni Battista Gherardi, la seva esposa Veronica i Giacomo Fiorini continuaren junts actuant al teatre de Siena (estiu, 1768). Giacomo Fiorini continuà representant a Siena (estiu, 1768), Bolonya (carnestoltes, 1769), Mòdena (estiu i tardor, 1769), Reggio (1770), Gènova (1771), Mònaco (1772-1773), Bolonya (tardor, 1773), Ferrara (carnestoltes, 1774), Livorno (primavera, 1774), Bastia (tardor i hivern 1774, i carnestoltes, 1775), Bolonya (primavera, 1783) i Milà (estiu, 1785).

⁸² Anteriorment, Ronchetti havia representat a Cremona (1748, carnestoltes), Forlì (1751, carnestoltes), S. Giovanni in Persiceto (setembre, 1753), Venècia (tardor, 1753, i carnestoltes, 1754), Senigallia (juliol, 1754), Trieste (carnestoltes, 1755), Trieste (1757 i 1758), Parma (primavera, 1758), Mòdena (carnestoltes, 1759), Trieste (carnestoltes, 1760), Novara (carnestoltes, 1764), Cento (1764), Lugo (agost, 1764), Rovigo (tardor, 1764), Mòdena (carnestoltes, 1765), Venècia (tardor, 1765, i carnestoltes, 1766), Ferrara (agost, 1766) i Trieste (tardor, 1766).

⁸³ Pesci ja havia representat a Bassano (carnestoltes, 1763) i Faenza (carnestoltes, 1765).

⁸⁴ COTARELO y MORI, Emilio: *op cit.*, pp. 199-200.

Durant la temporada d'hivern la companyia es desplaçà a València amb alguna que altra novetat. Abandonaren la companyia Faustina Tedeschi, que passà a Còrdova on representà en 1769, Domenica Lambertini i Massimo Giuliani, que passaren a Cartegenà on representaren en 1769, Gaetano Baldi i Lucia Bazzani i s'incorporaren Domenico Tonioli i Giuseppe Pasqualini, d'Arezzo.⁸⁵

A València es representaren *L'Almeria*, *La schiava riconosciuta*, *L'amante di tutte*, *Motezuma*, *Il mercato di Malmantile*, *Il proseguimento del chiarlone*, *L'olandese in Italia*, *Artaserse* i *La buona figliuola*.⁸⁶

Durant la quaresma la companyia es desplaçà a Madrid per a representar als teatres de Los Reales Sitios. Continuaren formant part d'ella Francesco Buccolini, Maria Teresa i Clementina Peliccia, Andrea Ronchetti i Domenico Tonioli. Antonio Pesci sembla que no viatjà a Madrid ja que no representà als teatres de los Reales Sitios però sí l'any següent a València. Abandonaren definitivament la companyia Rosa Scannavini, Antonio Pesci, que viatjà a Lisboa i posteriorment a Itàlia,⁸⁷ i Giuseppe Pasqualini, que tornà a Itàlia.⁸⁸ A Madrid s'incorporaren Giovanni Battista Gherardi i la seva esposa Veronica Gherardi, procedents de Siena (estiu, 1768), la florentina Luisa Ricciardi, Marianna Franchellucci, que ja l'hem vist a Barcelona i Cadis, i el bolonyès Antonio Marchesi i el parmesà Giuseppe Pinetti, dos vells coneguts, ja que havien coincidit anteriorment en més d'una ocasió.⁸⁹

⁸⁵ Pasqualini havia representat a Roma (1762, carnestoltes), Bolonya (primavera-estiu, 1762), Lucca (tardor, 1762), Cremona (carnestoltes, 1763), Reggio (primavera, 1763), Livorno (tardor, 1763), Reggio (primavera, 1764), Torí (tardor, 1764), Mòdena (carnestoltes, 1765), Verona (tardor, 1765, i carnestoltes, 1766) i Reggio (primavera, 1766).

⁸⁶ ZABALA, Arturo: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. València: Diputació Provincial de València, 1969. pp. 93-105.

⁸⁷ Consta que Pesci representà a Lisboa (estiu, 1772), Ravenna (primavera, 1773), Lugo (1773), Senigallia (estiu, 1773), Bolonya (tardor, 1778, i carnestoltes, 1779) i Gorizia (carnestoltes, 1783). Entre 1779 i 1782 estigué al servei del príncep Nicolau Esterhazy de Galanta, representant al seu teatre.

⁸⁸ Hi ha constància de l'activitat de Pasqualini a Bolonya (tardor, 1769), Màntua (carnestoltes, 1770), Reggio (primavera, 1770), San Giovanni in Persiceto (tardor, 1770), Bolonya (carnestoltes, 1771), Venècia (festa de l'Ascensió, 1771 i 1773), Bolonya (tardor, 1773), Macerata (carnestoltes, 1774), Florència (tardor, 1774, i carnestoltes, 1775), Perugia (carnestoltes, 1776), Florència (carnestoltes, 1778) i Pisa (primavera, 1779).

⁸⁹ Els dos cantants havien coincidit a Bolonya (carnestoltes, 1762), Venècia (tardor, 1762), Bonn (1764) i Münster (1765). A més, Marchesi havia representat a Venècia (carnestoltes, 1763), Trento (primavera, 1763) –coincidint amb Gaetano Baldi–, Treviso (tardor, 1765), Torí (tardor, 1766) –coincidint amb Angiola Brusa–, i Màntua (carnestoltes, 1767). Pinetti havia representat a Venècia (carnestoltes, 1764) i Viena (1766-1767).

Durant la temporada de primavera de 1769, al teatre d'Aranjuez, es representaren *La serva astuta*, *La calamità dei couri*, *L'astrologa* i *La buona figliuola zitella*.⁹⁰

Com ocorregué l'any anterior, després de representar als teatres de Los Reales Sitios, la companyia es desplaçà a València per a representar durant la temporada d'hivern. Viatjaren tots els cantants excepte Luisa Ricciardi. A partir del 4 de novembre, festa onomàstica del rei, i fins al darrer dia de carnestoltes de 1770, a la sala dels ducs de Gandia, es representaren *Il Demofonte*, *I matrimoni in maschera*, *L'amore artigiano*, *Il ratto della sposa* i *Le donne vendicate*.⁹¹

Com hem dit abans, a partir d'aquesta temporada es trencà la societat que havien format Creus i Marescalchi, s'interromperen les temporades als teatres de Los Reales Sitios i València. Com a conseqüència, la companyia es dissolgué i cada cantant continuà la seva carrera. Francesco Buccolini decidí romandre a Espanya, representant a Múrcia –temporades 1772-73 i 1773-74– i València –temporada 1774–, representant, entre altres, el *Buovo d'Antona*.⁹² Maria Teresa Peliccia, Andrea Ronchetti, Giovanni Battista Gherardi i la seva esposa Veronica, i Antonio Marchesi, tornaren a representar als teatres de los Reales Sitios en la temporada de 1771.⁹³ Antonio Pesci viatjà a Lisboa (estiu, 1772), on coincidí amb Marchesi, i posteriorment tornà cap a Itàlia.⁹⁴ Giuseppe Pinetti decidí tornar a Itàlia, una vegada finalitzada la temporada valenciana de 1769-70.⁹⁵

⁹⁰ COTARELO y MORI, Emilio: *op cit.*, pp. 200-202.

⁹¹ ZABALA, Arturo: *op. cit.*, pp. 111-116.

⁹² *Ibidem*, pp. 122-129.

⁹³ Giovanni Battista Gherardi continuà representant a Pisa (carnestoltes, 1773), Siena (estiu, 1774), Pisa (carnestoltes, 1775), Bolonya (carnestoltes i primavera, 1776), Siena (carnestoltes, 1776), Florència (tardor, 1776, i carnestoltes, 1777), Milà (tardor, 1777), Roma (carnestoltes, 1778), París (setembre, 1778), Perugia (carnestoltes, 1782), Livorno (carnestoltes, 1783), Trieste (carnestoltes, 1784), Florència (carnestoltes, 1785), Siena (estiu, 1785), Jesi (setembre, 1785), Pisa (tardor, 1785, i carnestoltes, 1786) i molts altres. Marchesi viatjà a Lisboa, on representà entre 1772 i 1773, i després a Barcelona (1778) i a Itàlia, representant a Bologna (tardor, 1778), Ravenna (primavera, 1780), Milà (primavera, 1782), Reggio (carnestoltes, 1783), Florència (tardor, 1783), Klagenfurt (1784), Bolonya (abril, 1786), Venècia (tardor, 1786, i carnestoltes, 1787), Mòdena (estiu, 1787) i Màntua (carnestoltes, 1788).

⁹⁴ Pesci representà a Bolonya (tardor, 1778)

⁹⁵ Hi ha constància de l'activitat de Pinetti a Brescia (agost, 1771), Venècia (tardor, 1771, i carnestoltes, 1772), Reggio (1772), Màntua (tardor, 1772), Gènova (carnestoltes, 1773), Florència (primavera, 1773), Trieste (carnestoltes, 1774), París (1778) –coincidint amb Giovanni Battista Gherardi–, Mestre (tardor, 1779), Venècia (tardor, 1780, i carnestoltes, 1781), Verona (primavera, 1781), Bolonya (tardor, 1781), Perugia (carnestoltes, 1782) –coincidint altra vegada amb G. B. Gherardi– i Livorno (carnestoltes, 1783).

Els últims anys del segle XVIII: la sarsuela continua la seva hegemonia en l'àmbit músico-teatral

En els anys posteriors a aquella temporada d'òpera, la sarsuela tornà a formar part de la cartellera oferta per les companyies còmiques espanyoles que actuaren al nostre teatre. En l'anunci aparegut en el mes de març de 1787 al *Semanario Económico* que publicava la *Sociedad Económica de Amigos del País* s'especificava que el dia de Ressurrecció s'obriria el coliseu per a representar comèdies, tragèdies, sarsueles i altres peces dramàtiques modernes.⁹⁶

A mesura que avançà el segle l'element musical fou adquirint un major protagonisme. De tal manera que a finals del segle no hi havia comèdia teatral que no inclogués algun número musical. Qualsevol obra podia incorporar alguna cançó o melodia que servís de reclam per al públic. D'aquesta manera podrien explicar-se moltes de les repeticions d'algunes de les comèdies representades en aquella època. A més a més, la música servia per a donar vistositat a l'obra, ocultar els defectes i justificar interpretacions. Per tractar-se de representacions més cares, degut a la presència obligada de l'orquestra, aquestes obres se solien representar en dies assenyalats, amb el corresponent increment del preu de l'entrada. Molts dels anomenats "dramas en música", per incloure algun número melòdic, intensificaren la presència musical, arribant a confondre's amb les òperes i sarsueles.

Els escriptors que empraren la seva ploma per a escriure obres d'aquests gèneres musicals foren Ramon de la Cruz, Lluçia Comella, Vicente Rodríguez de Arellano, Fermín del Rey, Antonio Pablo Fernández i José Concha, entre d'altres, dels quals es representaren obres al nostre teatre en la segona meitat de la dècada dels anys vuitanta. La comèdia-sarsuela de Ramon de la Cruz *El licenciado Farfulla* es representà, almenys, en quatre ocasions: 31 de desembre de 1786, 1 de gener i 19 de febrer de 1787 i 24 de maig de 1788. Altres dues sarsueles de Ramón de la Cruz representades en aquests anys foren *El maestro de la niña* i *La majestad en la aldea*: la primera el 20 de gener de 1787 i 16 de desembre de 1788, i la segona el 31 de maig de 1787 i el 9 de desembre de 1788. També es representaren adaptacions d'obres dramàtico-líriques: el 5 de febrer es representà l'adaptació de l'òpera original de Metastasio *Nitteti*, que havia estat una de les òperes representades en la temporada de 1767-1768, i el 6 de desembre

⁹⁶ *Semanario Económico*, 27 de març de 1787.

de 1788 es representà l'adaptació realitzada per López Sedano de l'obra de Goldoni *La bella Pamela*. La comèdia *Fiel pastorcita y tirano del castillo*, de Fermín del Rey, es representà en dues ocasions: 27 d'agost i 25 de desembre de 1786. Una adaptació d'*Antígona y Demetrio*, de Metastasio, es representà el 30 de maig de 1788. Entre les obres que utilitzaren la música amb tanta rellevància que s'arribaren a convertir quasi en sarsueles trobem les comèdies *La prudencia en la niñez*, d'Antonio Pablo Fernández, i *La Cecilia*, de Lluçia Comella, les quals incorporaren abundants escenes cantades. La comèdia de Fernández es representà a Palma, almenys, en dues ocasions: el 16 de novembre de 1786 i el 16 de febrer de 1787, i la de Comella el 30 de novembre i l'1 de desembre de 1788.⁹⁷

A finals de la dècada dels anys noranta continuaven ocupant l'escena palmesana moltes d'aquelles obres de gènere divers que intercalaven números musicals: el 13 de setembre i el 8 de novembre de 1797 es representà *La Jacoba*, de Comella; *La prudencia en la niñez*, de Fernández, es representà el 26 i 27 d'agost i 22 de desembre de 1797; *El desertor francés*, de Sedaine, es representà el 26 de juliol de 1797; *El desdén con el desdén*, de Moreto, s'interpretà el 29 de juny i 8 de juliol de 1797, i *Servencido y vencedor o Julio César y Catón*, de Zavala, representada el 12 i 13 de novembre de 1797, són alguns exemples.⁹⁸

Companyies còmiques espanyoles versus companyies d'òpera italianes: la contrarevolució iniciada per Rossini

En capítols anteriors, en parlar de les companyies còmiques espanyoles em fet menció del grau de polifacetisme que imperava entre les diferents parts de la companyia, sobretot, en aquelles que no eren considerades principals. Les primeres dames i galants quedaven exclosos d'aquesta pràctica perquè del seu grau d'especialització depenia l'èxit de les representacions que oferia la companyia. En la resta, hem pogut comprovar com un sol còmic podia estar obligat per contracte a realitzar diverses tasques dins la companyia: representar, cantar i ballar al llarg d'un mateix any còmic en cas necessari.

Aquesta circumstància, el polifacetisme, no es donava en les companyies d'òpera italiana, les quals mostraven un grau d'especialització màxim. Cada cantant

⁹⁷ GARCÍAS, Domingo: *op. cit.*, p. 195.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 259.

depenia de la seva veu, apropiada o predisposada per a la interpretació de les parts vocals més adequades al seu caràcter. A grans trets i d'una manera molt simple podem dir que les sopranos i els tenors tenien reservats papers principals, protagonistes, en les òperes. Als contralts se'ls solia reservar papers dramàtics en les òperes sèries i algun que altre paper masculí en les òperes còmiques, dels quals veurem algun exemple en els següents capítols. Els papers bufes, solien estar reservats a les veus greus de la companyia, barítons i baixos, i aquests últims també interpretaven papers de personatges ancians.

Sens dubte, un dels principals motius o, tal vegada, la conseqüència d'aquesta diferència entre els dos tipus de companyies era la morfologia de les representacions que s'oferien al públic i el tipus de repertori emprat. Mentre les companyies espanyoles solien oferir al públic funcions el més variades possible, amb la presència quasi diària de la declamació, el cant i el ball, les companyies d'òpera només oferien funcions en les quals el cant i la música eren els únics protagonistes.

Pel que respecta al repertori emprat, les diferències eren, si cap, més significatives. Les companyies còmiques espanyoles tenien capacitat per a oferir un cabal d'obres del repertori declamat molt ampli al llarg de l'any còmic i dels més diversos i variats gèneres. Els mateixos paràmetres intentaven aplicar a les tonadilles, peces de cant, balls i peces de teatre curt, els sainets, oferts al llarg de l'any. En canvi, les companyies d'òpera només eren capaces de representar uns pocs títols al cap de la temporada, amb nombroses repeticions d'una mateixa obra. Com veurem tot seguit, a fi d'aconseguir un cert grau de novetat i varietat, les companyies foren obligades pels contractes formalitzats amb els regidors de l'establiment benèfic, al qual pertanyia el teatre, a representar un nombre determinat d'òperes noves, mai representades al teatre. Aquestes, unides a les òperes representades en anys anteriors que eren reposades a la cartellera, de poc superaven la desena de títol anuals.

Així, doncs, amb el que acabem d'exposar –polifacetisme front a l'especialització i major varietat de repertori en les companyies còmiques espanyoles–, per què les companyies italianes s'ensenyoriren del teatre i gaudiren del favor del públic? La resposta és molt complexa i els factors socials que propiciaren aquest canvi poc estudiats, però, sens dubte, una causa la trobem en el tipus de repertori, no en la quantitat ni en la varietat, i en aquest aspecte Rossini fou la figura clau de la

contrarevolució. Com apunta Álvarez Cañibano, a Espanya no tan sols es podria parlar d'hospitalitat, de vegades, de vertader deliri, la qual cosa provocaria les consabudes vergonyes nacionals entre aquells que desaprovaven l'elecció d'allò italià en detriment de les nostres manifestacions líriques per a l'escena. Els títols del repertori rossinià se succeïren amb sorprenent rapidesa, al mateix temps que s'estenien pels principals teatres espanyols, fins al punt que hi hagueren temporades en les quals només es representaren obres d'aquest autor.⁹⁹ Com veurem tot seguit, a Palma, amb el favor del públic i les autoritats locals, les companyies italianes d'òpera s'ensenyoriren del teatre durant els últims anys d'absolutisme, impossibilitant el retorn de les companyies còmiques espanyoles.

LES TEMPORADES D'ÒPERA ITALIANA EN LA DÈCADA OMINOSA

La temporada de Pasqua de 1824: primera temporada d'òpera a Mallorca en el segle XIX

El 12 d'abril de 1824, Andreu Pavia i Jaume Sancho, ambdós músics de la capella de música de la catedral, coneguts del públic palmèsà, presentaren una instància a l'Ajuntament de Palma en la qual exposaven als regidors que la companyia d'òperes que en aquell moment es trobava a Maó s'havia ofert per a representar funcions al coliseu palmèsà durant la temporada de Pasqua i que els havia paregut raonable i de justícia, mitjançant el permís corresponent, proporcionar als ciutadans tan noble i útil diversió. Per això, demanaven dels regidors el permís per a poder obrir les portes del teatre i tota la possible protecció que els poguessin dispensar.¹⁰⁰

Aquell mateix dia, el regidor Josep Francesc Villalonga, protector del Sant Hospital, informà verbalment a la Junta de Govern de l'establiment benèfic sobre el contracte que s'havia de formalitzar amb els empresaris de les funcions d'òpera que es volien verificar a la casa de les comèdies. Aleshores, la Junta nomenà el propi Villalonga i el regidor Josep Despuig i Fortuny perquè tractessin l'assumpte i convinguessin el més beneficiós per a l'Hospital.¹⁰¹

⁹⁹ ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio: "Teatros y Música escénica", en *La música española en el siglo XIX*, coord. Emilio Casares i Celsa Alonso. Oviedo: Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1995, p. 154.

¹⁰⁰ AMP. Fons Pons, lligall 886/VIII, s. f.

¹⁰¹ AGCM, sig. X-380/1, f. 6 r.

L'endemà es reuní el consistori palmèsà i resolgué concedir el permís corresponent, “con tal que la protecció sea toda la que puede el Ayuntamiento menos la de invertir cantidad alguna en ello”, i passà l'assumpte a mans de la junta de teatres.¹⁰²

Aquell mateix dia, els dos empresaris presentaren a la junta de teatres el pla de l'empresa, que deia el següent:

Dn. Andrés Pavía y Dn. Jayme Sancho deseando proporcionar una diversión propia de la civilización y buen grado de los aficionados a la Música, han pensado (previo el competente permiso) hacer venir a la Ciudad la Compañía Italiana de Operas que actualmente de halla en Mahon, baxo el plan siguiente, si la Junta de Teatros tiene a bien aprobarlo.

*El número de representaciones, y precio de las suscripciones es como sigue:
40__Representaciones á razón de doce al mes.*

Los palcos de 1ª clase, a duro por cada representación incluyéndose en esta cantidad, la entrada de cuatro personas.

Los de segunda a cuatro pesetas, con igual numero de entradas.

Los de tercera a medio duro, y tres entradas.

Las lunetas de primera clase a tres reales, (sin abono a 4 reales)

Las restantes a dos, (y sin abono a 3 reales)

La entrada a dos reales.

Los subscriptores a palcos y lunetas deberán satisfacer sus abonos por mesadas anticipadas, (cuyo importe deberán verificar en la 1ª función de cada mes en el lugar señalado para la cobranza en donde recibirá el comisionado desde 12 a 2 de la tarde).

Los palcos de alquiler de primera clase doce reales por función sin entradas.

Los de segunda a ocho reales sin entradas.

Los de tercera a seis reales sin entradas

Los que tengan luneta de vida, se les concede gratis, pero tendrán que abonar las entradas por mesadas anticipadas.

Los días que por orden del Gobierno haya iluminación, la entrada será a tres reales.

Este ensayo que tiene por principal objeto generalizar, el buen gusto a la Música Vocal podrá ser un principio de mejoras de consideración para en adelante. Como se llene la suscripción de los palcos, inmediatamente saldrá un comisionado para Mahon á fin de verificar el ajuste para la próxima Pascua. Y si la afición va en aumento, y puede prudentemente esperarse cubrir los gastos de la Compañía; con algunos auxilios, que el Gobierno proporcione, los espresados Pavía y Sancho perdonaran diligencia para mejorarla en lo sucesivo hasta pasar un comisionado a Italia, en busca de nuevos actores.

Palma 13 de Abril de 1824

¹⁰² AMP. Fons Pons, lligall 886/VIII, i Actes municipals, sig. AH-2141/2, f. 164 r.

Com exposaven els propis empresaris, de moment, amb la vinguda de la companyia maonesa, es conformaven en introduir les representacions d'òpera en el panorama musical mallorquí, un espectacle que, com hem vist, fins aquell moment encara no havia quallat. Malgrat això, no descartaven que per a futures temporades, en relació amb l'èxit d'aquesta primera temporada, poguessin desplaçar-se a Itàlia a fi de contractar nous cantants d'una millor qualitat. Sens dubte, un pla ambiciós que captivà els membres de la junta de teatres, l'òrgan competent per a autoritzar l'empresa.

Després d'estudiar les condicions expressades al document, el 14 d'abril, tan sols un dia després de la presentació del pla, la junta de teatres –el corregidor interí Salvador Valencia de Rojas, el regidor Ramon de Villalonga i Miquel Fluxà, censor– donà el vistiplau a l'empresa, amb l'única objecció que als propietaris de seients de platea de vida no se'ls pogués obligar a pagar les entrades per mesades anticipades, tan sols se'ls podria pregar que ho fessin a benefici de la subscripció.

Junt amb el pla, els empresaris també presentaren a la junta un llistat amb la classificació i distribució de les llotges, amb expressió de les que romanien reservades per al públic, així com també els noms de les persones que ja s'havien subscrit a la major part de les llotges sota les condicions que contenia el pla de l'empresa operística.¹⁰⁴

Una vegada comprovat que per la subscripció presentada es podia proporcionar la diversió d'òpera al públic i que no s'havia presentat cap oposició ni objecció per part dels abonats que de manera voluntària havien deixat les llotges que respectivament havien ocupat en les temporades còmiques anteriors, la junta aprovà la mencionada classificació i distribució, i resolgué únicament que la llotja número 22 es reservés per al regent, en aquella època president del Reial Acord, fins a la una de la tarda de cada

¹⁰³ AMP. Fons Pons, lligall 886/VIII. Les anotacions entre parèntesi són conseqüència d'anotacions posteriors agregades al pla original, escrites en un altre tipus d'escriptura i tinta. No sabem si es varen fer abans o després de la presentació del document.

¹⁰⁴ AMP. Fons Pons, lligall 886/X, s.f. Cal comentar sobre aquest llistat que inicialment els empresaris havien classificat les llotges compreses entre els números 1 i 33, situades al primer i segon pis o fila, de primera classe; del número 34 al 51, situades al tercer pis, de segona classe, i la resta, del número 52 al 63, situades al quart pis, de tercera classe. Però, posteriorment, i segons les rectificacions que hi apareixen, sembla que aquesta classificació sofrí algun canvi, assemblant-se més a la classificació que havia estat en vigor durant els anys còmics anteriors. Així, les llotges números 1, 17 i 34 foren classificats de segona classe i els números 16 i 52 de tercera.

dia de funció, per raó de la seva dignitat i d'acord amb la Reial Ordre del 4 d'agost de 1817, a la qual podia subscriure's en alleugeriment de l'empresa. Tot això, sense perjudici de la llotja d'ordre, que així mateix es reservava per al capità general.

També resolgué la junta, que es comunicués als empresaris que els vocals de la Junta de Teatres tenien entrada franca al teatre, i que a més de l'entrada, el censor i els dos secretaris del consistori tenien també franc el seient de platea, el primer per estar previngut al reglament de la junta i els altres dos pel treball que prestaven al ram de teatres i perquè estiguessin ràpids i preparats en cas de necessitat per a executar alguna disposició governativa.

Finalment acordà, que al seu degut temps es donés el corresponent anunci al públic del pla de la subscripció que s'havia aprovat i dels actors que formaven part de la companyia, del mateix mode com s'havia acostumat sempre.¹⁰⁵

A partir d'aquell moment es precipitaren els fets i s'agilitzaren els tràmits perquè la temporada es pogués iniciar el més aviat possible. Sens dubte, en aquesta situació convergiren diverses circumstàncies. D'una banda, l'extrema necessitat de recursos econòmics que patia l'Hospital, propietari de l'edifici, el qual, com ja hem comentat en capítols anteriors, solia aconseguir una part bastant significativa dels seus ingressos del lloguer. D'altra, la inquietud dels afeccionats a la bona música i del públic en general vers la implantació de l'espectacle operístic al nostre teatre. Una diversió de la qual, de cada vegada més sovint, arribaven notícies a través dels periòdics peninsulars i que a Palma només s'havien ofert algunes mostres en les acadèmies que s'hi havien pogut celebrar. Finalment, tal vegada la raó més important, la necessitat que tenien les autoritats locals de tornar a oferir al públic temporades estables d'espectacles i una diversió quasi contínua, a fi d'evitar l'ociositat i els possibles aldarulls.

Amb això, pocs dies després de l'acord de la Junta de Teatres, els empresaris presentaren l'elenc de la companyia d'òpera, formada pels operistes següents:

Prima Donna
Sig^a Antonietta Mosca

Seconda Donna
Sig^a Lauretta Palagi

¹⁰⁵ AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f.; lligall 886/VII, s.f.; lligall 886/XI, s.f., i lligall 886/VIII, s. f.

Primo tenore
Sig. Diego Lambias

Primo Buffo Cantante
Sig. Luigi N.

Primo Buffo Comico, e Direttore di Scena
Sig. Giovanni Palagi

Secondo Tenore
Sig. Ignacio Pasquali

Secondo Buffo
Sig. Giuseppe Salas

Terzo Buffo
Sig. Luigi Taso

Primo violino, e Direttore d'Orchestra
Sig. Gioacomo Sances [Sancho]

Maestro al cembalo
Sig. Andres Pavia

*Coristi e comparse corrispondenti*¹⁰⁶

En la reunió de la Junta de Govern de l'Hospital General de Mallorca, celebrada el 22 d'abril, el regidor Josep Francesc Villalonga manifestà haver-se ajustat amb els empresaris a raó de tres duros de plata per cadascuna de les quaranta funcions que s'havien d'efectuar i la realització d'una funció de benefici a favor de l'Hospital el dia que elegís la pròpia Junta de Govern. Els membres de la Junta es donaren per assabentats i comissionaren el mateix regidor perquè formalitzés la corresponent escriptura pública davant el notari racional de l'establiment.¹⁰⁷ Tot això sense haver rebut encara la comunicació oficial per part de la Junta de Teatres, la qual no arribà signada per Miquel Ignasi Manera, notari i secretari, fins al 24 d'abril, dos dies després d'haver-se decidit la formalització del contracte mencionat, i de la qual no es donà per assabentat el màxim òrgan de govern de l'Hospital fins al 29 d'aquell mes.¹⁰⁸

¹⁰⁶ AMP. Fons Pons, lligall 886/VIII, s. f.

¹⁰⁷ AGCM, sig. X-380/1, f. 3 r.

¹⁰⁸ *Ibíd*em, ff. 10 r.-10 v., i AMP. Fons Pons, lligall 886/VIII, s. f.

El 26 d'abril es constituïren a la casa de comèdies el regidor Josep Francesc Villalonga, el notari de l'Hospital Maties Sampol, els empresaris Pavia i Sancho i Manel Cotoner i Francesc Rosselló, ambdós veïns de Palma, en qualitat de testimonis, a fi de realitzar l'inventari de tots els mobles i efectes del coliseu i lliurar-los als empresaris com a responsables a partir de la signatura del contracte amb l'Hospital.¹⁰⁹ Al dia següent, es tornaren a reunir el regidor Villalonga, el notari i els dos empresaris i, amb la presència de dos testimonis, formalitzaren el contracte mitjançant el qual l'Hospital cedia el coliseu. Les condicions expressades a l'escriptura eren les següents:

Primeramente es pacto que sera de la obligacion del Santo Hospital, entregar el teatro corriente en lo que sea preciso bajo de inventario con responsabilidad.

Mas es pacto que dicho Señor Villalonga en el nombre que usa se reserva solamente las lunetas ó acientos de vida, con la inteligencia que siempre que estos vayan vacando quedan en el mismo instante a beneficio de los citados directores.

Mas se reserva el mismo Señor Villalonga el palco de la Señora Condesa de Ayamans.

Mas es pacto que el referido Señor cede á favor de los insinuados directores de la casa de comedias con los averes y muebles que existen en ella, con tal que toda la servidumbre, y alumbrado de dicha casa, deba ser de cargo de dichos directores juntamente con todo lo demas é igualmente se reserva la entrada franca de los dos Regidores, y de un dependiente de dicho Establecimiento.

Mas es pacto que sera de la obligacion de los expresados directores mantener toda la integra casa y coliseo bien barrido, y limpio, y que no se rompa ni descosa talon ni bastidor alguno por ningun motivo, bajo de pena de daños y perjuicios.

Mas es pacto que los referidos directores deberan responder de todos los enceres y demas continuado en el Inventario que se recibio con su intervencion el dia de ante ayer y de todo lo cual se entregaron.

Mas es pacto que por cada una de dichas quarenta fonsiones, aunque no se ejecuten todas deberan pagar los memorados directores tres duros plata lo mismo que si se hubiesen verificado.

Mas es pacto que los directores tendran obligacion de dar á beneficio del Santo Hospital una funcion la que escojerá la junta de Gobierno y el dia que señale siendo de cargo de los mismos qualesquiera gastos tanto de Musica y alumbrado, como de lo de mas que se ofresca; pues el Santo Hospital no deba contribuir en cosa alguna.

A l'acte també assistí Francesc Muntaner, fill de Francesc i Magdalena Jaume, cònjuges difunts, natural i veí de Palma, que una vegada assabentat de l'escriptura, de la seva lliure i espontània voluntat es constituí fiador dels referits empresaris Pavia i

¹⁰⁹ AGCM, sig. X-380/1, ff. 4 r.-5 r.

Sancho per a l'observança i compliment de tot el que en ella s'especificava i per això obligava tots els seus béns mobles i immobles, presents i futurs, tal com era el costum.¹¹⁰ Mentrestant, al coliseu ja havien començat els treballs de condicionament perquè es poguessin dur a terme les funcions d'òpera.¹¹¹

El 28 d'abril es publicà i penjà als llocs acostumats el cartell d'avís al públic amb el pla de les condicions definitives de l'empresa, l'elenc de la companyia i la data d'inici de les representacions, l'1 de maig de 1824.

Al público

El M. I. Ayuntamiento de esta Ciudad por acuerdo de 13 de este mes se sirvió permitir que bajo la dirección de D. Andrés Pavia y D. Jayme Sancho se abriese una suscripción con el objeto de que la Compañía de ópera que residía en Mahón pudiese representar 40 funciones en el Teatro de esta Ciudad; y a fin de que esta suscripción no careciese de la autorización conveniente, el M. I. Ayuntamiento comunicó en acuerdo a esta Junta de Teatros para que con arreglo a sus atribuciones acordase el plan de las representaciones, y el precio de las entradas, palcos y lunetas, con el objeto de conciliar los intereses de los subscriptores y del público con los de los Directores de la Suscripción: Cuyo plan es el siguiente.

1º.- Los subscriptores así de palcos como de lunetas deberán abonarse por 40 funciones que comprende la suscripción.

2º.- Se ejecutarán doce funciones cada mes empezando en 1º de Mayo próximo.

3º.- Los suscritores a palcos y lunetas deberán satisfacer sus abonos por mesadas anticipadas, verificando el pago el día que se ejecute la 1ª función de cada mes en la ventanilla del teatro en donde habrá un comisionado desde las 10 hasta las 12 por la mañana y desde las 3 hasta las 5 por la tarde.

4º.- El precio de las suscripción de los palcos varía según la clase de estos: Los palcos de 1ª clase se abonan a 20 rs. por cada representación, incluyendo en esta cantidad la entrada de cuatro personas: Los de 2ª clase a 16 rs. con igual número de entradas; y los de 3ª clase a 10 rs. y tres entradas.

5º.- El precio ordinario de la entrada será a 2 rs., excepto en los días que por orden del Gobierno haya iluminación en el teatro que la entrada será a 3 rs.

6º.- Se reserva para el público 8 palcos que se alquilarán en cada función a razón de 12 rs. los que sean de 1ª clase, de 8 rs. los de 2ª y de 6 rs. los de 3ª sin incluir entradas alguna en estas cantidades.

7º.- Las lunetas de 1ª clase que no estén abonadas, se alquilarán a 4 rs. y las de 2ª clase a 3 rs.

8º.- Los dueños de lunetas de vida tendrán en ellas el asiento franco, pero se les ruega que a beneficio de la suscripción se sirvan abonar las entradas por mesadas anticipadas.

¹¹⁰ *Ibidem*, ff. 7 r.-9 r.

¹¹¹ *Ibidem*, ff. 13 r.-17 r.

9º.- *Los individuos que componen la compañía de opera son los siguientes: Sra. Antonieta Mosca 1º cantarina = Sra. Laretta Palaggi 2ª cantarina = Sr. Diego Llambias 1er. Tenor = Sr. Luis N. 1er Bufo cantante = Sr. Juan Palaggi 1er. Bufo comico y Director de la escena = Sr. Ignacio Pasquali, 2º tenor = Sr. José Salas, 2º Bufo = Sr. Luis Taso, 3r Bufo = Coros y comparsas correspondientes.*

*Lo que comunica al Público para su noticia. Palma 28 de Abril de 1824 = Salvador Valencia = Miguel Fluxa = Miguel Ignacio Manera Secretario.*¹¹²

Al dia següent es publicà a la premsa l'avís als abonats dels seients de platea perquè el 30 d'abril passessin per la taquilla del teatre a pagar l'import corresponent.¹¹³

El mateix dia 29, la Junta de Govern de l'Hospital acordà que la funció de benefici a favor de l'establiment s'havia de verificar el 30 de maig, festivitat de sant Ferran, onomàstica del rei, d'acord amb el que establia el contracte de cessió del coliseu. No obstant això, segons les explicacions dels membres de la junta, sorgiren algunes dificultats per a poder-la verificar en la data elegida inicialment, i pocs dies més tard, el 6 de maig, s'acordà que els regidors fossin els encarregats d'elegir el dia del benefici.¹¹⁴ Com veurem més endavant, finalment la funció se celebrà el 13 de juny d'aquell any.

Amb tot, tal com s'havia anunciat, aquell mateix dia, l'1 de maig de 1824, i amb l'òpera *L'italiana in Algeri*, de l'immortal Rossini, s'iniciaren les representacions de la primera temporada d'òpera al nostre teatre durant el segle XIX.

Al cap de pocs dies de l'inici de la temporada, el 4 de maig, la secretaria de la Junta de Teatres envià una comunicació als directors de la subscripció de les funcions operístiques, en la qual posava de manifest la falta de les diferents contractes formalitzades amb les empleats del teatre. El secretari posava èmfasi en remarcar la importància dels documents que encara no s'havien presentat, ja que sense ells ni la junta tenia el coneixement que devia de les obligacions recíproques dels empresaris amb els empleats per a fer-les complir en cas necessari, ni tampoc sabia si aquells contractes patien o no d'algun vici o defecte que pogués ser perjudicial als interessos del públic. Per això, demanava que els directors presentessin el més aviat possible els documents originals o còpies degudament autoritzades, així com també el llistat de tots els seients

¹¹² AMP. Fons Pons, lligall 886/VIII, s. f.

¹¹³ *Diario Balear*, 29 d'abril de 1824.

¹¹⁴ AGCM, sig. X-380/1, ff. 11 r. i 12 r.

de platea, en el qual constés la seva classificació, d'acord amb el pla de la subscripció, i la distribució de tots ells, amb expressió dels noms dels ciutadans a favor dels quals s'havien abonat i dels que s'havien reservat en règim de lloguer per al públic.¹¹⁵

Complint amb les exigències legals, els empresaris no trigaren massa a presentar dues contractes: una amb data del primer de maig, entre els empresaris i l'italià Luigi Manrara, encarregat de la companyia, i l'altra, amb data del 8 del mateix mes, entre els mateixos empresaris i Josep Vergeli, arrendatari del cafè del teatre.

En la primera es relacionaven, en sis pactes, aspectes tan importants com la composició de la companyia, el que aquesta havia d'aportar per a la realització de la temporada, el nombre de funcions que s'havien de realitzar i les quantitats que havia de percebre la companyia.

Con la presente escritura aunque privada que debería valer como público instrumento corroborado por mano de Notario, nosotros los infrascritos Directores y socios establecemos la Compañía de Mahón cuyo comisionado es Dn. Luis Manrara para representar ópera Italiana en el Teatro de Palma de Mallorca bajo los pactos y condiciones siguientes.

1º. La Compañía va compuesta de primera y segunda Dama, primer Bufo de Musica, primer Bufo cómico y Director de escena, primer y segundo tenor, segundo y tercer Bufo, estara obligada a representar en el espacio de tres meses a contar del dia de la firma del presente contrato hasta 31 de Julio de este año seys operas distintas y una farsa.

2º. Será cargo de la Compañía dar la música de las seys operas y vestuario analogo a las mismas.

3º. Por otra parte los Directores y socios se obligan a asegurar a dicha Compañía en el espacio de los tres meses dichos treynta y nueve representaciones a razón de 24 duros por cada una.

4º. En caso de que la Dirección quisiere mas representaciones, que las anunciadas en el articulo antecedente podra hacerlo pagando siempre los dichos 24 duros por función.

5º. La suma entera de las 39 representaciones sera satisfecha en seys pagos de los cuales el primero deberá ser anticipado a la Compañía para los gastos necesarios.

6º. La Dirección conocera para dichos pagos a Dn. Luis Manrara encargado de la Compañía para el efecto.

Asi acordes los contratantes, firman la presente en doble original dandole toda la fuerza y valor para el resarcimiento de los daños perjuicios intereses de la parte que falte, exceptuandose los casos fortuitos como muerte de príncipe, incendio, etc.

Andrés Pavia [rúb.]

Jayme Sancho [rúb.]

¹¹⁵ AMP. Fons Pons, lligall 886/VIII, s. f.

Luis Manrara Encargado de la Compañía [rúb.]

Palma 1 Mayo de 1824¹¹⁶

Cal observar que en tot moment al document es fa referència a la companyia com un conjunt estable. No hi ha cap rastre de contractes individuals en els quals figuressin, com era habitual, les obligacions de cadascun dels cantants i les quantitats que havien de percebre d'acord amb la seva categoria. No sabem si aquests contractes havien estat formalitzats anteriorment entre els cantants i l'encarregat de la companyia o si tots ells havien format una espècie de societat i havien elegit com a cap Manrara. Ja fos d'una manera o de l'altra, el que resulta significatiu és que la Junta de Teatres acceptés com a vàlid aquell contracte tan genèric, quan en èpoques anteriors i encara en les que s'oferirien posteriorment, s'exigiren els contractes individuals a fi de preservar els drets de totes les parts. Sens dubte, aquesta forma d'actuar vindria a confirmar la necessitat de les autoritats de tornar a implantar una diversió estable.

En l'altre contracte es relacionaven els pactes i condicions sota les quals Vergeli es feia càrrec del cafè –la *botellería*– del teatre al llarg de les quaranta funcions de la subscripció: l'arrendatari havia de satisfer vuit pessetes per cadascuna de les funcions, que havia de pagar el mateix dia de la seva execució i tenir el cafè ben assortit de dolços i begudes pròpies de l'estació i adequades al públic. A canvi, Vergeli tenia llibertat de fixar els preus i, ell i tres persones més, necessàries per al millor servei del cafè, tindrien entrada franca al teatre.¹¹⁷

Amb la presentació dels dos documents, la Junta donà per conclosa la fase burocràtica legal i les funcions continuaren sense cap contratemps.

Cal advertir que en cap moment, en la documentació presentada i en les discussions que sobre l'assumpte es tingueren a les institucions es parla dels músics que havien de cantar les parts dels cors, tan necessaris i vistosos en les òperes. Llabrés, resseguint les notícies recollides per Joaquim Maria Bover diu que el cor començà amb sis o vuit homes i que les veus de dones les suplien els minyons de la capella de música de la catedral, cantant un i l'altre cor entre els bastidors. Respecte al vestuari, afirma que

¹¹⁶ AMP. Fons Pons, lligall 886/VIII, s. f.

¹¹⁷ *Ibíd.*

era tan pobre que la *prima donna* Antonietta Mosca utilitzava un vestit de cotí tenyit anomenat vulgarment llustrina.¹¹⁸

Desenvolupament de la temporada

Sembla que la companyia arribà a Palma procedent de Maó poc abans de l'inici de la temporada. Alguns dels cantants eren italians, com l'encarregat Luigi Manrara i els cantants Antonietta Mosca i el matrimoni Palagi. Com ha identificat Julià, la majoria eren maonesos, que en alguns casos havien italianitzat els seus noms i cognoms, com és el cas de Lluís Tasso Calbo, nascut a Maó el 31 d'agost de 1772, Diego Llambias Sintes, nascut Ciutadella el 14 de desembre de 1790 i mort a Maó el 29 de gener de 1864, Josep Salas Seguí, nascut a Maó el 12 d'abril de 1786 i mort la mateixa ciutat el 1873, Lluís Frontí Andreu, que nasqué a Maó el 6 de desembre de 1776. D'Ignaci Pasqual, que apareix anunciat a la cartellera amb el cognom Pasquali, no es coneix la seva procedència.¹¹⁹

Sens dubte, la cantant més destacada de la companyia era la soprano italiana Antonietta Mosca, de la qual desconeixem el lloc i la data del seu naixement, encara que per les dades que aporta Suero Roca podria ser natural de Venècia.¹²⁰ Si que tenim constància de la seva activitat com a cantant a partir de 1810. En la primavera d'aquell any es trobava representant òpera al *Teatro d'Angennes*, de Torí, on representà el paper de Teresina al drama jocós *Chi vuol troppo veder diventa cieco*, amb lletra de Francesco Marconi i música de Francesco Dussek. Durant la primavera del 1811 es trobava representant al *Teatro alla Scala*, de Milà, i en la temporada de carnestoltes de 1815 al *Teatro La Fenice*, d'Ancona, on interpretà el paper d'Isabella en l'òpera *L'italiana in Algeri*, de Rossini. Aquell mateix estiu fou contractada pels empresaris catalans Fages i Cascante per a formar part de la companyia d'òpera italiana que inicià les seves representacions el 29 d'agost de 1815 al Teatre de la Santa Creu de Barcelona i que finalitzà el darrer dia de gener de 1817. A la ciutat comtal coincidí amb Andreu Pavia, el qual, durant la temporada de 1815-1816, exercí el càrrec de mestre, primer violí i director de l'orquestra i en la següent, la de 1816-1817, fou contractat com a mestre de

¹¹⁸ LLABRÉS, Juan: *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*. Vol. II (1821-1840). Palma: Societat Arqueològica Lul·liana, 1959, p. 187.

¹¹⁹ JULIÀ, Gabriel: "Història de la Música, I", dins *Enciclopèdia de Menorca*, vol. XVIII. Maó: Obra Cultural de Menorca, 2012, p. 151.

¹²⁰ SUERO ROCA, Maria Teresa: *op. cit.*, vol. I, p. 258. L'autora afirma que se la coneixia com "la mosca de Venècia".

la companyia espanyola i mestre de clavecí en la companyia d'òpera italiana.¹²¹ En aquelles dues temporades es cantaren a Barcelona les òperes i farses següents: *l'Italiana in Algeri*, de Rossini, *Il sedicente filosofo*, de Giuseppe Mosca, *Ser Marcantonio*, de Pavesi, *Le bizzarie dell'amore*, de Mayr, *Un avvertimento ai gelosi*, de Pavesi, *L'inganno felice*, de Rossini, *Elisa o el monte de san Bernardo*, de Mayr i Rossini, *Le lacrime d'una vedova*, de Pietro Generali, *La cambiale di matrimonio*, de Rossini, *I pretendenti delusi*, de Giuseppe Mosca, *Il portantino*, de Brambilla, *L'agnese*, de Paër, i *La Lodoiska*, de Mayr, entre d'altres. El 6 de desembre de 1815, Antonietta Mosca realitzà la seva funció de benefici amb les representacions del primer acte de *L'italiana in Algeri* i la farsa titulada *La fiesta del baile, o bien sea la Mascara afortunada*. El 29 de gener de 1816, fou el torn d'Andreu Pavia, amb la representacions de les farses *Le lacrime d'una vedova* i *L'inganno felice*. També participà en aquella funció el músic major del Regiment Infant D. Carles, Vicente Ramón, que interpretà un concert de clarinet. Respecte a la Mosca, intèrpret de la farsa de Generali, el comte de Cagigal, digué: “La señora Mosca es la viuda más interesante de cuantas viudas són, han sido y serán por los siglos de los siglos”.¹²² Finalment, el 2 de gener de 1817, Mosca realitzà la funció de benefici que li pertocava aquell any còmic. S'hi interpretaren la farsa *La Adelina* i el primer acte de *Semira o la destrucción de Jerusalem*.¹²³ Un bon testimoni de les interpretacions d'Antonietta Mosca en la seva etapa barcelonina ens l'ofereix l'opuscle publicat en aquella ciutat titulat *Opini3n imparcial sobre el mérito de la señora Antonia Mosca, primera bufa absoluta del Teatro de Barcelona*. En vuit dècimes i nombroses notes aclaridores, l'autor exalça la figura de la cantant i destaca cadascuna de les seves virtuds.¹²⁴

¹²¹ *Ibíd.*

¹²² GACA, Gil [Fernando Cagigal de la Vega, comte de Cagigal]: *Visita de atención al teatro barcelonés y a sus empresarios*. Barcelona: Imprenta de Agustín Roca, 1816. [En línia] [Ref. del 30 de juny de 2015]. Disponible en Web: <https://books.google.es/books?id=I7vaRIg5CboC&printsec=frontcover&dq=Visita+de+atenci%C3%B3n+al+teatro+barcelon%C3%A9s&hl=ca&sa=X&ved=0CCIQ6wEwAGoVChMI-OPbhcvYxgIViNEUCh1qpAD4#v=onepage&q=Visita%20de%20atenci%C3%B3n%20al%20teatro%20barcelon%C3%A9s&f=false>.

El comentari fou recollit posteriorment per SUBIRÁ, José: *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XX*. Col. Monografías Históricas de Barcelona, núm. 8, Vol. I. Barcelona: Ediciones Librería Millà, 1946, p. 71. Últimament, ha estat recollit per JULIÀ, Gabriel: “Història de la Música, I”, dins *Enciclopèdia de Menorca*, vol. XVIII. Maó: Obra Cultural de Menorca, 2012, p. 152, el qual aprofita per a especular i llançar la hipòtesi de la viduïtat de la cantant sense cap fonament.

¹²³ SUERO ROCA, Maria Teresa: *op. cit.*, vol II, pp. 441-450, i vol. III, pp. 9-13.

¹²⁴ *Opini3n imparcial sobre el mérito de la señora Antonia Mosca, primera bufa absoluta dl Teatro de Barcelona*. Barcelona: Imprenta de Agustín Roca, 1816. [En línia] [Ref. del 30 de juny de 2015]. Disponible en Web:

De retorn a Itàlia, l'estiu de 1818 es trobava representant al *Teatro Re*, de Milà. Consta que allí representà el paper de Dattalo en l'òpera sèria *Gli antichi Cherusci*, amb lletra de Gaetano Rossi i música d'Stefano Pavesi. Aquesta fou la mateixa òpera que representà al *Teatro Riccardi*, de Bergam, el dia que se celebrava la fira de la ciutat. L'estiu del 1819, Mosca es trobava representant al *Teatro degli Accademici*, de Siena. Així ho testimonia el llibret que es conserva de la representació de l'òpera *Aureliano in Palmira*, de Rossini, en aquella ciutat italiana.¹²⁵

En la temporada 1822-1823 retornà al teatre de Barcelona. Allí coincidí amb Giovanni Palagi i la seva esposa Laura i Lutgard Anibaldi, que ja hi era des de la temporada anterior i que més tard veurem a Palma. Sota la direcció de Ramon Carnicer, aquella temporada s'interpretaren al teatre barceloní les següents òperes: *Otello*, de Rossini, *La Reppresaglia*, de Giuseppe Hecman Stunz, *Il falegmane di Livonia*, de Pacini, *Ser Marcantonio*, de Pavesi, *Il dissoluto punito, ossia D. Giovanni Tenorio*, de Carnicer, *L'occasione fa il ladro*, farsa de Rossini, *Aureliano in Palmira*, de Rossini, *Adelaide e Comingio*, de Pacini, *Il matrimonio secreto*, de Cimarosa, *Teresa e Wilk*, de Vincenzo Pucitta, i *La schiava in Bagdad*, de Pacini. El 3 de febrer de 1823, en la seva funció de benefici, Antonietta Mosca oferí al públic l'òpera *Oro non compra amore*, de Portogallo. Com a curiositat comentarem que el 8 de febrer es realitzà la funció de benefici de Giovanni i Laura Palagi, amb la representació de l'òpera *La schiava in Bagdad*.¹²⁶

És molt probable que una vegada finalitzada aquella temporada a Barcelona, Antonietta Mosca decidís anar a Maó junt amb el matrimoni Palagi i allí continués la seva activitat. Encara que no hem pogut consultar cap informació que afirmi aquesta opció, si que sembla clar, d'acord amb la informació que hem relacionat en el capítol anterior, que la companyia es desplaçà de Maó a Palma al complet, és a dir, que Antonietta Mosca es trobava a Maó abans de venir a Palma.

https://books.google.es/books?id=tAgVzgdCD8C&pg=PA3&dq=Opinion+imparcial+sobre+el+merito&hl=ca&sa=X&ved=0CB8Q6AEwAGoVChMI9r_Q-M3YxgIVzNUUCh0LZQB1#v=onepage&q=Opinion%20imparcial%20sobre%20el%20merito&f=false.

¹²⁵ Les dades que fan referència a l'activitat d'Antonietta Mosca a Itàlia han estat compilades gràcies a la recerca realitzada al catàleg de la secció de música del *Servizio Bibliotecario Nazionale* (SBN). [En línia] [Ref. del 18 de maig de 2015]. Disponible en Web: <<http://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>>.

¹²⁶ SUERO ROCA, Maria Teresa: *op. cit.*, vol. III, pp. 221-255.

La vespra de la inauguració de la temporada el *Diario Balear* inserí a les seves pàgines un article dedicat al teatre, en el qual anunciava que l'endemà, primer de maig, hi anaven a començar les funcions d'òpera, l'estat d'excitació que havia creat entre els palmesans la nova diversió pública i les seves bondats: “Después de tantos deseos vemos entre nosotros un espectáculo público, adaptado al gusto de todos. Mientras que unos se complacen en ser excitados por las emociones ya vehementes ya melodiosas de la música, otros se elevan hasta penetrar en ella el secreto mágico de la armonía y las bellezas de la imitación”. I és que, com hem comentat en diverses ocasions al llarg d'aquest treball, des de sempre els espectacles musicals havien tingut una gran acceptació per part del públic mallorquí, tal com ho hem pogut comprovar durant les temporades còmiques de l'inici del segle.

La primera obra representada fou l'òpera bufa en dos actes *L'italiana in Algeri*, l'obra que, segons el crític del *Diario*, havia tallat les primeres branques del llorer que coronava el front de Rossini. Havia estat estrenada el 22 de maig de 1813 al *Teatro San Benedetto*, de Venècia.¹²⁷ Així, doncs, la temporada s'inicià amb la mateixa òpera que la *prima donna* havia cantat a Ancona i amb la qual inicià les representacions al Teatre de la Santa Creu de Barcelona el 1815. El llibret és de l'italià Angelo Anelli, que ja havia estat musicat amb anterioritat pel compositor Luigi Mosca en 1808. Al respecte, el crític del periòdic aclaria i advertia que el mèrit dramàtic de l'òpera era molt inferior: l'argument força capritxós i en ocasions ridícul. Després d'explicar-lo, es queixava perquè “a un asunto tan vulgar presta la extraordinaria lira de Rossini un embellecimiento cual pudiera a los que forman las operas de Metastasio” i finalment llançava una de les principals qüestions de l'època: “¿Qué casualidad tan extraña hace que las mejores composiciones músicas versen las mas veces sobre las composiciones poéticas menos interesantes?”.¹²⁸

El mateix dia de l'estrena, el *Diario Balear* anuncià la venda del llibret de l'òpera a la taquilla del coliseu i a la impremta del diari, la de Felip Guasp, al preu de dos rals de billó.¹²⁹ Es tracta d'un llibret en quart, imprès en llengua italiana i segons el qual el repartiment de l'òpera fou el següent:

¹²⁷ NARICI, Ilaria: “L'italiana in Algeri”, en GELLI, Piero (a cura di), *Dizionario dell'opera*. Milà: Baldini & Castoldi, 1996, pp. 652-656.

¹²⁸ *Diario Balear*, 30 d'abril de 1824.

¹²⁹ *Diario Balear*, 1 de maig de 1824.

Isabella (Dama Italiana).....*Signora Antonietta Mosca*
Lindoro (Schiavo Italiano) *Signor Diego Llambias*
Mustafá (Bey d'Algeri).....*Signor N. N.*
Taddeo (finto Zio d'Isabella).....*Signor Giovanni Palagi, Direttore di Scena*
Elvira (Sultana moglie del Bey)..... *Signora Laura Palagi*
Zulma (Confidente d'Elvira) *Signor Luigi Tasso*
Haly (Confidente de Mustafá)*Signor Ignazio Pasquali*
Cori d'Eunuchi

Amb aquest elenc, *L'italiana in Algeri* es representà dues vegades, els dies 1 i 3 de maig. Pocs dies més tard, el 8 de maig, dia escollit per la companyia per a presentar al públic *Torvaldo e Dorliska*, segona de les sis òperes que havien de conformar la temporada, el crític del *Diario Balear* aprofitava l'anunci per a comentar les qualitats observades en els cantants que havien interpretat els corresponents papers en *L'italiana*. En general, tots havien estat aplaudits segons el seu mèrit: de la cantant Antonietta Mosca ressaltava la seva veu encantadora, l'execució i la incomparable mímica; les jocositats de Giovanni Palagi havien ocupat l'atenció del públic des de l'inici fins al final de l'escena i no podien ser ni més plenes de naturalitat ni més tretes al cas; la veu de primer tenor, Diego Llambias, tenia un caràcter sentimental que s'insinuava d'allò més interior de l'ànim per a impressionar-lo amb els afectes tendres que expressava, i, finalment, Laura Palagi posseïa una veu molt agradable i la seva gesticulació resultava força interessant.¹³⁰ Però, d'entre tots, la que més destacà fou l'Antonietta Mosca, si tenim en compte la llarga oda que li dedicà el *Diario Balear*, en la qual, l'autor anònim, destacava cadascuna de les qualitats interpretatives de la dolça *Toneta* –així és com afectuosament es dirigeix l'autor a la cantant– al llarg de les escenes de l'òpera.

A LA SEÑORA ANTONIETA MOSCA
EN LA OPERA BUFA
LA ITALIANA EN ARGEL.

Por un momento solo
Desciende en mi favor, divino Apolo,
Y del néctar suave que derrama
El raudal de Castália y de Hipocréne
Baña mis labios y mi mente inflama,
Por que á placer de tí mi lira suene.
No canto amor, que la profunda herida
Dentro el sensible pecho
Abrió la dura ley de mi partida,
Y fuera sin provecho

¹³⁰ *Diario Balear*, 1, 3 i 8 de maig de 1824.

*Renovar el dolor que á el alma apena,
Y á largo llanto el corazon condena:
Ni el héroe valeroso
Que vibrando el acero
Ciñó su frente de laurel guerrero:
Ni el campo delicioso
Que la florída Primavera ostenta,
Ni el pastor, ni el ganado,
Ni el alto monte, ni el ameno prado.
Nada á mi fantasia se presenta
Mas grato y placentero,
Mas hermoso, mas digno, mas sublime
Que las gracias, los dones y el encanto
De la dulce Tonéta. No el primero,
Por dicha suya, soy á quien inprime
Su melodioso canto
Las tiernas emociones que yo siento.
Sea feliz aquel que al aire envia
Sus gritos de loor; y aquel que asiento
Logre entre el Piërio coro
En métrica armonía
Cante elogios al son de cuerdas de oro,
Yo tus ecos en tanto
Con agitado espíritu siguiendo,
Y tu risa y tu llanto
Y tus monadas mismas repitiendo
Iré, Mosca divina;
Que el placer me enagena,
La mente desatina,
Y no sé si mi lira calla ó suena.
Ven, tu genio de Eutérpe, en cuya mano
Está aquel gran secreto
De arrebatarse el corazón humano:
De mi Musa el objeto
Protege en este dia,
Y el tipo del encanto y la armonía
Que dejaste sellado en la Italiana
Verás brillar en la gentil Serrana
Con mas celeste gracia
Que la que obtuvo el músico de Trácia,
Mírala ya pisar la ardiente arena
Del imperio africano,
Y al verse en tierra agena,
Por una y otra mano
Vuelve la vista rápida y turbada,
Sus tiernos ojos levantando al Cielo,
Hasta que del naufragio asegura,
Como el que ha recibido el gran consuelo,
Prorrumpe en voz suave
Cessó al fin la tenpésta*

*Ed or'dove son io? ¿Qual terra e questa?
 Aqui, ya en tono grave,
 Ya en patético, dulce, afectuoso,
 Recuerda la memoria
 De su perdido esposo:
 Su amor y su constancia
 Animán la esperanza de su gloria;
 De la suerte y las olas la inconstancia
 Y el ansiado reposo
 Todo se pinta en su semblante al vivo,
 Y cada miembro de su cuerpo airoso
 Es un retrato propio y expresivo
 De la apacible clama
 Que ensancha el pecho y tranquiliza el alma.
 Festiva con Tadeo
 Que mantener en la ilusión desea
 De su fingido amor, ¡cual le pasea
 Por entre los temores y el deseo
 Con solo pronunciar "Ride il babbeo!
 La sal de un solo gesto,
 Mas que dos mil palabras elocuente,
 Al ver á Mustafá, que ya dispuesto
 A el triunfo se prepara, de repente
 Lleva á el alma el placer y la alegría:
 La ve el espectador enagenado,
 Y sin saber decir donde ha gozado
 Mas, si en lo que miraba ó lo que oía,
 Por un irresistible sentimiento
 Salta de gozo de su mismo asiento.
 ¿Quién te enseñó, divina criatura,
 A decir "Oh! che muso, che figura?
 Mas ¿quien podrá enseñar el hechizero
 Arte de remedar? ¿Que mano diestra
 Sugetará ña preceptos estudiados
 La gracia, el don, que, al respirar primero,
 Seres privilegiados
 De la eternal maestra
 Sabia Natura en copia recibieron?
 Los que á Querol y á Mayquez conocieron,
 A Guzman, á Cristiani y á Garcia,
 Cuya grata memoria,
 Entre otros mil, conservará la Historia,
 Que sola su presencia
 Bastaba por mil rasgos de elocuencia,
 ¿De estas mudas escenas
 Me miran por ventura
 Si el gesto y la figura
 Aprendieron en Roma ó en Atenas?
 ¡Ah! Con justa razon, genio sublime,
 Rossini encantador, has consagrado*

El fruto mas precioso y sazonado
 De tus nobles tareas
 A la graciosa Tona:
 Mas ven, observa y dime,
 Despues que aqui la veas
 Cuando tus gracias musicas entona,
 Si no ofrecieras a sus pies rendido
 Cuanto tu númen sacro ha producido
 Del rico filarmónico tesoro
 A el oirle cantar "Per lui che adoro".
 Yo, al verla ante el espejo
 Invocando el favor y la asistencia
 De la Madre de Amor, cual languidece
 Al tiempo de rogar, tierna, sensible;
 Cómo á pocos instantes aparece
 En sus labios el chiste y el gracejo
 Sin arte, sin violencia,
 Y su cuerpo flexible,
 Y sus ojos traviosos y matreros
 Al traves dirigiendo sus miradas
 O a los espectadores convertidos
 Brillantes y certeros,
 Sus pasos sostenidos,
 Sus manos desplegadas,
 Sus brazos sobre el pecho colocados,
 Ya libres, ya enlazados,
 Ah!... Ya mi fantasia
 Rápida corre en el espacio inmenso
 De la Naturaleza;
 Alli busca á porfia
 Imágenes del gusto y labelleza;
 Pero en vano el intenso
 Afan que en ello enplea
 Trabaja en conseguir lo que desea.
 Mira un Cipres que erguido se levanta
 Emulando á la Palma victoriosa
 Y encuentra mas hermosa
 De la Sultana la gallarda planta.
 Retratandose ve en la clara fuente
 A el Sauce enamorado
 De su tronco flexible y delicado,
 Ve el plátano de Oriente,
 Y la vid que en el olmo entrelazada
 Aumenta el follage y lozania;
 Pero vuelve mi triste fantasia
 Inquieta y fatigada
 Sin hallar una imagen adecuada.
 Y ¿quien la podrá hallar en el momento
 De aquel inimitable movimiento
 Que aconpañña Antonieta

Con aquel "Caro caro" "Aspetta aspetta"?
 Café pide a el esclavo,
 Por cuyo añor espone suerte y vida
 Del mar al golpe bravo,
 Y con voz entre dulce y mal sufrida
 Da á entender á su amado
 El placer que le da verle á su lado.
 ¿Habrá en el mundo entero
 Quien pida aquel Café con mas salero?
 Llega el momento, en fin de su partida,
 Y, el genero festivo abandonando,
 Con otras nuevas gracias nos convida:
 Intrépida á los suyos ecsortando
 Valor inspira al íntimo Lindoro,
 A la fuga prepara
 Dirigiéndose al coro,
 Y volviendo la cara
 A el inflamado espectador, centellas
 De aquellos ojos lúbricos despide,
 A el alto Cielo eleva sus querellas
 Y á su amante le pide
 Siga sus pasos firme y valeroso :::::
 ¡Quien el vate dichoso
 Fuera que aquí cantase dignamente
 El tránsito de un tonal otro tono!
 ¡Aquel dulce abandono
 Con que rapidamente,
 Desde un ruido marcial estrepitoso,
 Cae como el que muere
 A aquel sentido y tierno Cual paciere!!!
 Mas ¿a que es enpeñarte, musa mía,
 En una enpresa tal? Siente en buen hora
 Las fuertes inpresiones
 Que el corazon envia
 Aquella vez melíflua y seductora,
 Mas no pases de aqui con tus canciones:
 Ronpe las cuerdas de tu pobre lira
 Que destenplada y tosca
 Los sonoros versos no respira
 Dignos para el elogio de la MOSCA.¹³¹

I és que, com diu Suero Roca, Antonietta Mosca era aquella graciosíssima cantant que conqueria totes les voluntats, fins i tot la del mateix Rossini.¹³² Aquestes paraules venen a reafirmar les d'Amengual, que en parlar de la cantant diu que féu fanatisme en les dues temporades que treballà a Palma, mantenint sempre viu

¹³¹ *Diario Balear*, 21 de maig de 1824.

¹³² SUERO ROCA, Maria Teresa: *op. cit.*, vol. I, p. 258.

l'entusiasme i en les quals es veié sol·licitada i cortejada per personatges de bona soca i conspicus. Sobre la seva formació ens aporta les següents dades:

*Depositó la linda artista su confianza en el padre Pons, fraile setentón, buen músico y hábil organista, que por las mañanas iba a darle lecciones de canto, siéndole de gran provecho en su artística carrera. La Mosca, joven, coquetona, hermosa y de buen humor, permitíase algunas bromas que el buen padre toleraba, lleno de entrañable cariño que como a hija le profesaba, cariño al que vivió ella siempre agradecida, no olvidando nunca que a sus sabias lecciones debía el constante favor que obtuvo del público y el que llegara a ocupar un puesto honroso en la historia del Canto en Mallorca.*¹³³

El 8 de maig, es representà per primera vegada al nostre coliseu l'òpera *Torvaldo e Dorliska*, amb llibret de Cesare Sterbini i música de Gioachino Rossini, que havia estat estrenada al *Teatro Valle*, de Roma, el 26 de desembre de 1815.¹³⁴ Aquell mateix dia el *Diario Balear* reproduí l'argument de l'obra extret d'una edició del llibret realitzada a Barcelona l'any 1818, el mateix que es reproduïa al llibret imprès en italià que es venia al públic. Respecte a aquest llibret, cal assenyalar que aquesta fou la primera i l'única òpera d'aquesta temporada de la qual es féu una tirada de llibrets en castellà, que curiosament es vengué primer que l'italià. El diumenge 9 de maig, dia de la segona representació de l'obra, a la premsa s'anuncià la venda de la traducció castellana als llocs habituals, és a dir, a la taquilla del teatre i a la impremta de Felip Guasp. En anunciar la següent representació, realitzada el 13 de maig, dia de gala per commemorar l'entrada del rei a Madrid, es féu el recordatori de la venda del llibret castellà i a la tarda del llibret italià junt al castellà als mateixos llocs.¹³⁵

D'aquest fet i de l'anàlisi de la resta de llibrets impresos en aquesta temporada deduïm la inquietud dels empresaris a fi de salvar la dificultat de comprensió que ofería l'idioma italià per al públic en la nova diversió. El primer llibret, el de l'òpera *L'italiana in Algeri*, està imprès completament en llengua italiana i no s'hi inclou cap mena d'argument de l'obra. Recordem que el mateix dia de la seva estrena fou el *Diario Balear* el que l'inclogué a l'article que dedicà al teatre. Probablement, les protestes –de les quals no tenim cap constància escrita– o la dificultat del públic per seguir l'acció

¹³³ AMENGUAL, Francisco: *El arte del canto en Mallorca*, vol. I, Edad de oro. Palma: Establecimiento Tipográfico de B. Rotger, 1895, pp. 37-38. Aquestes dades foren reproduïdes posteriorment per Juan LLABRÉS: *op. cit.*, Vol. II (1821-1840), p. 186, i més recentment per Gabriel JULIÀ: *op. cit.*, p. 153. No sabem qui era el pare Pons al qual es refereix Amengual.

¹³⁴ GERONUTTI, Luca: "Torvaldo e Dorliska", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 1249-1250.

¹³⁵ *Diario Balear*, 9 i 13 de maig de 1824.

dramàtica de l'obra provocaren que els empresaris es plantegessin la possibilitat de traduir la resta d'òperes de la temporada. El primer i únic intent es realitzà en la següent òpera representada, *Torvaldo e Dorliska*, de la qual, com hem comentat, es vengueren dos llibrets, un amb l'òpera traduïda al castellà i l'altre en italià, que incloïa l'argument de l'obra en castellà. La doble tirada de llibrets, en itàlia i castellà, resultava massa cara i difícil d'assumir per part dels empresaris i, tal vegada per aquesta raó, optaren pel llibret mixt, aquell que incloïa l'argument en castellà i l'òpera en italià. Sembla que aquesta fou la solució que més satisféu el públic, perquè permetia conèixer la trama dramàtica de l'obra i el seguiment del text original.

Cap dels dos llibrets impresos de l'òpera *Torvaldo e Dorliska* ens aclareix els cantants que hi intervingueren. En ells només figuren els personatges de l'obra, sense especificar quins eren els cantants que interpretaven les parts.

IL DUCA D'ORDOW

DORLISKA, sposa di Torvaldo

TORVALDO

GIORGIO, custode del castello de Ordow

CARLOTA, sorella di Giorgio

ORMONDO, capo degli armati del duca

*Coro di armati
Contadini e granatieri*

És gràcies a la crítica que podem donar alguna notícia al respecte. El 15 de maig, després de tres representacions, el crític del *Diario Balear* escrigué el següent:

*El Trovaldo se ha representado al público, como la Italiana, con un éxito feliz por parte de los actores y de la orquesta. La Sra. Mosca nos ha hecho conocer que su grande expresión teatral no está limitada a los sentimientos cómicos y jocosos; sino que se extiende también a los tiernos y melancólicos. El que ha representado a Giorgio ha sabido encontrar gracias y jocosidades en un papel que no se presta tanto a ellas como el de Ser Tadeo Kaimakan en la Italiana. El primer bufo representó con toda perfección la parte de canto y la de gesto en el papel de Duque, como lo había hecho también en el de Mustafá. Su voz se adapta mucho a esos caracteres fieros y altivos y su acción los remeda también con habilidad. Su indisposición en la última representación no hubiera sido casi conocida de los espectadores si no se hubiera antes anunciado; este esfuerzo para complacer al público es merecedor de toda su gratitud.*¹³⁶

¹³⁶ *Diario Balear*, 15 de maig de 1824.

Precisament, fou aquell 15 de maig l'elegit per la companyia per a representar per primera vegada al nostre coliseu l'òpera bufa en dos actes *Ser Marcantonio*, amb llibret d'Angelo Anelli i música d'Stefano Pavesi, la qual havia estat estrenada al *Teatro alla Scala*, de Milà, el 26 de setembre de 1810.¹³⁷ Com en el cas del *Torvaldo*, el llibret imprès a la impremta de Felip Guasp, el qual contenia l'argument en castellà –que curiosament no es publicà a la premsa local fins al 6 de juny– i l'obra en italià, no especifica el repartiment, només els personatges de la trama.

ATTORI

BETTINA, *Scuffiara*
SER MARCANTONIO
MEDORO, *Nipote di Marcantonio*
DORINA, *Nipote di Marcantonio*
TOBIA, *Sensale fratello di Bettina*
LISETA, *Cameriera*
PASQUINO, *Servitore*

Cori e comparse

Di vecchi Parenti ed amici di Marcantonio
Di Suonatori e cantanti
Di Falegnami, Muratori, e Mercanti di mode

A partir d'aquell dia i fins al 27 de maig es tornaren a representar alternativament les tres òperes que fins aquell moment s'havien estrenat. El 30 de maig, el *Diario Balear* anuncià al públic la representació de l'òpera bufa en dos actes *Il barbiere di Siviglia*, amb música de Rossini i llibret de Cesare Sterbini, basat en la comèdia homònima escrita el 1775 per Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, estrenada al *Teatro Argentina*, de Roma, el 20 de febrer de 1816.¹³⁸ Aquesta primera representació coincidí amb la celebració de l'onomàstica del rei. Amb aquest motiu, segons l'anunci, hi hauria gran il·luminació, el teatre estaria meravellosament adornat i decorat amb una nova escena. Com solia ser habitual, junt a l'anunci de la venda del llibret a la taquilla i a la impremta de Guasp, el periòdic inclogué l'argument de l'obra.¹³⁹

Abans hem comentat que el 29 d'abril la Junta de Govern de l'Hospital havia acordat que la funció de benefici a favor de l'establiment s'havia de realitzar aquell

¹³⁷ *SER MARCANTONIO / dramma giocoso / per musica / in due atti / da rappresentarsi / nel / R.o teatro alla Sacala / l'autunno dell'anno 1810.* [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=8743&tipo=i>>.

¹³⁸ MELLACE, Raffaele: "Il barbiere di Siviglia", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 124-128.

¹³⁹ *Diario Balear*, 27 de maig de 1824.

mateix dia 30 de maig i que per algun motiu no es pogué verificar. Després de fer una ullada a la documentació i a la premsa podem concloure que la causa per la qual no es dugué a terme el benefici fou la coincidència de dos fets: la celebració de la onomàstica del monarca i el coneixement de la Reial cèdula de l'indult, promulgada aquell mateix mes de maig i coneguda a Palma a través de les pàgines de l'edició del *Diario de Barcelona* del 25 d'aquell mes, el qual havia arribat pocs dies abans de la celebració de la funció. Aquell era el primer any, després del Trienni, en què es podia celebrar l'onomàstica reial amb la sumptuositat pròpia de l'Antic Règim, d'igual manera que en èpoques anteriors. A més a més, després del període liberal i la restitució calia reafirmar la persona del rei i per això es disposà una funció meravellosament acurada, en la qual els elements i símbols reprenien la gran significació i protagonisme d'èpoques pretèrites.

El 25 de maig, el corregidor presentà a l'Ajuntament el disseny que havia confeccionat per a l'adorn i els domassos que s'havien de posar en la llotja de presidència del teatre, la nit del dia de sant Ferran. Sense qüestionar cap aspecte del disseny, els regidors l'aprovaren i comissionaren el propi corregidor perquè el duqués a terme sota la seva supervisió.¹⁴⁰ Aquell mateix dia es comunicà als empresaris que per aquella funció havien de disposar que el coliseu estigués il·luminat de la millor manera possible i adornat d'acord amb la celebritat, “saliendo para ello de la esfera regular y de lo que se ha practicado hasta ahora”.¹⁴¹

Només cal llegir la crònica que el *Diario Balear* inclogué en la seva edició del primer de juny per fer-nos una idea de la importància d'aquella celebració i entendre per què les autoritats locals, malgrat les estretors econòmiques de l'establiment benèfic, decidiren posposar la funció de benefici, la qual es realitzà el 13 de juny. Després de relacionar i descriure els actes civils i religiosos que es dugueren a terme aquell dia, amb l'obligatòria funció d'església que se celebrà a la catedral, anunciada per les salves d'artilleria, descàrregues de la tropa i el repic de campanes, a la qual assistiren les autoritats civils i militars, i la il·luminació general de la vespra i el dia de la festivitat, el cronista del periòdic se centrà en la descripció dels adorns teatrals:

¹⁴⁰ AMP. Actes municipals, sig. AH-2141/1, f. 38 r.

¹⁴¹ AMP. Fons Pons, lligall 886/VIII, s. f.

La función del teatro ha sido sobre todo lucidísima. El M. I. Ayuntamiento invitado por el Gobernador militar y político de esta Ciudad el coronel D. Salvador Valencia, le había encargado preparar una función brillante en el teatro; y este aprovechando el amor a la Real Persona y el buen gusto del coronel D. Joaquín de Villalonga le comisionó para la dirección del adorno.

En efecto el coliseo se había adornado con gusto y brillantez: Sobre la entrada y palco del M. I. Ayuntamiento colgaba una tienda real sostenida por dos genios y bajo de ella estaba colocado el retrato de S.M. Al pie del retrato al lado izquierdo estaban los símbolos de la España, y al lado derecho se veía a Palma figurada en una matrona, desarrollando en sus manos una inscripción en que se leía:

*A SU SOBERANO
EL SR. DON FERNANDO VII
EN SUS DIAS
DEDICA ESTE PUBLICO REGOCIJO
EL M. I. AYUNTAMIENTO DE PALMA*

Los adornos seguían con primor en todo el coliseo: de palco á palco pendían enramadas de arrayan, y entre ellas se habían colocado en la fila inferior algunas estrofas alusivas al grande día que se celebraba, las que se continúan al pie de esta relación [les quals no reproduirem aquí]. Resaltaba en medio de esto una iluminación numerosa y bien dispuesta. En nuestros días no se había visto el coliseo tan magníficamente preparado. Un concurso inmenso llenaba los palcos y el patio: en ninguna de las funciones anteriores lo hubo tan crecido. Gentes de todas clases, vestidos de lujo, los uniformes de los militares que por la orden del día debieron concurrir con ellos, todo contribuía á la brillantez del acto. Los actores correspondieron á la solemnidad del día y a la expectación del público.¹⁴²

Segons les actes municipals, l'adorn d'aquella funció li costà a l'erari públic trenta-vuit lliures i divuit sous, una quantitat gens menyspreable.¹⁴³

Centrant ja la nostra atenció en l'òpera que s'interpretà aquell dia, segons el llibret imprès per l'impremta de Guasp, l'elenc fou el següent:

*IL DOTTOR BARTOLO, tutore di Rosina..... Sig. Giovanni Palagi direttore di scena
ROSINA, pupilla; ed amante del conte d'AlmavivaSignora Antonietta Mosca
CONTE D'ALMAVIVA, sotto il nome de LINDORO Signor Diego Llambias
FIGARO, barbiere.....Signor N.N.
DON BASILIO, maestro di musica..... Signor Giuseppe Salas
BERTA, cammeriera di Don Bartolo..... Signora Laura Palagi
FIORELLO, servitore del conte.....Signor Luigi Taso*

¹⁴² *Diario Balear*, 1 de juny de 1824. Reproduït per LLABRÉS, Juan: *op. cit.*, vol. II (1821-1840), pp. 188-189.

¹⁴³ AMP. Actes municipals, sig. AH-2141/1, f. 50 v., acta del 4 de juny de 1824.

CORO

*Di paesani, e soldati**Un notaro, che non parla.**Un servo, che non parla.*

Després d'aquella funció excepcional, l'1 de juny, el *Diario Balear* inserí a les seves pàgines l'anunci de la repetició d'*Il barbiere di Siviglia* i la crítica musical corresponent. En la línia iniciada, el crític continuà alabant les qualitats interpretatives dels cantants, sobretot, de les primeres parts.

Esta opera si bien de un genero diferente del Torvaldo y de la Italiana, pero que no les cede en mérito en su clase; encontró adaptados egecutores en los de nuestro teatro. Quien oye á Figaro cantar con tono ligero y festivo el La la la lera, del Babiere no puede trasladarse al Duque in vano de Torvaldo: la imaginación se resiste a reunir en un mismo sugeto caracteres tan distantes; y precisada á reconocerlos no sabe en cual de los dos encuentre mas propiedad. El que representaba á Figaro reune á esto profesar en grado superior la egecución de la música: aquellas interrupciones repetidas en que da en parola mayor anpliación á la idea que espresó el canto sin faltar en un punto á él, dan á conocer la perfeccion con que posee su arte. El señor Giovanni desempeñó tambien con bastante habilidad su papel: baste decir que el doctor Bartoldo del Barbiere no se averguenza de parecer al lado de Giorgio del Torvaldo y de Ser Kaimakan en la Italiana. En particular no pudo dejar de advertirse su egecución en el aria La calumnia é un venticello; como la d ela señora Laura en la otra El vecchiotto cerca moglie; piezas anbas en que se deja ver singularmente la mano del inmortal Rossini. De la señora Mosca no puede decirse otra cosa sino que desempeñó su papel con la habilidad que le es propia. La señora Mosca arrebató a los espectadores ya entone ante el espejo el Per lui che adoro y el Turco caro; ya despliegue su egecucion y musica en la cavatina Una voce poco fa, y en el rondó final Momento da contento. El señor Llanbias, y en fin todos los actores sacaron sus papeles con todo esmero y habilidad.¹⁴⁴

Pocs dies més tard, quan encara no s'havia dut a terme la meitat de la temporada, arribà l'hora de realitzar una crítica general constructiva de la companyia, inclosos els músics que formaven l'orquestra, que, malgrat ser part essencial de les representacions, fins aquell moment encara no havien rebut cap reconeixement. Ja hem vist com els empresaris, en el moment de presentar en seu pla, només es conformaven en introduir en el panorama musical mallorquí l'espectacle operístic, amb expectatives de consolidar-lo. En l'escrit, publicat al *Diario Balear*, en la seva edició del 3 de juny, el

¹⁴⁴ *Diario Balear*, 1 de juny de 1824.

crític posa en evidència cadascun dels aspectes susceptibles de ser millorats, amb l'objectiu que l'òpera continués formant part de l'àmbit musical i social illenc. D'una manera tan senzilla i elegant, justificava l'autor de la crítica, la seva intenció:

Con mas gusto se oye de cada dia en Palma la buena música por los aficionados, y segun se vé el número de estos va en aumento. Gozémosnos pues y con nosotros cuantos aman esta honesta y encantadora diversion, viendo la utilidad y aplausos que reportan empresarios, músicos y actores. La esperiencia va acreditando que la buena música gusta al público sensato; y esto hace esperar con fundamento que este primer ensayo puede ser favorable para la continuación y mejora del teatro italiano. No con ánimo de zaherir ni ofender á nadie, vamos á hacer algunas observaciones que á nuestro ver podrán contribuir a su mejora.

Una vegada marcat l'objectiu de l'escrit, l'autor passà a realitzar la crítica constructiva anunciada, començant per la tasca desenvolupada per l'orquestra.

Por fin vimos anoche el aumento de un violín primero cuya falta notaba el público con razón. Convendría con tiempo no obstante buscar otro violín ejercitado en acompañar las operas del dia que reuniendo con una arqueada maestra á los demas instrumentos, produjese los efectos de unión, fuego y delicadeza que la asonbrosa variedad y rapidez de tonos y movimientos tan frecuentes en la música de Rossini requiere. Bien se vé que el tiempo y los ensayos repetidos con cuidado y sujeción irán adiestrando de cada dia mas á los músicos; que por mucho que sepan no pueden menos de estrañar las rarezas y dificultades que presenta a cada paso el genio estraordinario de Rossini, que ha ensanchado los límites de la música como Buonaparte los de la guerra.

Si pudieran hallarse uno ó dos oboés serian de mucha inportancia, pero conocemos los riesgos de este instrumento: y que es tan agradable el efecto que produce bien tocado, como inaguantable si desafina ó chilla. A los empresarios actuales, que son músicos, corresponde juzgar este punto, prescindiendo, como deben prescindir, de este aumento de gasto en beneficio de la orquesta y justo agradecimiento á un público que tanto les favorece.

Si la indisposicion del Sr. Capó nos privó por algunos dias del agradable y brillante tono con que posee la flauta, y clarinete, octavin y oboé, vemos con gusto reanimada la orquesta en esta parte; y ya que no es dable que uno mismo desenpeñe á la vez todos estos instrumentos, esperamos sirva su habilidad de direccion y estímulo á los demas que si bien se esmeran en el desempeño de su respectivo instrumento, pueden todavía perfeccionarse mas y merecer mayores aplausos.

Siendo los bajos una parte tan esencial en toda orquesta y esencialísima en los crescendos, finales y otros pasos fuertes de las operas del dia, se hace indispensable reforzar esta parte, bien sea añadiendo otro contrabajo ó esforzando mas el arco los actuales y teniendo el instrumento aislado y en disposicion que su sonido dé libremente toda su vibración. Para ello creo convendria tambien que la orquesta toda tocasse en hueco y sobre tablas, gasto depreciable en que no repararian ciertamente los actuales empresarios, pues

son profesores y es regular deseen mejorar en lo posible la orquesta y merecer el aprecio del público.

Sobre els actors, el crític realitzà les següents observacions:

Es sin duda admirable lo que canta el Señor Llambias sin saber música ni mas recursos que su afición. Le invitamos á que no descuide esta disposicion natural, realizándola cuanto pueda con un gesto y movimiento que den mas vida á lo que canta.

Despues de los hermosos versos que se publicaron dias pasados en justo y merecido elogio de la Sra. Mosca, nada diremos del mérito de esta actriz que sanciona el público cada dia con repetidos aplausos. Solo quisieramos se dignase dedicarse algunos momentos á comunicar al Sr. Llambias una parte de la soltura, propiedad y feliz gesticulacion con que la naturaleza y el arte la constituyen modelo de actrices. Con tal maestra no es de esperar sean frustrados los deseos de agradar de que tan animado aparece el aficionado Mahonés.

El primer bufó se desvive por complacer, trabaja con gusto y es acreedor al aprecio de este público. Aunque festivo, bullidor y travieso en el Barbero de Sevilla, como requiere su papel; nos parece trabaja demasiado y prodiga en algunos pasos de dicha opera el gesto, el movimiento y la palabra.

¿Por qué gusta tan generalmente el señor Giovanni...? porque en cuantos papeles ha desempeñado hasta aqui tiene á nuestro ver la felicidad de ser natural y se le vé sienpre penetrado del papel que representa sin acordarse de llamar la atencion del publico para que le aplaudan, y por esto mismo lo consigue. Pocos habrá que no digan “lo mismo que él hace haria yo si me hallase en su lugar”. Sin embargo, cuando en el final del primer acto del Barbero, queda extraordinariamente sorprendido, aunque conviene que lo haga con espresion, y cargando si se quiere alguna cosa, no debe ser una verdadera estatua de mármol, ni tratarle como tal sus compañeros, poniéndole la montera ni haciendo con él otros gestos que reprueba el buen gusto y la práctica de los grandes teatros de Europa.

A la part final del seu escrit, el crític dedicà unes paraules a l'assistència del públic i als empresaris, i es mostrà partidari de la nova diversió musical. El nombrós públic que acudia a la sala palmesana feia presagiar que l'empresa continuaria amb èxit en la temporada següent i per això animava a aquells que la volguessin prendre al seu càrrec, ben al contrari que si es tractés d'una companyia còmica espanyola, de la qual, deia, que es podia pronosticar amb fonament la ruïna. Finalment, celebrà els guanys dels empresaris i els agrai la diversió que proporcionaven i les millores que s'esperaven, en benefici del seu interès, la qual cosa prometia la continuació de les bones estones de sociabilitat i honest esbarjo amb les que passarien una part de les llargues i mandroses nits de l'hivern. Acabava l'escrit recordant que totes les observacions que havia fet no

tenien altre objecte que millorar el que es posseïa, sense l'ànim d'ofendre ningú i agregava: “si se creen fundadas aprovechense”.¹⁴⁵

Sens dubte, aquelles indicacions foren escoltades i algunes d'elles posades en pràctica immediatament, com la que feia referència a l'*arqueada maestra*, la qual es va poder escoltar en una de les representacions d'*Il babiere* que es dugué a terme amb posterioritat a la crítica. Així, el crític anònim, en un altre escrit publicat al *Diario Balear*, en la seva edició del 6 de juny, elogià els notables i ben dirigits esforços del primer violí adreçats a destruir el mal efecte que havia produït l'avançament de mig compàs de la veu en la cavatina d'aquella òpera. També reconegué que alguns dels suggeriments que havia fet resultaven impracticables, ateses les circumstàncies del moment: “el oboe es un instrumento extraño á nuestros músicos; y los bajos, aumentado su número, apagarían muchas veces la voz que en nuestro Coliseo recibe poca reflexión y se reune mal”. Altres indicacions, com la que feia referència a que l'orquestra toqués *en hueco y sobre tablas*, és a dir, en una espècie de pantalla acústica que projectés el so, foren recollides en posteriors projectes, com veurem més endavant. En un intent d'educar el públic, el crític es queixà dels aplaudiments que els espectadors oferien als cantants en mig d'una peça, perquè no hi havia res més xocant i que disgustés tant als partidaris del bon gust, els quals desitjaven no ser interromputs en la percepció de les bel·leses harmòniques.¹⁴⁶

El 13 de juny, els regidors i Junta de Govern de l'Hospital General anunciaren al públic la celebració de la funció de benefici a favor dels pobres malalts de l'establiment, en la qual es representà per primera vegada el *dramma semiserio* en dos actes titulat *Agnese*, amb llibret de Luigi Buonavoglia, de la comèdia *Agnese di Fizedry*, de Filippo Casari, i música de Ferdinando Paër, estrenat el 20 d'octubre de 1809 al *Teatro Ponte d'Attaro*, Villa Scotti, a Parma,¹⁴⁷ el qual, segons s'especificava a l'anunci publicat a la premsa, havia merescut els majors aplaudiments als principals teatres d'Europa i que no podia menys que agradar a un públic tan il·lustrat i amant de les bones composicions musicals com era el palmesà. Junt a l'anunci, el *Diario Balear* publicà l'argument de l'obra en prosa i en vers.¹⁴⁸

¹⁴⁵ *Diario Balear*, 3 de juny de 1824.

¹⁴⁶ *Diario Balear*, 6 de juny de 1824.

¹⁴⁷ MELLACE, Raffaele: “Agnese”, en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁸ *Diario Balear*, 13 de juny de 1824.

Malgrat que no s'anuncià a la premsa, suposem que aquell mateix dia es posaria a la venda el llibret de l'òpera als punts habituals. Gràcies a ell coneixem els noms dels cantants que hi interpretaren les parts:

AGNESE, figlia del conteSignora Antonietta Mosca
UBERTO.....Signor N.N.
DON PASCUALE, Intendente dell'ospedale dei pazzi..... Signor Giovanni Palagi
DON GIROLAMO, protomedicoSignor Ignazio Pasquali
ERNESTO, marito d'Agnese Signor Diego Lambias
ANTONIO, figlio de Don Pasquale Signor Giuseppe Salas
VESPINA, sua camariera Signora Laura Palagi
CUSTODE, dei pazziSignor Luigi Taso
Coro de contadini e contadine
Una bambina di sei anni figlia d'Agnese, custodi dei pazzi, servitori, che non parlano.

Suposem que l'òpera fou ben acollida pel públic palmèsà, ja que a la premsa local no es publicà cap crítica sobre ella.

Pocs dies més tard, el 26 de juny, la companyia representà per primera vegada la farsa en un acte titulada *L'inganno felice*, amb música del mestre Rossini i llibret de Giuseppe Maria Foppa, que adaptà l'homònim llibret de Giuseppe Palomba, que ja havia estat musicat per Giovanni Paisiello el 1798, estrenada al *Teatro San Moisè*, de Venècia, el 8 de gener de 1812.¹⁴⁹ Com es tracta d'una peça en un acte resultava necessari completar la funció amb una altra obra i per això, en les ocasions en les quals s'interpretà la farsa durant la temporada, els empresaris també programaren un acte de les òperes que ja havien estat representades. En el dia de l'estrena l'obra escollida fou el primer acte d'*Il barbiere di Siviglia*. Junt a l'anunci que aparegué a la premsa, també es publicà l'argument de l'obra i al contrari que en les òperes, no tenim constància que s'imprimís cap llibret de la farsa.¹⁵⁰

L'última òpera nova que es representà aquesta temporada fou el melodrama en dos actes titulat *La gazza ladra*, amb llibret de Giovanni Gherardini i música de Rossini, estrenada al *Teatro alla Scala*, de Milà, el 31 de maig de 1817.¹⁵¹ La primera representació a Palma tingué lloc l'11 de juliol, amb el següent elenc:

¹⁴⁹ MELLACE, Raffaele: "L'inganno felice", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, p. 635.

¹⁵⁰ *Diario Balear*, 26 de juny de 1824.

¹⁵¹ NARICI, Ilaria: "La gazza ladra", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 520-522.

FABRIZIO VINGRADITO, ricco fittajuolo Signor Luigi Taso
 LUCIA, sua moglie Signora Laura Palagi
 GIANETTO, figlio di Fabrizio, militare Signor Diego Lambias
 NINETTA, serva in casa di Fabrizio Signora Antonietta Mosca
 FERNANDO VILLABELLA, padre della Ninetta, militare Signor N.N.
 GOTTARDO, Podestà del vilaggio Signor Giovanni Palagi
 PIPPO, giovane contadinello al servizio di Fabrizio Signor Giuseppe Salas
 ISACCO, merciajuolo Signor Ignazio Pasquali
 ANTONIO, carceriere Signor N.N.
 IL PRETORE del vilaggio Signor N.N.
 GREGORIO, cancelliere

Un Uscière, Guardie, Contadini, Famigli di Fabrizio
 Una Gazza

Aquell mateix dia, la premsa publicà l'argument de l'obra i es començà a vendre el llibret que s'havia confeccionat per a l'ocasió, el qual contenia l'argument en castellà i l'obra en italià.¹⁵²

A la primeria del mes de juliol, com la temporada es trobava ja a les seves acaballes, la companyia començà a anunciar les darreres representacions de les obres: el 4 de juliol, després de quatre representacions, s'anuncià la darrera de l'*Agnese*; el 8 de juliol, s'anuncià la darrera representació d'*Il barbiere di Siviglia*, i el 18 l'última representació de *Torvaldo e Dorliska*. Malgrat haver-se anunciat que ja no es tornaria representar *Il barbiere*, el 20 de juliol, els empresaris, davant la insistència i les nombroses peticions que havien rebut del públic, tornaren a anunciar la representació d'aquesta òpera, ara si, per darrera vegada. Amb tot, el 26 de juliol finalitzà la temporada, és a dir, es completaren les quaranta representacions de la subscripció, amb la interpretació de *La gazza ladra*.¹⁵³

A la darrerria d'aquell mateix mes, les autoritats concediren altres dues funcions de benefici: una destinada a la Casa de Misericòrdia i l'altra a la companyia. En la reunió consistorial celebrada el dia 17, el corregidor exposà que estava convençut de l'interès de la corporació vers les cases de beneficència i, tenint en compte la important quantitat que havia ingressat l'Hospital en la funció de benefici que se li havia concedit, demanà que es concedís una funció semblant a la Casa de Misericòrdia. La proposta fou aprovada per unanimitat. Tres dies més tard, arribà a l'Ajuntament un ofici de la Junta de Govern d'aquell establiment benèfic en el qual, després de d'agrair la concessió del

¹⁵² *Diario Balear*, 11 de juliol de 1824.

¹⁵³ *Diario Balear*, 4, 8, 18, 20 i 26 de juliol de 1824.

benefici, nomenava els vocals de la mateixa, el marquès de Vivot, el comte d'Aiamans, Nicolau Dameto i Francesc Mas, a fi d'agenciar la funció i el seu producte. Els regidors, en la sessió celebrada aquell mateix dia traslladaren l'ofici al corregidor, que dos dies més tard traslladà la petició als empresaris. En el seu ofici, el corregidor esperava que tots els empleats del teatre fessin aquell sacrifici en favor de la humanitat necessitada. Com que la companyia no estava obligada per contracte a realitzar aquella funció de benefici, el corregidor, a fi d'aconseguir el compromís, recordava el següent: “El Ayuntamiento que conoce los sentimientos de caridad y beneficencia que animan a todos los empleados actuales en el teatro no duda en recibir de ellos este obsequio. Y yo en particular como Gobernador y Presidente de la Junta de Teatros interpongo en ello toda mi recomendación e influjo, y ruego a todos encarecidamente se sirvan a porfía contribuir cada uno por su parte al lucimiento y brillantez de una funcion cuyo producto no puede tener un destino mas recomendable”. Com era d'esperar, els cantants, els músics i la resta d'empleats del teatre es prestaren gustosament a executar gratuïtament aquella funció. Ara només faltava que els regidors d'aquell establiment fixessin el dia i les disposicions necessàries.¹⁵⁴ Finalment, aquesta funció de benefici es realitzà el 30 de juliol, amb la representació de l'òpera *Il barbiere di Siviglia*.¹⁵⁵ Per l'estat de comptes de la Casa de Misericòrdia publicat a la premsa l'any següent ens assabentem que el producte net d'aquella funció ascendí a cent vuitanta-vuit lliures, disset sous i quatre diners, el qual fou ingressat en la caixa.¹⁵⁶

El 23 de juliol, l'Ajuntament, vista la predisposició mostrada pels empleats del teatre a dur a terme la funció de benefici per a la Misericòrdia, accedí a la sol·licitud de la companyia operística, en la qual suplicava el permís necessari per a poder executar una funció de benefici al seu favor. En principi aquesta funció fou anunciada per a celebrar-la el dia 27 d'aquell mateix mes, al dia següent d'haver finalitzat les quaranta funcions regulars de la temporada, però, per la impossibilitat d'acudir-hi tots els músics de l'orquestra es traslladà al dia següent. En ella, la companyia interpretà dues farses: com a primer acte *L'inganno felice*, de Rossini, i com a segon la farsa, nova en el nostre teatre, titulada *La locandiera di spirito*, un *pasticcio* format per diverses peces de música dels autors més escollits, tant antics com moderns. A l'anunci s'especificava que

¹⁵⁴ AMP. Actes municipals, sig. AH-2141/1, ff. 91 v. i 92 v. Actes del 17 i 20 de juliol de 1824, i Fons Pons, lligall 886/VIII, s. f.

¹⁵⁵ *Diario Balear*, 30 de juliol de 1824.

¹⁵⁶ *Diario Balear*, 17 d'abril de 1825.

la simfonia d'aquesta farsa seria nova, escrita en aquesta ciutat pel mestre Luigi Manrara.¹⁵⁷

Una vegada finalitzada la temporada, el 27 de juliol, es reuniren Pere Gual i Tomàs Zaforteza, vocals de la Junta de Govern del Sant Hospital, acompanyats del notari Maties Sampol, amb els dos empresaris, Andreu Pavia i Jaume Sancho, a la casa de comèdies, amb la finalitat de verificar l'entrega dels mobles i efectes de la mateixa manera que els havien rebut el 26 d'abril anterior de Josep Francesc Villalonga. Després de comprovar que tot es trobava en la mateixa forma i qualitat, els dos vocals declaraen lliures de tota responsabilitat els dos empresaris.¹⁵⁸

Respecte als cantants, la majoria romangueren a la ciutat a l'expectativa d'iniciar una nova temporada. Mentre es duïen a terme els tràmits necessaris, alguns d'ells aprofitaren per a oferir els seus serveis als ciutadans. És el cas de Giovanni Palagi, el qual obrí una acadèmia en la qual ensenyava diversos caràcters de lletra, aritmètica mercantil, geometria, geografia esfèrica, l'art de dur els llibres de comerç en partida simple i doble, i gramàtica, retòrica i poseia italiana. Les persones interessades havien d'entrevistar-se amb ell a la fonda anomenada *de las tres palomas*, situada darrere de sant Francesc de Paula, on habitava.¹⁵⁹

Diari de representacions¹⁶⁰

Nº	Dia	Hora	Representació	Compositor	Observacions
1	01-V		L'italiana in Algeri	G. Rossini	
2	03-V	20	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
3	08-V		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
4	09-V		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
5	13-V		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	Teatre il·luminat- celebrat de l'entrada del Rei a Madrid.
6	15-V		Ser Marcantonio	S. Pavesi	
7	16-V		Ser Marcantonio	S. Pavesi	
8	18-V		L'italiana in Algeri	G. Rossini	
9	23-V		L'italiana in Algeri	G. Rossini	L'òpera que apareix originalment al <i>Diario Balear</i> és <i>Ser Marcantonio</i>
10	25-V		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
11	27-V		L'italiana in Algeri	G. Rossini	A partir d'aquesta funció els bancs de seients de platea de la fila 11 i 12 queden de franc per

¹⁵⁷ AMP. Actes municipals, sig. AH-2141/1, f. 95 r. i *Diario Balear*, 25, 27 i 28 de juliol de 1824.

¹⁵⁸ AGCM, sig. X-380/1, f. 22 r.

¹⁵⁹ *Diario Balear*, 28 de juliol de 1824.

¹⁶⁰ En els capítols dedicats al diari de representacions es recullen les representacions anunciades a la premsa.

					al públic.
12	30-V		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
13	01-VI		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
14	03-VI		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
15	06-VI		Ser Marcantonio	S. Pavesi	
16	07-VI		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
17	08-VI		L'italiana in Algeri	G. Rossini	
18	10-VI		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
19	13-VI		Agnese	F. Paër	Benefici de l'Hospital
20	15-VI		Agnese	F. Paër	
21	18-VI		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
22	20-VI		Agnese	F. Paër	
23	22-VI		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
24	24-VI		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
25	26-VI		L'inganno felice Il barbiere di Siviglia (1 acte)	G. Rossini G. Rossini	
26	27-VI		L'inganno felice Il barbiere di Siviglia (2 acte)	G. Rossini G. Rossini	
27	29-VI		L'italiana in Algeri	G. Rossini	
28	01-VII		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
29	03-VII		Agnese	F. Paër	
30	04-VII		Agnese	F. Paër	
31	06-VII		L'inganno felice L'italiana in Algeri (1 act)	G. Rossini G. Rossini	
32	08-VII		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	Última representació
33	11-VII		La gazza ladra	G. Rossini	
34	13-VII		La gazza ladra	G. Rossini	
35	15-VII		La gazza ladra	G. Rossini	
36	18-VII		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
37	20-VII		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	Última representació, a petició del públic.
38	22-VII		La gazza ladra	G. Rossini	
39	25-VII		La gazza ladra	G. Rossini	
40	26-VII		La gazza ladra	G. Rossini	Última funció de la temporada
41	28-VII		L'inganno felice La locandiera di spirito	G. Rossini DD.AA.	Benefici de la companyia, que en principi estava anunciat per al dia 27 de juliol.
42	30-VII		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	Benefici de la Casa de Misericòrdia.

Estadística de la temporada

Com acabem de veure, la companyia oferí al públic un total de quaranta-dues funcions, quaranta d'ordinàries i dues d'extraordinàries.

D'entre les obres representades al llarg de la temporada, l'òpera més representada fou *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, amb nou representacions completes i dues parcials, el primer acte en la funció del 16 de juny i segon acte en la del 27 de juny. El compositor més representat fou Gioachino Rossini.

Amb tot, el nombre de representacions ofertes de cadascuna de les obres posades en escena en aquesta temporada són els següents:¹⁶¹

<i>Il barbiere di Siviglia</i>	11 representacions
<i>Torvaldo e Dorliska</i>	8 representacions
<i>L'italiana in Algeri</i>	8 representacions
<i>La gazza ladra</i>	6 representacions
<i>Agnese</i>	5 representacions
<i>L'inganno felice</i>	4 representacions
<i>Ser Marcantonio</i>	3 representacions
<i>La locandiera di spirito</i>	1 representació

Per autors, d'acord amb els títols, les representacions estan repartides de la manera següent:¹⁶²

Gioachino Rossini	37 representacions
Ferdinando Paër	5 representacions
Stefano Pavesi	3 representacions

Catàleg de llibrets conservats

Al llarg de la nostra investigació hem pogut localitzar i consultar els llibrets de les òperes representades en aquesta temporada que relacionem a continuació.

L'italiana in Algeri

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 50
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 44 (11)

Torvaldo e Dorliska

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 – 233
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 41
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 48 (2)

¹⁶¹ Cal advertir que a l'hora de confeccionar aquesta estadística hem tingut en compte també les representacions parcials de l'obra, és a dir, que en el nombre total de representacions també estan comptabilitzades les representacions d'actes complets. No s'han comptabilitzat les àries i altres peces soltes d'òperes que solien conformar o complementar algunes funcions.

¹⁶² El repartiment de les representacions per autors està basat en el nombre de vegades que ha estat representada una obra.

Il barbiere di Siviglia

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 – 240
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 44 (10)

La gazza ladra

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 – 176
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 44 (12)

Ser Marcantonio

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 – 184
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 44 (9)

Agnese

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 – 178
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 44 (14)

La temporada de 1824-1825

El primer de juliol de 1824, una vegada comprovada l'acceptació de la representació d'òperes entre el públic palmèsà, l'italià Manrara es dirigí al consistori a fi de demanar el permís necessari per a poder obrir el teatre des del mes d'octubre fins a carnestoltes de l'any següent. Aquell mateix dia, els regidors acordaren citar reunió per al dia següent a fi de tractar l'assumpte. L'endemà, després d'una breu discussió, els regidors accediren a allò que sol·licitava l'empresari, imposant com a única condició que aquest s'havia de posar d'acord amb la Junta de Teatres i la Junta de Govern del Sant Hospital, propietari de l'edifici.¹⁶³

Amb el permís de l'Ajuntament, Manrara començà a tractar l'aspecte econòmic amb la comissió de teatres de la Junta de Govern de l'Hospital. Aquesta, en la reunió del 8 de juliol, ja informà de l'acord al qual havia arribat amb l'empresari: per cada funció que s'executés al teatre, Manrara havia de pagar tres duros de plata, havia de realitzar una funció de benefici a favor de l'Hospital, el dia que assenyales la junta,

¹⁶³ AMP. Actes municipals, sig. AH-2141/1, ff. 70 v.-72 v.

sempre que no fos en diumenge ni dia de festa i la funció –obra o obres– que escollís la junta, d’entre les que ja havien estat representades.¹⁶⁴

Junt amb les condicions pactades, l’empresari també presentà una relació amb algunes despeses precises que s’havien de realitzar al teatre: vuit barres rodones que havien de servir per a col·locar els llums als bastidors, unes taules per a posar-les davant les gresoles, les quals servirien de pantalla per a fer el clarobscur, dos taulons i el ferro necessari per a fer els cilindres i les barres dels telons i repintar, al menys, tres telons amb els seus bastidors i augment de l’altura. Tot, amb els jornals i la pintura inclosa, ascendia a setanta-un duros. A més d’aquestes despeses necessàries, Manrara també apuntà alguns aspectes útils per a la conservació del mobiliari del teatre: un magatzem com el que hi havia abans, amb un cost aproximat de quaranta duros; seria molt útil fer un tornaveu per a l’orquestra –aquesta era una de les recomanacions que havia fet el crític de la temporada anterior en els seus escrits–, amb un cost de vint-i-quatre duros, i reparar les taules de l’escenari, ja que n’hi havia un bon nombre d’inservibles. Respecte a aquestes despeses, la junta acordà que la comissió de teatres examinés el llistat i disposés el que jutgés més convenient a favor de l’establiment.¹⁶⁵

El 22 de juliol, la Junta de l’Hospital tingué present el contracte presentat per l’empresari. Malauradament, no hem pogut localitzar el document, però, de la informació que figura a l’acord que prengué la junta, inferim que l’empresari també havia demanat poder realitzar balls de màscara al coliseu, ja que el sisè article –segurament aquell que tractava aquest assumpte– els membres de la junta l’exclogueren i en cas de voler organitzar-ne, especificaren que l’empresari havia de formalitzar una altra contracta. En la mateixa sessió la junta acordà que els comissionats duguessin a terme el més convenient respecte a les reparacions necessàries al teatre.¹⁶⁶

Mentre a l’Hospital es discutia l’assumpte de la conservació de l’edifici, a l’Ajuntament continuaven els procediments burocràtics pertinents. Així, una vegada finalitzada amb èxit la primera temporada íntegra d’òpera que es duia a terme a Palma en aquest segle, el 2 d’agost es reuní la Junta de Teatres a fi d’estudiar la documentació presentada per Luigi Manrara. Junt a la corresponent instància dirigida a la Junta de Teatres, Manrara presentà un pla en el qual es recollien les condicions per a les

¹⁶⁴ AGCM, sig. X-380/1, f. 19 r.

¹⁶⁵ *Ibidem*, ff. 20 r.-21 r.

¹⁶⁶ *Ibidem*, f. 24 r.

representacions d'òpera que tindrien lloc durant la temporada d'hivern, és a dir, la que devia començar en el mes d'octubre i finalitzar el darrer dia de carnestoltes de 1825, i la classificació de les llotges i dels seients de platea que ell mateix havia elaborat. El pla, semblant al de la temporada anterior, constava de deu punts referents, sobretot, als abonaments, pels quals s'establien les condicions següents:

- Els subscriptors de llotges i seients de platea s'havien d'abonar per tota la temporada i satisfer els abonaments per mesades anticipades, verificant el pagament el dia que s'executés la primera funció de cada mes a la taquilla del teatre, on hi hauria un comissionat des de les deu fins a les dotze del matí i des de les tres fins a les cinc de la tarda.

- La subscripció estaria subjecta a la classificació que s'acompanyava i als següents preus:

Llotges

1 ^a classe, compresa l'entrada de quatre persones per a cada representació	20 rs. b.
2 ^a classe amb igual nombre d'entrades.....	16 rs. b.
3 ^a classe amb tres entrades.....	10 rs. b.

Seients de platea

1 ^a classe, per abonament.....	3 rs. b.
1 ^a classe, sense abonament	4 rs. b.
2 ^a classe, abonades.....	2 rs. b.
2 ^a classe, sense abonament	3 rs. b.

Els bancs quedarien reservats per al públic que podria ocupar-los de franc pagant tant sols l'entrada.

- El preu ordinari de l'entrada seria de dos rals de billó excepte els dies que per ordre del Govern hi hagués il·luminació en el Teatre que seria de tres reials.

- Es reservarien per al públic dotze llotges que es llogarien en cada funció a raó de dotze rals de billó els de primera classe, vuit rals els de segona i sis rals els de tercera, sense entrada.

- Els propietaris dels seients de platea de per vida tindrien en ella el seient de franc.

- Al llarg de la temporada es donarien les funcions de benefici d'estil a les primeres parts, les quals no entrarien compreses en el nombre de les catorze representacions que es devien donar cada mes, i quedaria suspès l'abonament tant de llotges com de seients de platea i entrades el dia del benefici.

Pel que fa a les òperes i al nombre i qualitat de les representacions que s'havien d'oferir al llarg de la temporada el pla només especificava que s'executarien catorze funcions cada mes, començant en el mes d'octubre. Al llarg de la temporada s'interpretarien, almenys, quatre òperes noves i una farsa dels millors autors, alternant amb les òperes que ja s'havien interpretat la temporada anterior. Quant als cantants, el pla contemplava la incorporació a la companyia existent d'un nou tenor i una altra "cantarina".

En la seva sol·licitud, l'empresari assegurava als membres de la junta que, per a l'abonament de llotges i seients de platea, es guardaria la més rigorosa preferència a les persones que durant l'anterior temporada havien estat abonades, a excepció de la llotja número 26, que segons havia manifestat l'intendent de policia desitjava que romangués destinada a llotja d'ordre, sempre que no es disposés altra cosa, i sol·licitava l'aprovació del pla i la classificació de les llotges i seients de platea a fi de poder formalitzar el més aviat possible els contractes amb els cantants més convenients per a la companyia i realitzar els tràmits necessaris.¹⁶⁷

La Junta de Teatres, prèvia la discussió convenient, accedí a la sol·licitud de Luigi Manrara aprovant el pla i la classificació, amb unes modificacions significatives. En primer lloc, decidí rebaixar de catorze a dotze el nombre de funcions ordinàries que s'havien de realitzar cada mes, tal com s'havia dut a terme durant la temporada precedent, i fixar en quatre el nombre de funcions de benefici destinades a les parts principals de la companyia, quedant excloses de les dotze mensuals. Respecte a les llotges, la Junta resolgué reservar per al públic les números 7, 8, 9 i 10, de primera fila, 34, 35, 42, 43, 50 i 51, de tercera, i 62 i 63, de la quarta, en lloc de les que l'empresari havia destinat, i li advertí que no abonés cap llotja que no ho hagués estat en la temporada anterior ja que la facultat de concedir abonaments era privativa de la mateixa Junta i no de l'empresari. A més, les llotges números 6, 42 i 43 havien de ser

¹⁶⁷ AMP. Fons Pons, Lligall 878/VI, s.f.

considerades de primera classe, les números 7, 8, 9, 10, 35 i 50, de segona, i les números 34, 51, 62 i 63, de tercera. També acordà que es destinés a l'intendent de policia la llotja número 6, que es trobava desocupada, o alguna de les reservades per al públic, en lloc de la número 26, que demanava l'intendent, per raó d'haver estat ocupada durant la darrera temporada. A més a més, la Junta demanà a Manrara que presentés el contracte signat amb el Sant Hospital per al lloguer de l'edifici del teatre, el permís de l'Ajuntament per a l'empresa i, com més aviat millor, els contractes formalitzats amb els empleats del teatre, ja que la temporada no s'iniciaria mentre no els presentés. Finalment, els membres de la junta tingueren present un ofici del sergent major de la plaça d'aquell mateix dia i, d'acord amb aquesta petició, acordà que al sergent major de la plaça i a l'oficial de guàrdia del teatre se'ls concedís seient de platea d'ordre, i autoritzà el corregidor perquè assenyalés quins seients havien de ser.¹⁶⁸

L'empresari Manrara acceptà les rectificacions fetes per la junta, excepte la de rebaixar el nombre de representacions de cada mesada. En una sol·licitud, amb data del 3 d'agost, l'empresari argumentà que l'augment de les funcions era conegut pels subscriptors en el moment de firmar l'acceptació de les condicions que contenia el projecte del pla presentat i, per tant eren conscients d'aquell increment respecte a la temporada anterior. L'esmentat augment de funcions era a causa de l'ajust del sou mensual dels cantants, que començaven a cobrar des del primer dia d'assaig, i la major despesa que havia de realitzar per la variació de papers que havia ofert. Així, si els subscriptors havien renunciat voluntàriament a aquell petit perjudici, Manrara es preguntava per què se li havia de privar d'una sisena part del producte mensual dels abonaments i exposar-lo a sofrir pèrdues en l'empresa. Per tot allò, demanava que es mantingués l'augment de funcions mensuals, ja que no perjudicava ningú. Aquell mateix dia, la Junta es reuní i acceptà l'increment de funcions que inicialment havia proposat l'empresari.¹⁶⁹

En la mateixa reunió es tingué present una instància, presentada per Antonietta Mosca, en representació dels components de la companyia, en la qual manifestava l'interès per fer-se càrrec de l'empresa d'òperes del teatre. La petició fou desestimada per haver-se adjudicat l'empresa a Manrara, però, féu reflexionar a la Junta sobre la contractació dels cantants. El fet que els cantants que havien format la companyia en la

¹⁶⁸ AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f.; lligall 878/VI, s.f.; lligall 886/VII, s.f., i lligall 886/XI, s. f.

¹⁶⁹ AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f.; lligall 878/VI, s.f., i lligall 886/XI, s. f.

temporada anterior volguessin fer-se càrrec de l'empresa indicava que Luigi Manrara encara no els havia contractat. En aquest sentit, la Junta resolgué que en el cas que Manrara no pogués ajustar per a la propera temporada els individus de la companyia italiana que residia a Palma, aquest signés, davant el president de la Junta, l'obligació de proveir el teatre d'una companyia italiana amb les parts necessàries, segons el pla que havia presentat, i d'habilitat corresponent i apropiada a la classe que ocupava el teatre entre els de les demás capitals del Regne i que aquesta fos capaç d'executar amb finor les òperes que havia ofert representar en el pla aprovat.¹⁷⁰

Les propostes de Manrara i els cantants no foren les úniques que es presentaren aquell any. El 4 d'agost, Francesc Muntaner presentà una altra proposta per a l'empresa d'òperes. Era la tercera proposició que arribava a mans de la Junta, la qual cosa prova l'èxit que havia obtingut la temporada precedent. Muntaner ofería en el seu projecte millorar el pla presentat per Manrara amb la incorporació a la companyia italiana d'un tenor i una segona *donna*, rebaixava el preu de les llotges i els seients de platea i augmentava l'estipendi destinat al Sant Hospital. També proposava dotar el teatre d'una orquestra digna i brillant i, la qüestió més important, representar les òperes de la mateixa manera que es feia a Barcelona, és a dir, completes, sense eliminar cap escena ni part.¹⁷¹

L'endemà es reuní la Junta de Teatres a fi d'estudiar el nou pla d'empresa, que finalment fou desestimat per les mateixes raons que havia tingut en compte en rebutjar el pla presentat pels cantants. Al mateix temps, la Junta acordà comunicar a Luigi Manrara que presentés els contractes formalitzats i el corregidor li imposà que, abans de sortir de l'illa amb l'objectiu d'ajustar les parts que li faltaven en la companyia, assegurés el compliment de l'empresa i pla presentat amb la quantitat de vint mil rals de billó, i devia quedar la Junta autoritzada perquè si la companyia que ofería Manrara no fos millor i més excel·lent que l'anterior pogués formalitzar un nou contracte segons jutgés prudent.¹⁷²

Suposem que Luigi Manrara no disposava de la quantitat de diners que la Junta li demanava, perquè aquell mateix dia, 5 d'agost, se signà una escriptura davant el notari Macià Sampol per la qual s'obligaven com a socis Luigi Manrara i Andreu Pavia

¹⁷⁰ Ibídem i lligall 886/V, s.f.

¹⁷¹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

¹⁷² AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f.; lligall 878/VI, s.f.; lligall 886/VII, s.f., i lligall 886/XI, s. f.

en tot allò referent a l'empresa del teatre. Els pactes que comprenia el document són els següents:

Primo correrá la empresa á perdidas y ganancias entre los dos.

Mas queda autorizado Manrara para celebrar los contratos hechos y por hacer como tal Empresario, debiendo aprobar Dn. Andres Pavía todas las disposiciones que dicte Manrara siempre que no fuese en notorio perjuicio de ambos como y tambien las compras de objetos concernientes á la empresa, ajustes, convenios, alquileres, concisiones necesarias y gastos de viage.

Igualmente tendrá obligación Pavía hacer de concertino y Maestro, y desempeñar los demas encargos contenidos en la escritura particular que tiene firmada como Profesor Musico, y asistir á todos los ensayos de Piano, enseñar los coros, juntar las operas y revisar los papeles, puntar las partes sin perjuicio de hacer cuanto sea util á favor de la empresa tirando por salario dos duros plata por cada función.

Mas sera de la obligación de D. Luis Manrara cuidar de todos los demas objetos concernientes á la empresa que no quedan expresados en esta escritura, para lo cual tendrá de gratificación cien duros plata por todas las funciones que se egecutarán.

Mas es pacto que será de la obligación de los dos hacer el adelanto que se necesite por igual así para las mesadas que hayan de anticiparse á los operistas, como para compras y demas que se requiera para poderse verificar la empresa.

Y por ultimo sera de la obligación de Manrara manifestar la cuenta de cada funcion luego de verificarse á Dn. Andres Pavía y este ponerle el visto bueno, y mensualmente formarla total para repartir el alcance ó pagar el déficit que resulte.¹⁷³

Dos dies més tard de la signatura d'aquest document notarial, Manrara presentà davant la Junta de Teatres els contractes que havia formalitzat amb els cantants, el 6 d'agost, i els membres de l'orquestra, que ja havien estat contractats el 20 de juliol. Els cantants eren els mateixos que havien actuat durant la darrera temporada, és a dir, Antonietta Mosca, com a primera *donna* contralto absoluto –segons la pròpia escriptura la Mosca podia cantar de contralt o de *soprano puntato*–, Laura Palagi, com a segona *donna* amb obligació de fer la part de tercera quan fos necessari, Giovanni Palagi, com a buf còmic i director d'escena, Diego Llambias, com a primer tenor, amb l'obligació de cantar de segon a voluntat de l'empresari, i Luigi Tasso, com a tercer buf, amb l'obligació de fer totes aquelles parts que fossin ordenades per l'empresari.

En les escriptures presentades figuraven les respectives obligacions dels cantants i de l'empresari. En les dels cantants s'especificava, de manera general, que la

¹⁷³ ARM. Protocolos notariales, sig. S-794, ff. 203 v.-205 r.

temporada començaria el primer d'octubre de 1824 i conclouria l'últim dia de carnestoltes de 1825; estarien obligats a cantar òperes bufes, sèries, semisèries, oratoris, farses i concerts, cadascun en les seves veus, i a assistir a tots els assajos ordenats per l'empresa, amb puntualitat, i a fornir a les seves costes tot el vestuari en les òperes ja representades i la resta de vestuari "menor", quedant a càrrec de l'empresa els vestits per a les òperes noves; no podien cantar en concerts o acadèmies sense el coneixement de l'empresari, i en totes les dificultats que poguessin sorgir al llarg de les dues temporades, les parts havien d'estar subjectes a les regles generals establertes a Milà, les que figuraven en els contractes que proporcionaven les agències teatrals establertes a aquella ciutat italiana, i en primera instància a les disposicions de la Junta de Teatres. Com era habitual en les escriptures teatrals, aquestes quedarien sense cap efecte sempre que ocorreguessin els casos fortuïts d'incendi, epidèmia, mort de príncep, suspensió de teatre o força major. Tampoc serien vàlides en cas que la Junta de Teatres no les aprovés totes en conjunt.

Els sous i les funcions de benefici eren aspectes particulars. Així a l'escriptura d'Antonietta Mosca s'especificava que percebria cinc duros, set rals de plata i dos quarts i mig per cadascuna de les funcions, resultant vuitanta duros mensuals, per les catorze funcions que l'empresari li assegurava. En el decurs de la temporada l'empresari li concedia una funció de benefici lliure de despeses amb l'òpera nova en el teatre titulada *I pretendenti delusi*, amb la condició que no es verificués en diumenge, o dia de festa o en la última setmana de carnaval. La música seria proporcionada per l'empresa i a càrrec d'aquesta també es farien els assajos necessaris, quedant el dia del benefici el teatre lliure a voluntat de la cantant. A Laura Palagi l'escriptura li marcava el sou d'un duro, vuit rals de plata i nou quarts per cadascuna de les funcions, resultant una quantitat mensual de vint-i-cinc duros i nou rals de plata, per les catorze funcions assegurades ja mencionades. El seu espòs, Giovanni Palagi, cobraria tres duros, cinc rals de plata i tretze quarts per cadascuna de les funcions, resultant un sou mensual de cinquanta duros. Al llarg de la temporada, l'empresari li concedia una funció de benefici amb una òpera que hagués estat representada, almenys, tres vegades en el teatre, quedant aquest lliure el dia de la funció, "dovendo pagar soltanto le spese serali". El primer tenor, Diego Llambias, cobraria dos duros, quatre rals de plata i cinc quarts per cada funció, el que equivalia a trenta-quatre duros mensuals. Finalment, amb el tercer

buf, Luigi Tasso, es pactà que havia de rebre un duro, quatre rals de plata i cinc quarts, és a dir, vint duros mensuals.

Pel que fa a l'orquestra, els integrants, segons les dues escriptures presentades, amb data del 20 de juliol, eren els següents: Andreu Llabrés, per al contrabaix o violoncel; Josep Fuster, àlies pollença; Pere Joan Lluís Gazaniol; Miquel Sancho, primer violí dels segons; Jaume Sancho; Miquel Sancho, per a primer violí; Miquel Jaume, violoncel primer; Josep Sancho, per a primera viola; Joaquim Sancho, com a primer contrabaix i amb l'obligació d'alternar amb el violí primer de segons; Feliu Pons, pel que es necessités; Joan Capó, primer flauta; Antoni Estrader, primer clarinet; Joan Otero, primer fagot; Antoni Domènec Lull, primer trompa; Miquel Ramon Noguera, segon clarinet; Joan Portell, segona trompa; Joan Marcó, bucsen; Andreu Pavia, *concertino* i mestre, i Francesc Frontera. Les escriptures els marcaven les obligacions següents:

1ro. Será obligación de los referidos Señores asistir a todas las pruebas, bien sea en casa, bien en el teatro a la hora que se señale.

2º. Los que se presenten un cuarto de hora después de la hora establecida, se sujetarán a la multa de media peseta, y los que falten enteramente a la prueba ordenada pagarán una peseta.

3º. Nadie podrá faltar los días de función, a no ser por impedimento físico, en cuyo caso no podrá el que falte percibir su honorario a no ser que ponga en su lugar otra persona de la aprobación del Empresario, debiendo este ser avisado con la debida anticipación.

4º. Se obligan los referidos Profesores a tocar gratis en dos beneficios.

5º. El Empresario se obliga a satisfacer a los expresados Señores en recompensa de su trabajo, cuatro pesetas a cada una de las primeras partes, y tres pesetas a las segundas por cada función.

6º. Esta escritura debe considerarse condicional y solo será válida en el caso de tener efecto los demás contratos particulares y se verifiquen las representaciones en la expresada temporada.

7º. Tampoco tendrá valor ni efecto esta escritura toda ve que arrivase algun caso fortuito, como incendio, epidemia, muerte de príncipe o fuerza mayor.

8º. Fuera de los casos espresados en los artículos 6 y 7 queremos que esta escritura tenga la misma fuerza y valor que se fuese hecha y otorgada ante notario o escrivano público, dando poder a las Justicias y Autoridades, a quienes fuere presentada a que nos compelan a su observancia y cumplimiento, a cuyo fin la firmamos.¹⁷⁴

Com que tots ells formaven part de la capella de música de la Catedral, posteriorment, possiblement en el moment de la firma del document, s'esmenà el primer

¹⁷⁴ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

article i s'especificà que els assajos s'havien de reduir als precisos i indispensables i que aquests se celebrarien de nit i a la hora que més convingués. Aquest aclariment tenia com a objectiu possibilitar que els músics contractats poguessin també acudir a les funcions eclesiàstiques en les que participava la capella de música, primera i principal ocupació dels músics relacionats, doncs, aquesta solia ser l'única condició que imposava el capítol catedralici perquè els seus músics poguessin formalitzar contractes amb altres institucions, com ja hem comentat.

La Junta de Teatres, després d'examinar cadascuna de les escriptures, les aprovà i acordà que es custodiessin a la secretaria perquè en cas necessari pogués obligar a les parts contractades el compliment dels pactes amb què cadascuna s'havia ajustat. Seguidament acordà que l'empresari garantís idòniament amb la quantitat de vint-mil rals de billó, en metàl·lic o en persona abonada, per al més exacte compliment dels contractes que havia celebrat i l'empresa que havia pres al seu càrrec. Així mateix, seguint les especificacions que Francesc Muntaner havia deixat patents en el seu pla, acordà que no es poguessin suprimir escenes o parts de les consuetes de les òperes i que el tenor i la segona *donna* que havia ofert Manrara en el seu pla havien de ser excel·lents en la seva classe, ja que en cas contrari la Junta podria obligar-lo a rectificar.

Notificades aquell mateix dia les resolucions a l'empresari, aquest respongué que no podia consentir en l'obligació de garantir l'empresa amb la quantitat que se li demanava ni en la que feia referència a què el tenor i la segona *donna* fossin excel·lents, i en el seu defecte que la junta el pogués obligar a canviar-los. La contestació fou comunicada pel secretari als membres de la junta, la qual, en un gest de bona voluntat, a fi de no privar el públic de la diversió i tenint en consideració la quantitat de diners que havia d'avançar l'empresari a la Junta del Sant Hospital per l'arrendament de l'edifici i als cantants, pels contractes signats, decidí fer-li dispensa de la fiança. Però, respecte a la qualitat dels dos cantants, els membres de la Junta continuaven opinant de la mateixa manera i aclariren, en expressar que aquests havien de ser excel·lents, que volien dir que aquests havien de ser proporcionats a la companyia, al públic i a gust dels professors i entesos en matèria musical, i en cas de no ser així, només en què fossin iguals als dos de la temporada anterior, poguessin obligar-lo a ajustar-ne uns altres. Seguidament el secretari comunica el precedent acord a Luigi Manrara.¹⁷⁵

¹⁷⁵ AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f.; lligall 878/VI, s.f.; lligall 886/VII, s.f., i lligall 886/XI, s. f.

L'empresari no quedà del tot satisfet amb la resolució presa per la Junta quant a la qualitat dels cantants que s'havien d'incorporar a la companyia. El fet que aquests haguessin de ser excel·lents implicava, d'alguna manera, que l'empresari tingués que desplaçar-se a Itàlia per a contractar-los, incrementant-se de forma notable les despeses de l'empresa. Per altra banda, una vegada contractats els cantants i començada la temporada, si aquests no eren del grat de la Junta, l'empresari quedava obligat a contractar-ne uns altres i això anava clarament en detriment de l'empresa per les despeses tan elevades que ocasionava i, sobretot, per la impossibilitat de contractar-ne de millors, ja que en aquell temps els més excel·lents es trobaven ajustats en altres companyies. A més, en la resolució es deixava sense resoldre la qüestió de qui havia de dir si els cantants eren dignes o no per al públic. Manrara plantejà la qüestió, en una instància datada el 9 d'agost, dirigida a la Junta en els termes següents:

Que los papeles de 1r. tenor y de 2ª dona sean proporcionados á la compañía, al publico, y á gusto de los profesores é inteligentes, y que no siendo asi, y que con solo de que sean iguales a los de la temporada pasada, pueda V.S. obligar al exponente á que ajuste á otros. Esto es lo que se exige.

Es facil persuadirse que nadie tanto como el exponente se interesa en que los insinuados papeles sean sobresalientes; pues que de ello depende la concurrencia del publico al teatro, y de consiguiente el adelantar su fortuna ó el destruirla, y esta sola consideracion ya ofrece á V.S. la confianza de que el exponente hará quanto este de su parte para que el Sr. Tenor y la 2ª dona sean personas de merito singular pudiendo conseguirlo; pero el ligarse á una responsabilidad de ajustar á otras para el caso de no ser proporcionados al publico, á la compañía, ó el de no ser del gusto de los profesores é inteligentes, ofrece tantos medios de perjudicar al exponente que no es dable asentir á una obligacion de tanto peso. Quien determina si en los dos papeles hay proporcion con el publico? La desaprobacion de algunos mal intencionados ó que lleven la intriga de desconceptuarles por los fines particulares que puedan tener en ello, es dable que formen opinion haunque extraviada, y entonces las resultas recahen sobre el exponente y quando no suceda asi seria sumamente odioso é indeterminable el entrar en meritos de la proporcion que guardan los actores con el público. Y del gusto de los profesores é inteligentes quien será capaz de responder? Para ello seria necesario la mas segura buena fé, y lo mejor de lo mejor. Y dado caso que el exponente asistiese a las prenotadas condiciones seria cosa impracticable; pues que constituido en esta Isla en ocasion que ya los actores se hallarian empeñados en ajustes no encontraria con quien mejorar, y ni se bastarian caudales con que hacer frente á los gastos que resultarían.

El exponente bien conoció desde un principio las disputas que pudieran excitarse y por esto á pesar de ser su animo ajustar un 1r. tenor y una 2ª dona que pudiesen llenar los deseos de este publico, sólo ofreció en la condicion nueve del plan que presentó a V.S. y que se sirvió aprobar, que habria un tenor nuevo y una cantarina. Esto es lo que de consiguiente ha de cumplir, y á ello al

parecer ha de estarse: principalmente quando los subscriptores, los actores, y los musicos han firmado su respectiva contrata baxo aquel conocimiento, y V.S. tambien se ha servido aprobar el convenio.

Son repertidos los exemplares de haver sido desechados de un teatro, actores que en otros han merecido los mayores aplausos, no puede ocultarse á V.S. los poderosos medios que se tendrian para perder el exponente si admitiese la explicacion de que se trata, y en fin no hay arbitrio para dar otra forma al convenio sin destruir la estipulacion, y por mas que quiera es imposible que el exponente se sujete á tal contingencia, que le amenazarian... ”¹⁷⁶

Manrara finalitzava la seva sol·licitud demanant a la Junta que es respectés el pla que havia presentat en la seva integritat, tal com havia estat aprovat.

El mateix dia a la tarda, la Junta de Teatres tornà a advertir a l'empresari que els cantants que havia d'ajustar fossin, almenys, superiors als de la temporada passada, a satisfacció de la pròpia Junta, i que en el termini de vint-i-quatre hores digués si es conformava amb la resolució, ja que no admetria més escrits al respecte.¹⁷⁷

L'endemà, 10 d'agost, Manrara comunicà a la Junta la seva conformitat amb l'acord i demanà que en cas que ell complís amb aquelles exigències la Junta garantís el compliment del pla de condicions, de les contractes i, sobretot, compel·lís als abonats en cas que aquests es mostressin reticents a seguir en l'abonament pel temps contractat. L'11 d'agost, la Junta liquidà l'assumpte i sentencià: “en su caso la Autoridad judicial procedera á lo que haya lugar en justicia”.¹⁷⁸

Manrara valorà negativament l'actitud dels membres de la Junta de Teatres perquè aquell mateix dia presentà una sol·licitud mitjançant la qual comunicava que havia meditat amb la suficient atenció tot allò que havia ocorregut des que s'havia aprovat el pla de condicions per a l'empresa, l'ampliació que s'havia donat a un dels seus articles, el temps que havia discorregut en contestacions i la incertesa en què es trobava en relació a les conseqüències que tindrien en el seu cas les contractes celebrades amb els abonats. Per això, no podia deixar de manifestar que no es conformava en seguir en l'empresa, i mitjançant aquell escrit, presentava la renúncia personal a fer-se càrrec de l'empresa d'òperes del teatre.¹⁷⁹

¹⁷⁶ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

¹⁷⁷ AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f.; lligall 878/VI, s.f.; lligall 886/VII, s.f.; lligall 886/XI, s.f., i lligall 886/V, s.f.

¹⁷⁸ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

¹⁷⁹ *Ibídem.*

L'endemà, 12 d'agost, la Junta es reuní en sessió a la casa consistorial i acordà passar la renúncia a Miquel Fluxà, advocat, vocal de la pròpia Junta i censor, perquè a la major brevetat possible dictaminés si hi havia el menor inconvenient en donar per apartat a Luigi Manrara de l'empresa d'òpera italiana que se li concedí. En aquella reunió, el secretari també donà compte d'una altra sol·licitud conjunta presentada el mateix dia per Giovanni Palagi, en representació de la companyia d'òpera resident a Palma, i Francesc Muntaner, comerciant. Per la documentació conservada ens assabentem que Antonietta Mosca havia cedit la direcció i representació de la companyia d'òpera a Palagi, ja que la cantant, per motius de salut, es trobava en aquell moment en l'obligació de prendre banys fora del país. En el seu escrit, els dos socis, exposaven que havien tingut notícia de la renúncia de Manrara i que en cas de fer-se ferma i definitiva aspiraven a fer-se càrrec de l'empresa, sota el mateix pla presentat i ajustat per aquell empresari, amb l'excepció de poder introduir en ell algunes modificacions que redundessin en un major benefici pel públic i el Sant Hospital. Els dos aspirants, s'obligaven juntament o separadament a complir totes les obligacions del mencionat pla i per això demanaven l'empresa. En cas de ser afirmativa la resposta a la petició, els nous empresaris havien de fer venir d'Itàlia alguns cantants, per la qual cosa, necessitaven que les gestions es fessin dins aquell mateix mes, a fi que els cantants no es comprometessin amb altres companyies. Per això suplicaven que la Junta resolgués aquell mateix dia o el més aviat possible. El mateix dia, els membres de la Junta acordaren que l'escrit es tindria en compte una vegada rebut el dictamen de Fluxà.

L'endemà, Miquel Fluxà comunicà el seu dictamen sobre la comunicació de Manrara. L'avocat entenia que no hi havia cap inconvenient en donar-lo per apartat de l'empresa, doncs, les contractes que havia presentat, tant la de l'Hospital com la dels llogaters de les llotges i seients de platea, estaven condicionades per l'obertura del teatre i per aquesta raó no li podien demanar ninguna cosa si se li admetia la renúncia, que, per altra banda, seria l'única molèstia que hi podria haver.¹⁸⁰

Mentre la Junta estudiava i intentava resoldre la nova situació, els associats Palagi, en representació de la companyia, i Muntaner confeccionaren el pla que havia de regir l'empresa operística de la temporada, el qual comprenia els següents punts:

¹⁸⁰ AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f.; lligall 878/VI, s.f., i lligall 886/XI, s.f.

Se daran al publico en dicho periodo de tiempo sinco operas nuevas de los mejores autores; y la compañia operista se compondra de los actores siguientes:

Primera Dama la señora Antonietta Mosca. Primer Bufo Comico el Sor. Giovanni Palagi. Primer Bufo Cantante el Sor. Luigi Manrara y caso de no querer este aceptar este encargo, ocuparia su papel y lugar otro suxeto idoneo venido de Italia.

El primer tenor y la segunda Dama vendran de Italia, en donde seran escogidos por el operista Empresario Palagi, el qual partira prontamente de esta Isla para la misma Italia al efecto inmediatamente que este Plan, y el general de contrata, y Empresa sean aceptados por la Noble Junta.

Segundo tenor el Sr. Diego Llambias.

Tercera Dama la Sra. Laura Palagi.

Quedará a libertad de los Empresarios el trasmudar a su voluntad los papeles que hayan de representar los operistas quando, y cada vez que se reproduzca alguna de las operas ya representadas en la temporada proxima pasada; sin que nadie mas que los empresarios puedan en manera alguna obligar á los operistas que habran venido recientemente de Italia, á estudiar ni a representar mayor numero de funciones que las sinco operas nuevas ya citadas, con motivo de que de otra suerte seria dificil en el dia el ajuste de dichos operistas para mas funciones atento el mucho estudio que ha de haverse precisamente para cada una, y á que de otra suerte no podria darse al Pueblo el gusto que desean los Empresarios, y que se merece.

Luego que la Junta de Teatro se habrá conformado con el presente plan se pasará a los S.S. abonados el plan que aqui va anexo para conosimiento de la misma Junta, y su aprovacion.

Este plan de condiciones para el abono se pasara en primer lugar á todas las personas que tengan un derecho de preferencia al mismo abono valiendose los Empresarios al objeto de las notas que para ello han servido en la temporada pasada, y todos los palcos, y lunetas que quedaran despues de haverse repartido, y abonado los de preferencia quedaran á libre disposicion del Sr. Governador, y Corregidor para conseder su abono á las personas que quiera: todo lo qual se entiende sin perjuicio del derecho de la autoridad competente.

Se concederá á los Empresarios el dar catorce funciones cada mes, empezando á principios de Octubre, y a demas otra para beneficio del Sto. Hospital, y quatro al de la Compañia, esto es a beneficio cada una del operista, u operistas que quieran los Empresarios.

Los palcos y Lunetas que quedaran vasis despues de haverse ocupado los de preferencia, y los de que habra dispuesto el Sr. Governador, y Corregidor se venderan en la ventanilla del Teatro á los precios siguientes por cada funcion.

Palcos de primera clase á tres pesetas.

Palcos de segunda clase á dos idem.

Palcos de tercera clase á una peseta y media.

Lunetas de primera clase a tres rs. vn.

Lunetas de segunda clase á dos rs. vn.

Entrada a dos rs. vn.

Haviendo de pasar precisamente a Italia el Sr. Giovanni Palagi para ajustarse con los nuevos operistas indicados en este Plan, y hacerles venir en

esta Ciudad, y viendole preciso para ello el embarcarse quanto antes paraque pasado que haya el Mar, y detenidose los dias necesarios en la Quarentena de una y otra parte no sea que no encuentre ya buenos operistas que se hayan ajustado con otras compañías para la temporada proxima, como suele hacerse dentro de este mes: Por lo mismo suplica á la Noble Junta del Teatro se sirva resolver prontisimamente sobre el presente plan, que de otra suerte no quiere tenerse por obligado ni con la misma Junta del Teatro, ni con la del Santo Hospital por el preciso motivo expuesto.

En atencion por ultimo á que esta Noble Junta del Teatro havia consedido la Empresa tambien del bayle de Mascara para el Carnaval proximo a Dn. Luis Manrara: suplican estos Empresarios asi juntos como cada uno por si se sirva la misma Junta consederles tambien esta empresa del Bayle baxo el mismo plan y condiciones con que se concediio a dicho D. Luis Manrara. Palma 14 de Agosto de 1824.

Giovanni Palagi [rúb.]

Francisco Muntaner [rúb.]

Nota

Aunque la Noble Junta se sirva hacer gracia á los empresarios de aceptarestes plan y concederles la Empresa del Teatro; sin embargo los Empresarios por su parte no se obligan sino en tanto que se ajusten con los musicos necesarios: lo cual se advierte con motivo de que dichos, o algunos de ellos no quieren escriturarse por el honorario con que se escrituraron con el Sig. Luigi Manrara.

Palma 14 de Agosto 1824.

Giovanni Palagi [rúb.]

Francisco Muntaner [rúb.]”¹⁸¹

El 15 d'agost, la Junta de Teatres es reuní a fi de donar una solució a l'empresa. A la vista de la sol·licitud de Manrara, el dictamen donat per Miquel Fluxà i que l'empresari encara no havia formalitzat l'escriptura de lloguer del coliseu amb la Junta de Govern de l'establiment benèfic,¹⁸² la junta acordà donar per apartat a Luigi Manrara de l'empresa. Aleshores es tingué present la sol·licitud de Palagi i Muntaner i després d'estudiar-la acordà la concessió de l'empresa als nous sol·licitants, imposant-los una sèrie de condicions per a la confecció del pla definitiu. Es rebaixaven a dotze el nombre de funcions ordinàries que havien de representar al llarg de la mesada i es mantenien els quatre beneficis per a la companyia. La classificació de les llotges i els seients de platea i els seus preus havien de ser els mateixos que havien estat aprovats en el pla de Manrara. Pel que fa als nous cantants –*papeles* diu la resolució– que havien d'ajustar els

¹⁸¹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

¹⁸² AMP. Fons Pons, lligall 886/VII, s.f. Segons comunicació, data el 14 d'agost de 1824, enviada pel notari Maties Sampol a la Junta de Teatres, l'escriptura estava acordada, però, no atorgada ni firmada. El requeriment per part de la Reial Audiència per a rebre una sumària informació li havia impedit estendre el document corresponent.

empresaris, aquests havien de ser de la satisfacció del públic i capaços d'interpretar les seves parts, ja que en cas contrari els abonats podrien separar-se de l'abonament. A més, es recordava als nous empresaris que presentessin, el més aviat possible, els contractes dels músics i la resta d'empleats de l'empresa. Respecte a la concessió dels balls de màscares la Junta digué que no li competia aquest assumpte. Finalment, acordà que es preguntés als empresaris si estaven d'acord o no amb aquella resolució, ja que la Junta no volia que ser molestada més amb sol·licituds i reclamacions sobre aquest assumpte.¹⁸³

Igual que Manrara, els dos empresaris no quedaren contents amb les rectificacions fetes per la Junta. D'una banda se'ls perjudicava econòmicament amb la rebaixa del nombre de funcions i per l'altra, la qüestió més important, pràcticament es posava la viabilitat de l'empresa en mans del públic, ja que era el públic el que havia de decidir sobre la qualitat dels cantants i tenia la potestat d'abandonar lliurement l'abonament. Palagi i Muntaner exposaren aquestes qüestions en una sol·licitud dirigida als membres de la Junta, amb data del 16 d'agost, en la qual escrigueren el següent:

...que la resolucion que se ha servido tomar V.S. sobre el plan presentado por los esponentes para la empresa del teatro, contiene algunos puntos que ponen a los mismos esponentes en la precision de no poder tomar á su cargo dicha empresa, y son:

1º el que los sugetos que se habran abonado para palcos y lunetas hayan de tener facultad para retirar su firma siempre que los actores que habrán venido recientemente de Italia no sean del agrado del publico. Lo gravosa que precisamente seria esta condicion a los empresarios se echa de ver por poco que se considere lo caprichoso que es muchas veces un publico, cualquiera que sea, y la nonada que suele bastar en varias ocasiones para despreciar y silvar a los mejores representantes, como de ello hay continuamente egemplos en los teatros; quanto mas que siendo el publico una coleccion vagisima de personas y los mas indeterminable, tendriamos que en el caso de dicha condicion como ciertas personas reprobarian tal vez á los reciénvenidos representantes y otras tal vez les aplaudirian resultaria de esto un choque que haria irresoluble la cuestion de si los nuevos representantes agradan o no al publico; mayormente si a la espresada circunstancia se añade, como suele suceder, el oculto manejo que en ello podrian tener el espiritu de rivalidad, el de aficion, el de odio y el de otras pasiones. Y de todos modos siempre tenemos que puesta la condicion de que se trata los Empresarios se habrán de obligar precisamente y sin poder retroceder con los abonados, y estos se obligaran por su parte de un modo que les hara dueños de revocar ó cortar el contrato cuando quieran, en lo qual tendran por consiguiente y correran riesgo los

¹⁸³ AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f.; lligall 878/VI, s.f.; lligall 886/VII, s.f., i lligall 886/XI, s. f.

Empresarios, y un riesgo que dependerá como de un hilo de araña, y los abonados correran una suerte en que no podran perder jamas.

Por otra parte dicha condicion ha de poner á D. Juan Palagi en la mayor confusion e incertidumbre al escoger los actores necesarios en Italia, por la idea de si agradaran o no al publico de Palma por mas que sean de los mejores de aquel continente; y mas al considerar que contratados tendra que pagarles indiscutiblemente todo el importe de la temporada, sea como fuere, porque de otra manera no querra ajustarse para venir en esta algo lejana Isla. Este articulo pues no puede menos de dejarse a la discusion, pericia y prudencia de D. Juan Palagi operista inteligente; que como tal y como Empresario tratara seguramente de hacer venir de Italia actores buenos de los que representan con aplauso buenos papeles en teatros tambien buenos de Italia; y el que sean del agrado de este publico interesa muchisimo al mismo Empresario Palagi por la mucha mayor conveniencia que ha de resultarle, como es patente; y lo mas que puede hacer, es que se obliga a traer de Italia Certificaciones de que los tales actores que vendran hayan representado en la pasada temporada operas en alguno de los buenos teatros de aquel pais, haciendo papeles iguales á los que han de hacer en el teatro de esta Isla.

El 2º punto gravoso en el conceder a los Empresarios solas 12 funciones y no las 14; pues los actores vendrán de Italia por igual precio y honorario de temporada si han de representar 14 funciones que si solo han de representar 12, y de consiguiente los Empresarios no ahorrarán nada con este tocante a los nuevos actores (ni aun con los otros), y tendrán el menoscabo considerable, cada mes, que ha de resultar con las perdidas de lo que podran ganar con dichas 2 funciones mensuales.

El 3r. punto ultimamente gravoso es el de no conceder á los beneficios á favor y libre disposicion de la Empresa ademas del á favor del Sto. Hospital. Estos 4 beneficios son tan necesarios á la Empresa como que tal vez ningun operista querrá venir de Italia á menos que ademas de todo el honorario por la temporada se le prometa un beneficio; con que en siendo tres estos actores se necesitan tres beneficios, y otro ademas para los operistas que ya hay aqui, todo segun lo tendran mas a bien los Empresarios.

M. I. Sor. estos Empresarios quisieran tomar la Empresa, como V.S. ha acordado concederles, o en los terminos que place a V.S., pero no pueden menos de decir abierta e ingenuamente que no se atreven a esponer tanto sus intereses, pues que en toda negociacion y especulacion dicta la prudencia que el riesgo á que el negociador se espone no a de ser mayor que la ganancia que de el pueda sacar; debiendose pues de equiparar el riesgo á la ganancia no aceptan la Empresa á no ser en los terminos y plan de condiciones presentados á V.S. por los mismos empresarios; y con el bien entendido de que igualmente haya el pacto de “caso de ajustarse con los musicos”; y resolviendo V.S. dentro del dia, puesto que hay un barco que esta para partir a Italia, lo cual no sucede tal vez con otro barco de aqui a mucho tiempo.¹⁸⁴

L'endemà, 17 d'agost, es tornà a reunir la Junta a fi d'estudiar l'antecedent escrit. Una vegada llegit, el membres acordaren que es poguessin representar catorze

¹⁸⁴ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

funcions mensuals, en lloc de les dotze que havia concedit inicialment, sense perjudici dels quatre beneficis per a la companyia que ja els havien estat concedits.¹⁸⁵

Malgrat la reticència mostrada per la Junta de canviar i relaxar les condicions que havia imposat en la reunió celebrada el 15 d'agost, els dos empresaris continuaren treballant a fi de poder dur a terme el pla d'empresa. Amb la majoria dels cantants contractats –aquells que havien format part de la companyia en la temporada anterior i que havien confiat la seva gestió a Palagi–, només faltaven per ajustar els músics de l'orquestra, que com els propis empresaris havien manifestat, no estaven disposats a treballar amb les condicions que havien pactat amb Manrara, i contractar els cantants que la Junta exigia de millor qualitat que els de la temporada anterior.

Els músics foren ajustats mitjançant dues escriptures signades en els dies 15 i 18 d'agost, en les quals s'especificaven les condicions de feina que havien de complir i els seus salaris.

1º__Será obligación de los referidos Sres. asistir a todas las pruebas [assajos], á las oras que se señale.

2º__Las espresadas pruebas se verificarán de noche sin perjuicio de hacerse cada dia cuando las circunstancias lo exijan.

3º__Nadie podrá faltar los dias de funcion a no ser por impedimento físico, en cuyo caso no podrá el que falte percibir su honorario a no ser que ponga en su lugar otra persona que sea de la aprobación del 1r. violin debiendo este ser avisado con la debida anticipación.

4º__Se obligan los dichos profesores a tocar gratis al beneficio del Santo Hospital.

5º__Los empresarios se obligan a satisfacer a los expresados Sres. en recompensa de su trabajo, quatro pesetas a cada una de las primeras partes y tres pesetas a las segundas partes por cada función;

6º__Esta escritura debe considerarse condicional y solo será valida en el caso de tener efecto los demas contratos particulares y se verifiquen las representaciones en la expresada temporada.

7º__Tampoco tendrá valor ni efeceto esta escritura todoa vez que arrivase algun caso fortuito como incendio, epidemias, muerte de principe o fuerza mayor.

8º__Fuera de los casos expresados en los articulos 5 y 6 queremos, que esta escritura tenga la misma fuerza y valor que si fuese hecha y otorgada ante Notario o ecribano público, dando poder a los justicias y Autoridades a quien le fuere presentado a que nos compelan a su observancia y cumplimiento, a cuyo fin la firmamos en Palma a quince de Agosto de mil ochocientos veinte y quatro.

¹⁸⁵ AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f.; lligall 878/VI, s.f.; lligall 886/VII, s.f., i lligall 886/XI, s.f.

En aquells documents ja es nomenava com a primer violí i mestre a Jaume Sancho, en substitució d'Andreu Pavia, elegit per Manrara. La resta de músics que formaven l'orquestra eren els següents:

Flauta:	Josep Lladó
1r oboè i flauta:	Joan Capó
2n oboè:	Miquel Ramon Noguera
1r clarinet:	Antoni Estrader
2n clarinet:	Bartomeu Ferragut
Fagot:	Joan Otero
1a trompa:	Antoni Domènec Llull
2a trompa:	Joan Portell
Bucsen:	Joan Marcó
Primer violí:	Jaume Sancho
Primer violí:	Miquel Sancho
Segon violí, 1r:	Miquel Sancho
Segon violí, 2n:	Pere Joan Lluís Gazaniol
Segon violí o viola:	Joan Alcover
1a viola:	Josep Sancho
2º viola:	Feliu Pons
1r violoncel:	Miquel Jaume
[violí?]:	Josep Fuster
1r contrabaix (amb l'obligació d'alternar amb el violoncel 2n):	Joaquim Sancho
2n contrabaix:	Andreu Llabrés

Un altre dels tràmits que faltaven per a poder començar les representacions era la formalització de la corresponent escriptura de lloguer del coliseu amb la Junta de Govern del Sant Hospital, la qual, cal recordar, no havia estat tampoc formalitzada per Manrara. Malgrat això, com ja hi havia un principi d'acord amb aquest empresari, Palagi i Muntaner hagueren de demostrar que aquell havia estat apartat definitivament de l'empresa i per això, el secretari de la Junta de Teatres expedí, amb data del 18 d'agost, un certificat de tot el que havia succeït des del primer d'agost, data d'obertura de l'expedient.¹⁸⁶

El 18 d'agost, es reuniren els dos empresaris, Palagi i Muntaner, amb tres dels vocals de la Junta de Govern de l'Hospital, aquells que formaven la comissió de teatres, a fi de formalitzar i firmar l'escriptura per la qual llogaven el teatre. Al document ja s'especificava que la temporada començaria una vegada conclosa l'obra que s'estava

¹⁸⁶ AMP. Fons Pons, lligall 886/V, s.f.

realitzant a l'edifici –el canvi del cel ras– que, segons les estimacions dels propis signants, seria a mitjan mes d'octubre i finalitzaria l'últim dia de carnestoltes de l'any 1825. L'Hospital havia de cedir als empresaris l'edifici amb tots els efectes que hi existien inventariats i havia d'estar net i ben escombrat, en disposició de poder representar-hi les òperes. L'establiment benèfic es reservava els seients de platea de vida, amb la condició que aquelles que anirien quedant vacants passarien a benefici dels empresaris, la llotja de la comtessa d'Aiamans i l'entrada franca de dos regidors i un dependent de l'establiment. A canvi, els empresaris havien de pagar, per cadascuna de les funcions que els havien estat concedides, tres duros i mig de plata, encara que aquelles no es dugueren a terme, excepte en els casos fortuïts, com ara, mort de príncep, incendi, epidèmia, força major o que morís algun dels principals cantants de la companyia, i realitzarien, al llarg de la temporada, un benefici a favor de l'Hospital, lliure de tota despesa i el dia i funció que assenyalés la Junta. Per això, el primer dia de la temporada, els empresaris havien de presentar un llistat de totes les òperes que tenien intenció interpretar a fi que la junta pogués escollir aquella que fos del seu grat, havent-los d'avisar amb un mes d'antelació el mes en el qual es volgués realitzar la funció i quinze dies abans el dia que s'assenyalés. També havien de respondre, els empresaris, de tots els mobles i efectes que figurarien en l'inventari que s'havia de formalitzar i deixarien al teatre totes aquelles decoracions que es fabriquessin al llarg de la temporada, sempre que no fossin de tela. En aquest sentit, els regidors imposaven que els empresaris havien de mantenir íntegre l'edifici, net i ben escombrat i no podrien trencar ni descosir cap teló ni bastidor ni altra cosa de l'edifici sota cap pretext, a no ser amb la intervenció i consentiment dels regidors comissionats, sota la pena de danys i perjudicis. També era obligació dels empresaris, al seu càrrec, la construcció d'un tornaveu sota l'orquestra, a gust dels comissionats, i tenir tines plenes d'aigua a fi de poder sufocar el foc en cas d'incendi. En l'aspecte econòmic, els regidors especificaren que els empresaris havien de presentar idònies fiances, a satisfacció de la Junta, i que havien d'avançar cent duros de plata al Sant Hospital després d'haver firmat el contracte, els quals serien reintegrats de l'import de les funcions que s'anessin realitzant, fins la cobrir la mencionada quantitat. Sens dubte, aquest import anava destinat a sufragar les despeses de les obres del cel ras que s'estaven duent a terme.

Tal com s'especificava, l'escriptura seria vàlida sempre que quedés admesa la renúncia de Luigi Manrara per la Junta de Teatres, cosa que ja havia ocorregut en la

reunió celebrada tan sols tres dies abans, i aprovada per la mateixa, no tan sols aquesta sino la resta concernents a l'empresa.

En aquella reunió també es trobava present Antoni Cerdà, fuster d'ofici, fill d'Antoni i de Joana Maria Bestard, cònjuges, aquell difunt i aquesta vivent, natural i veí de Palma, el qual, assabentat del contingut de l'escriptura, de la seva lliure i espontània voluntat es constituí fiador dels mencionats empresaris.¹⁸⁷

Una vegada signada l'escriptura, avançats els cent duros de plata i presentades les fiances a gust dels comissionats, el notari Maties Sampol, aquell mateix dia, comunicà les condicions a la Junta de Teatres.¹⁸⁸

Amb els tràmits locals fermats, als empresaris només els quedava buscar els cantants que faltaven per a completar la companyia, que fossin idonis i a satisfacció del públic. Per això, tal com especificaven en el seu pla, un dels empresaris, Giovanni Palagi, es desplaçà immediatament a Itàlia. Cal tenir en compte que en aquesta època, degut a qüestions de salut pública, per a preservar els habitants dels diferents països i, fins i tot, de les províncies dels contagis, els viatgers havien de complir amb unes quarantenes obligatòries. I així, a mitjan mes de setembre arribà Palagi a Milà, ciutat en la qual hi havia establertes les principals agències de contractació de cantants i on es desplaçaven els encarregats de formar les companyies italianes per als teatres espanyols, almenys, en el cas del teatre de la Santa Creu a Barcelona.¹⁸⁹

Mentre els nous empresaris treballaven per a ultimar els preparatius, Luigi Manrara, encarregat de la companyia d'òperes de la temporada anterior, posà a la venda al seu domicili, situat al número 19 de la costa de l'Hospital General, alguns vestits que pertanyien a la pròpia companyia i d'aquesta manera sembla que es desvinculà

¹⁸⁷ AGCM, sig. X-380/1, ff. 37 r.-39 v.

¹⁸⁸ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

¹⁸⁹ CORTÈS, Francesc: "El joven que inspira placer a las almas: las óperas de los años barceloneses de Ramon Carnicer", dins *Ramon Carnicer. Actes de les jornades d'estudi. Tàrraga, 26 i 27 de novembre de 2005*. Ajuntament de Tàrraga, 2008, p. 20. El 21 d'abril de 1823, el *Diario de Barcelona* publicava una carta en la qual es feien patents les dificultats que, a causa de la situació política, havia tingut el comissionat de l'empresa teatral barcelonina en arribar a Milà. En aquella ciutat havia pogut romandre algunes hores, les suficients per a poder escoltar els cantants que podien ser a propòsit per a aquell teatre i deixar encarregat el seu ajust. En els seu treball, el professor Cortès, formula una hipòtesi sobre els contactes italians que Carnicer havia pogut establir durant els anys de estada a Menorca, la qual cosa explicaria la seva efectivitat en el primer viatge que realitzà a Itàlia en 1815.

definitivament de les representacions operístiques palmesanes, ja que no tenim cap altra notícia que l'impliqui.¹⁹⁰

Respecte a les noves contractacions, segons els documents aportats pels empresaris, les escriptures foren redactades al despatx de Pietro Camuri, agent teatral de Milà. El 14 de setembre, Palagi escripturà Carlo Hilaret, com a primer buf i baix seriós, per a cantar i recitar en totes les òperes i farses, tant bufes, semisèries i sèries que s'havien de representar al nostre coliseu des de l'1 d'octubre de 1824 fins al Dimecres de Cendra de 1825, amb l'especial obligació de trobar-se a Palma en companyia de l'empresari per participar en els assajos programats per l'empresa i en tot allò que aquesta ordenés. Pel seu treball, Hilaret havia de percebre dos-cents vint-i-cinc columnaris espanyols –duros o rals de vuit–, els quals s'havien de pagar prorratejats en cinc mesades iguals anticipadament, excepte l'última que la rebria una vegada finalitzada. També es pactà una funció de benefici, lliure de despeses, sempre que fos autoritzada per les autoritats palmesanes. A Milà o Gènova se li avançà una mesada, és a dir, quaranta-cinc duros per al viatge a Palma, els quals s'havien de descomptar prorratejats de les altres quatre mesades. El document deixava clar que quedaven a favor de l'empresa tots els casos pels quals es podrien suspendre les funcions i en aquests casos, l'empresa només pagaria al cantant les representacions realitzades. El cantant no podia participar en representacions en altres teatres, concerts i festes sense el permís de l'empresa, la qual li havia de proporcionar el vestuari per a les representacions, excepte el vestuari menor, que seria de la seva responsabilitat.

L'endemà foren contractats Amata Morell, l'altra *prima donna*, i Luigi Frontini, primer tenor absolut. Morell, a més d'estar obligada a cantar i recitar totes les òperes i farses que es representessin al teatre, també estava obligada a representar els papers masculins, com el de Pippo en *La gazza ladra*. Per totes aquestes obligacions la cantant havia de rebre dos-cents vint-i-cinc duros, que l'empresa havia de pagar en les mateixes condicions que a Hilaret, és a dir, prorratejats. Per la seva part, Frontini havia estat escripturat com a primer tenor absolut i pel treball encomanat havia de rebre dos-cent seixanta duros. Tots dos cantants havien acordat amb l'empresari una funció de benefici. Per la informació que apareix al seu contracte, ens assabentem que Amata Morell viatjà a Palma acompanyada, ja que s'hi especifica que les despeses del viatge,

¹⁹⁰ *Diario Balear*, 28 d'agost de 1824.

de Milà a Gènova, per terra, i de Gènova a Palma, per mar, per dues persones seria descomptat del seu salari.¹⁹¹

L'acabament de les obres a l'edifici teatral, els tràmits burocràtics que encara no havien realitzat els empresaris i el viatge a Itàlia retardà l'inici de la temporada. El 28 d'octubre, els empresaris anunciaren als abonats dels seients de platea de l'anterior temporada que volguessin continuar en l'abonament de la següent que podrien comunicar-ho a l'habitació de comptes del coliseu durant els dies 28, 29 i 30 d'aquell mes. També durant aquells dies podrien presentar-se aquells que es volguessin abonar a algun dels seients de platea que havien estat vacants en l'anterior temporada. Una vegada esgotat aquell termini, els seients, els subscriptors dels quals no haguessin donat avís de voler seguir en l'abonament, estarien disponibles per al primer interessat. L'encarregat d'admetre abonaments als seients, una vegada passats aquells dies, fou Gabriel Piña, el qual habitava al número 7 del carrer del Sagell.¹⁹²

Mentre els empresaris ultimaven els preparatius amb el públic, la Junta també intentava liquidar els tràmits necessaris per a poder iniciar la temporada. Així, el 31 d'octubre, el secretari, seguint les ordres de la Junta de Teatres, previngué als empresaris que sense demora havien de remetre els llibrets –les consuetes, segons la documentació de l'època– de les cinc òperes noves que s'havien de representar al llarg de la temporada, segons el pla de l'empresa, i igualment una nota dels actors i del paper que respectivament havien de representar.¹⁹³ Les cinc òperes noves eren les següents: *La cenerentola, o sia la bontá in trionfo*, melodrama giocós, música de Rossini; *Eduardo e Cristina*, de Z.S.B. i música del mateix Rossini; *Il barone di Dolsheim*, melodrama de Felice Romani i música de Giovanni Pacini; *Il falegname di Livonia*, melodrama dels mateixos autors, i *Elisa e Claudio, o sia L'amore protetto dall'amicizia*, melodrama semiserio de Luigi Romanelli i música de Saverio Mercadante.¹⁹⁴

El primer de novembre, els empresaris enviaren a la Junta de Teatres els llibrets de les cinc òperes i les tres escriptures dels cantants, segona *donna*, primer tenor i buf cantant. En el seu escrit els empresaris demanaven la devolució, el més aviat possible,

¹⁹¹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

¹⁹² *Diario Balear*, 28 d'octubre de 1824.

¹⁹³ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

¹⁹⁴ AMP. Fons Pons, lligall 886/V, s.f.

de les consuetes, per ser necessàries, segons els interessos de l'empresa i compliment del públic, amb tota probabilitat per a poder imprimir els llibrets que se solien vendre a la taquilla del teatre en els dies de l'estrena. Segons comunicació del secretari del 2 d'aquell mes, les consuetes foren enviades immediatament a Miquel Fluxà per a la seva revisió i censura.¹⁹⁵

Aquell mateix dia també es formalitzà l'inventari dels mobles, efectes i resta d'objectes existents a l'edifici del teatre perquè els empresaris es poguessin fer càrrec.¹⁹⁶

Dos dies més tard, el 4 de novembre, els empresaris signaren el llistat definitiu dels cantants que formaven l'elenc de la companyia:

Prima donna, buffa assoluta, e primo musico per le opere serie assoluto
Sig^a Antonietta Mosca

Seconda donna, buffa, e altra prima per le opere serie
Sig^a Amata Morell

Primo tenore assoluto
Sig^e Luigi Frontini

Primo buffo cantante
Sig^e Carlo Hilaret

Primo buffo comico
Sig^e Giovanni Palagi

Terza donna
Sig^a Laura Palagi

Secondo tenore
Sig^e Diego Lambias

Terzi buffi
Sig^e Giuseppe Salas
Sig^e Luigi Taso

*Con numero otto coristis*¹⁹⁷

¹⁹⁵ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

¹⁹⁶ AGCM, sig. X-380/1, ff. 40 r.-41 v.

¹⁹⁷ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

Del cartell, respecte a la temporada anterior, desapareix el segon tenor Ignazio Pasquali, el qual possiblement romangués en la companyia formant part dels cors.

El 6 de novembre, s'avisà els abonats perquè passessin durant els dies 6, 7 i 8 a veure a l'encarregat Gabriel Piña a fi de satisfer l'import del primer mes de la subscripció i rebre la tarja de l'abonament. També aquell dia, s'anuncià que els interessats en prendre en arrendament el cafè del coliseu per a tota la temporada podien acudir aquella tarda a l'edifici, el qual seria lliurat al millor licitador.¹⁹⁸ L'elegit fou Bartomeu Morey, fondista de la ciutat, el qual fixà la taula de preus que transcrivim a continuació per als productes que s'hi venien.

Producte	Quantitat	Rals billó	Quarts
<i>Confituras, y caramellos</i>	<i>La libra</i>	8	
<i>Rolletes</i>	<i>La libra</i>	5	
<i>Pastelitos</i>	<i>La dotzena</i>	4	
<i>Confites</i>	<i>La libra</i>	3	
<i>Ponches</i>	<i>El vaso</i>	2	
<i>Horchata, y limon</i>	<i>El vaso</i>	1	
<i>Licor , y Arrom</i>	<i>La copa</i>		6
<i>Resolios, Malvacia, y Moscatel</i>	<i>La copa</i>		2
<i>Aguardiente</i>	<i>La copa</i>		1
<i>Agua</i>	<i>El vaso</i>		1

Quant a la pasta d'ametlla, anomenada *gató*, s'advertia que no es taxava el preu perquè aquesta es venia segons la peça.¹⁹⁹

Finalment, amb tots els preparatius realitzats, el 7 de novembre, Palagi i Muntaner comunicaren als membres de la Junta de Teatres que la companyia ja estava preparada per a poder començar les funcions i per això demanaven el competent permís per a obrir el teatre amb la primera òpera, *La cenrentola*, la qual cosa es podia efectuar el dimarts següent, 9 de novembre. Com que no tenien clar a quina hora s'havia d'efectuar la funció, demanaven que la Junta la indiqués.²⁰⁰

L'endemà, la Junta dictaminà que les funcions podien començar el 9 de novembre i que, de moment, aquestes comencessin a les set de la tarda, amb la

¹⁹⁸ *Diario Balear*, 6 de novembre de 1824.

¹⁹⁹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁰⁰ *Ibidem*.

responsabilitat dels empresaris de la menor falta que impedís poder començar amb puntualitat a l'hora assenyalada, i que aquesta resolució també es comunicués a l'intendent de policia per al seu govern. El corregidor i els vocals també acordaren els termes en els quals s'havia de publicar l'anunci al públic que contenia el pla de condicions de l'empresa.²⁰¹ Malgrat l'acord, una indisposició de la primera *donna* de la companyia, Antonietta Mosca, impedí l'inici de les representacions el dia 9 i per aquesta raó es diferí la data.²⁰² Amb tot, el 10 de novembre, la Junta de Teatres publicà l'anunci al públic amb el plec de condicions per a la temporada d'òperes que havia de finalitzar l'últim dia de carnestoltes de 1825: s'hi anaven a executar catorze funcions cada mes, al preu ordinari de de dos rals de billó; en tota la temporada, la companyia oferiria cinc òperes noves dels millors autors, alternant amb alguna de les que ja s'havien representat, i quatre funcions de benefici per a les primeres parts de la companyia i una a favor de l'Hospital. Junt a aquestes condicions figuraven els noms de les parts de la companyia, la classificació de les llotges i seients de platea i els preus dels respectius abonaments, dels quals en parlarem més endavant.

L'endemà de la publicació del cartell d'avís, 11 de novembre, s'iniciaren les funcions d'aquella temporada.

Sobre l'evolució del llenguatge operístic

Una vegada finalitzada la primera temporada d'òpera i mentre a les institucions i organismes implicats en la gestió teatral s'últimaven els preparatius per a la realització de la segona temporada, des de les pàgines de la premsa s'intentà instruir el públic sobre l'evolució de la música escènica des dels inicis del segle XVIII fins a aquell moment.

El 6 de setembre de 1824, al *Diario Balear* s'inserí un interessant article titulat *Operas italianas*, en el qual es donava una breu relació dels distints gèneres de música pels quals estava dividit el gust dels afeccionats. Deixant de banda les primeres composicions musicals i les dels pobles que poca o ninguna relació tenien amb Mallorca, l'autor anònim només tractava d'indicar aquelles classes a les quals pertanyien les òperes italianes que s'oferien al públic al nostre teatre. Per això, iniciava el recorregut en l'època de Paisiello, Cimarosa, Pergolesi, Jomelli, Gluck, i d'altres

²⁰¹ AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f.; lligall 878/VI, s.f., i lligall 886/XI, s. f.

²⁰² AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

compositors contemporanis, en la qual es cantaven els drames de Metastasio amb una música senzilla i expressiva i primava l'habilitat dels cantants.

...En la época de Paesiello, Cimarosa, Pergolesi, Jomelli, Gluck, &c. se cantaban los dramas del Metastasio con una música sencilla y expresiva, de modo que casi dependia más su éxito de la habilidad de los cantantes que no de la del maestro. No que aquellas composiciones no encerrasen muchísimo mérito, sino que dejaban una libertad tan grande á los actores, que ya casi no se decia: vamos á oír la música de Cimarosa ó de Pergolesi, sino vamos a deleitarnos con el canto de Crescentini, de Marchesi, de David, de Babini, de Vignoni, de la Bauti y de la Silva. La orquesta no hacia mas que acompañar el canto y pocas eran las veces en que añadiese alguna melodia á la que estaban ejecutando las voces. Aquellas operas debian ser el pábulo de las almas ingenuas como los idilios, las églogas y las anacreónticas en la poesía. Nosotros al paso que no queremos declararnos en favor de ninguna clase, no podemos sin embargo escusarnos de convenir en la opinión de aquellos que aprecian muchísimo la divina sencillez, la qual aunque aparente ser fácil para la muchedumbre, no deja de manifestarse hija del genio á los que tienen bastante conocimiento y gusto para evaluarla.

Després d'aquella primera època, irrompé com un astre nou en el món musical la figura de Haydn, pare de les composicions orquestrals.

...La música tomó desde entonces otro rumbo, y cada instrumento aspiró á su porción de gloria en la ejecución de los poemas sublimes que estaba componiendo el autor de la creación del mundo, de las siete palabras de Cristo, y de la Ariadna desamparada. Antes todo consistia en que la voz ó el instrumento expresassen un motivo y las demas acompañasen. Hayden el primero destinó á las voces y á los instrumentos distintos motivos, y de su reunión sacó los prodigios de la armonia. El gusto pues de aquellos tiempos se declaró por la riqueza de sus recursos, y de las ideas magníficas que desplegaba en sus composiciones el maestro aleman nos las hace comparar con la epopeya. Antes por consiguiente requerian los aficionados que el cantante diese á conocer su habilidad, sirviéndole la nota nada mas que de una direccion y de un límite a sus arbitrios: despues los cantantes tuvieron que aplicarse á la exacta ejecución de una música que por estar combinada en todas sus mínimas partes no dejaba márgen á variaciones. Hé aquí la razón por la que tal vez la escuela de Hayden es preferible en las composiciones orquestricas mas que en las teatrales, donde el efecto dramático y el juego de las pasiones no dependen solo del mecanismo de las notas, sino tambien de las sensibilidad y del gusto de los actores, los cuales deben precisamente dominar algun poco en la ejecución de las piezas y no hallarse vinculados con la exactitud de todos los instrumentos.

Per a l'autor, la perfecció es trobava entre la naturalesa de Cimarosa i l'artifici de Haydn i a aquesta perfecció foren apropant-se, segons ell, els compositors que

apareguren després: Mozart, *el Osian de la música*, col·locà en el seu vertader lloc el cantant i l'orquestra, del qual bastava recordar la incomparable òpera *Don Giovanni*, òpera que mai havia estat representada al teatre de Palma. Seguiren el mateix camí iniciat per Mozart compositors com Paër, Generali, Winter, Mayer i altres que vingueren després, quan finalment fou enlluernat el teatre pel geni extraordinari de Rossini, al qual qualificava de prodigi de l'art musical.

...Muy difícil es el pronunciar un dictamen sobre este prodigio del arte música. Su imaginación férvida y siempre rica en pensamientos nuevos y gigantescos reunió en sus operas las melodias de los antiguos maestros italianos con todos los adornos de los cantantes, á los prodigios de la armonia que producen el concierto de las voces y los recursos de las orquestas. ¡Quien no se dejará arrebatado por el melancólico romance de Desdémona, y por los celos furibundos de Otelo! ¡Quien no admirará la divina majestad del Moises, y el caracter septentrional de la Donna del Lago! Y al mismo tiempo nada mas divertido que la Cenerentola, nada mas brillante que la Italiana in Algeri y nada mas expresivo que el Barbiere di Siviglia. Tributamos estos elogios al genio musical de nuestro siglo. Muy difícil será la aparición de otro compositor que abra una senda nueva á la música después de que Rossini sacó de ella todos los recursos de que era capaz. Nos atreveremos á decir mas: desgraciados los que se harán de él un modelo. El tiene el don de grangearse el gusto de todos, y hasta nos hace apreciar sus defectos; él solo empero puede lograr tanto con sus hechiceras composiciones. Cuando el argumento del drama no excita bastantemente la fantasia de Rossini, ó la situación de su ánimo no está dispuesta para los rasgos sublimes, acude él entonces á una copia de motivos que a la verdad recrean el oido, pero que no llegan al corazón y dejan mal satisfecho el espíritu. En eso es facil imitarlo, sin embargo en eso consiste la corrupción de la música, por lo que no son del todo injustas las reconvenciones de algunos que reconocen lo perjudicial que es para los maestros nacientes el ejemplo de semejantes desvaríos. Este abuso de motivos poco significantes y poco aplicados a las situaciones se puede comparar con el amanerado de los pintores y de los poetas, del mismo modo que los partos mejores de su ingenio son el canto de Pindaro y de Homero y son las obras de Fidias y de Rafael. En estos sin embargo es imposible el imitarle, porque a él solo concedió naturaleza capacidad para tanto. Juzgamos pues que sea mejor admirar á Rossini que hacerse de él un modelo, porque es muy facil caer en la imitación de sus defectos, y es en valde el que uno pretenda ponerse á su nivel en los sublimes rasgos que son inimitables, por cuanto son producciones del genio y no de la ciencia. Parece que los maestros posteriores se van convenciendo de esta verdad; y en efecto despues de una muchedumbre de oscuros plagiarios de Rossini, empezamos finalmente á observar un estudio en los jóvenes para formarse un estilo propio, ó para beber en las fuentes primeras del gusto y dejar la senda abierta por Rossini, la cual va de carrera a la cumbre de un precipicio; y entonces no es obra de todos el substraerse de tanto peligro.

Entre els nous compositors que intentaven formar-se un estil propi l'autor nomena Pacini, Stunz, Morlachi, Mercadante, Meyerbeer i Carafa, dels quals opinava el següent:

...Pacini despues de haber seguido el contagio general, se detuvo en tiempo, y sacó de su mismo ingenio las muy apreciables producciones del Federico, del Comincio y la Vestale. También Stunz, Morlachi, Mercadante, Meyerbeer y Carafa desplegaron un genero particular en sus composiciones. Lástima que éste último va adaptando su estilo al gusto de las óperas francesas, que no son ciertamente la parte mas brillante de las representaciones teatrales de una nacion, donde son de muchisimo mérito las funciones en las cuales los actores pueden lucirse con su excelente mímica, mas no aquellas donde el efecto depende del canto. Todos estos últimos compositores sin embargo no son tales para formar una época: sino que se puede solo decir que el estilo de cada uno, a mas de su parte original, tiene mayor relacion con el de Pergolesi y Cimarosa, ó con el de Hayden, ó con el de Mozart, ó con el de Rossini: y bajo de esta clasificacion general se pueden colocar las producciones de los compositores que irán presentando sus obras al examen del público.

Lamentava l'autor al final del seu article no poder oferir al lector una breu notícia sobre l'evolució del cant. Malgrat això, apunta que la seva evolució fou paral·lela a la de la música: “de sencillo llegó á ser mas rebuscado y después fantástico, hasta tanto que en el dia parece mas acertado el espediente de dar algun paso atrás hácia la sencillez primera que, no el de ir sobrecargándolo con adornos que lo desfiguran, y le van quitando la expresión y el efecto”. L'anàlisi evolutiu de les veus i les qualitats que havia de tenir un bon cantant modern arribaria dos anys més tard, en dos articles publicats al mateix *Diario Balear* el 27 i 28 de novembre de 1826, dels quals parlarem més endavant.

Desenvolupament de la temporada

Abans ja hem relacionat les òperes noves que, segons els empresaris, s'anaven a estrenar en aquesta temporada, les quals es representarien junt amb les que s'havien estrenat la temporada anterior. Amb aquesta intenció s'inicià la temporada l'11 de novembre amb la primera representació al nostre coliseu de l'òpera en dos actes *La Cenerentola ossia La bontà in trionfo*, de Gioachino Rossini, basada en el popular conte de Charles Perrault, publicat el 1697, que el llibretista Jacobo Ferretti transformà hàbilment en òpera bufa, la qual havia estat estrenada al *Teatro Valle*, de Roma, el 25 de

gener de 1817.²⁰³ Aquell mateix dia, el *Diario Balear* publicà, com hem comentat, les condicions de l'empresa i l'argument de l'obra, el mateix que figurava al llibret imprès a l'impremta de Domènec Garcia, sota el curiós títol de *La cenizosita ó sea la bondad triunfante*.²⁰⁴

Respecte als llibrets impresos al llarg d'aquesta temporada, cal anotar que els empresaris havien canviat d'impressor. Si en la temporada anterior havia estat Felip Guasp l'encarregat d'imprimir-los, en aquesta fou, com hem dit, Domènec Garcia. No sabem amb certesa les causes que motivaren el canvi, encara que podem suposar simples motius econòmics. L'impressió i la venda dels llibrets era una font d'ingressos per a l'impressor, però, més sucosa encara per als empresaris i per aquesta raó intuïm que l'oferta i la demanda jugava un paper important a l'hora d'elegir quin dels impressors palmesans seria l'encarregat. Un altre aspecte que cal comentar és el canvi que es produeix en l'estructura dels llibrets d'aquesta temporada respecte als de l'anterior. Malgrat que els nous empresaris continuaren optant pel llibret mixt, és a dir, aquell que oferia al públic l'argument de l'obra en llengua castellana i l'obra en l'idioma original –l'italià–, aquests canviaren la seva estructura, més acurada i lògica. Mentre en la primera temporada la relació de personatges, i en el seu cas l'elenc, apareixien després de la portada i abans de l'argument que precedia l'obra, en aquesta apareixien just abans de començar l'obra, després de la portada i l'argument. La venda dels llibrets es realitzà a la taquilla del teatre i al despatx del *Diario Balear* –imprès per Felip Guasp–, situat a la Plaça de Cort.

Segons consta al llibret, el repartiment de *La Cenerentola* fou el següent:

PERSONAGGI

DON RAMIRO, Principe di Salerno Signor Luigi Frontini
DANDINI, suo Camerire Signor Carlo Hilaret
DON MAGNIFICO, Barone di Monte Fiascone, Padre di Signor Giovanni Palagi
Direttore di Scena
CLORINDA, e di Signora Amata Morell
TISBE Signora Laura Palagi
ANGELINA, sotto nome di CENERENTOLA,
Figliastra di Don Magnifico Signora Antonietta Mosca
ALIDORO, Filosofo, Maestro di Don Ramiro Signor Giuseppe Salas

²⁰³ ARNABOLDI, Giancarlo: "La cenerentola ossia La bontà in trionfo", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 215-217.

²⁰⁴ *Diario Balear*, 11 de novembre de 1824.

Coro di Cortigiani del Principe

El 24 de novembre, després de cinc representacions de *La Cenerentola*, l'empresa anuncià per al dia següent la funció de benefici a favor de la *prima donna* Antonietta Mosca.²⁰⁵ Aquella primera funció fixà el mode en el qual s'havien de realitzar les altres tres funcions de benefici que havien pactat els empresaris amb la Junta de Teatres. El fet és que els empresaris s'havien compromès amb els cantants que aquestes es realitzarien del mode i forma com s'acostumava als teatres europeus i particularment a la Península, és a dir, posant safata a la porta del coliseu amb l'assistència del cantant beneficiat, tal com s'havia practicat sempre a Palma, tant amb les companyies còmiques com amb la d'òpera de la temporada anterior. Ara, per a aquesta primera funció de benefici, es negava la prerrogativa i per això els empresaris, en un escrit datat el 25 de novembre, el mateix dia de la representació, es queixaven d'aquesta circumstància, ja que aquesta era una de les condicions sota les quals s'havien ajustat els cantants que havien vingut d'Itàlia, a fi de compensar les despeses del viatge i els perills que corrien en la mar. En opinió dels empresaris, aquesta novetat es podria entendre com una alteració del contracte i per aquesta raó demanaven una reunió urgent de la Junta, en la qual aquesta acordés que es podia posar la safata, segons s'havia practicat fins aquell moment. En efecte, aquell mateix dia es reuniren els membres de la Junta, els quals, contràriament al que esperaven els empresaris, no permeteren posar la safata ja que els beneficis no s'havien concedit amb aquella circumstància. Finalment, advertiren als empresaris que a partir d'aquell moment guardessin en els seus escrits la moderació corresponent a la dignitat de la Junta, i els previngué que en cas de no verificar la funció de benefici anunciada se'ls exigiria irremissiblement cent lliures de multa, sense perjudici de prendre les providències oportunes contra aquell que donés lloc a elles.²⁰⁶ Amb la resolució es finiquità l'assumpte.

En l'aspecte musical, la cantant escollí el drama serio –qualificada a l'anunci com a òpera heroïca– en dos actes *Aureliano in Palmira*, amb música de Rossini i llibret que, amb tota probabilitat, fou escrit per Gian Francesco Romanelli, encara que alguns autors l'atribueixen a Felice Romani, estrenat al *Teatro alla Scalla*, de Milà, el 26 de

²⁰⁵ *Diario Balear*, 24 de novembre de 1824.

²⁰⁶ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.; lligall 886/IX, s.f., i lligall 886/XI, s.f.

desembre de 1813.²⁰⁷ Aquesta òpera no figurava entre les cinc obres noves que en un principi havien comunicat els empresaris a la Junta de Teatres palmesana.

El dia de l'estrena, com era habitual, el *Diario Balear* publicà l'argument de l'òpera, el qual diferia en extensió del que figurava al llibret, molt més curt i resumit.²⁰⁸

Pel que fa al repartiment, al mencionat llibret figura el següent:

ATTORI

AURELIANO, Imperator di Roma..... Signor Luigi Frontini
ZENOBIA, Regina di Palmira Signor Amata Morell
ARSACE, Principe di Persia Signora Antonietta Mosca
PUBLIA, Sorella d'Aureliano Signora Laura Palagi
OSIRIS, Gran Sacerdote di Diana..... Signor Giuseppe Salas
ORASPE, Generali dei Palmireni Signor Diego Lambias
LICINIO, Generali dei Romani Signor Luigi Tasso

Coro di Sacerdoti, Palmireni, Guardie Romane

Crida l'atenció la presència de la beneficiada interpretant el paper d'Arsace, príncep de Pèrsia i amant de *Zenobia*, interpretada també per una *donna*. Rossini havia concebut el paper del príncep persa per a un contralt masculí, concretament per al cèlebre castrat italià Giovanni Battista Velluti. Naturalment, la dificultat de trobar veus masculines amb aquella tesitura feia que aquestes parts fossin interpretades per veus femenines. Així, els espectadors palmesans pogueren veure i escoltar el duet de la primera escena del primer acte *Se tu m'ami o mia Regina* i el de la vuitena escena del segon acte *Mille sospiri e lacrime* que les dues parts cantaven en l'òpera interpretades per veus femenines. Aquesta és la primera notícia que tenim sobre la interpretació de papers masculins per dones al nostre teatre. Ara bé, en una societat en la qual regia el principi de separació de sexes als espectacles públics, quina fou la reacció del públic palmès? A cas l'obra no havia passat la corresponent censura o el censor no se n'havia adonat d'aquesta circumstància en fer l'oportuna revisió? O, pel contrari, com hem apuntat abans, davant la dificultat de trobar veus que poguessin interpretar aquestes parts, tot estava permès damunt l'escenari? Malauradament, no disposem de la corresponent crítica que ens porti una resposta a aquestes qüestions i tampoc tenim cap escrit de queixa d'aquella circumstància. Suposem, pel que ocorria a la resta dels

²⁰⁷ POLIGNANO, Antonio: "Aureliano in Palmira", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, p. 114.

²⁰⁸ *Diario Balear*, 25 de novembre de 1824.

teatres, que en el món operístic aquesta pràctica formava part de l'espectacle i estava més que acceptada.

Amb tot, sembla que l'*Aureliano* no tingué molt d'èxit ja que només es representà en sis ocasions al llarg de la temporada.

A la darrerria d'aquell mes es tornà a corregir una incidència que afectava als espectadors que assistien a les funcions als seients de platea. El 28 d'aquell mes, davant les repetides queixes que havia rebut el corregidor sobre els danys i perjudicis que causava en els vestits dels espectadors del teatre el greix que vessava de les espelmes de l'aranya penjada en mig del coliseu, aquest disposà i advertí als empresaris que a partir d'aquell moment s'utilitzessin espelmes de cera, o bé, que possessin una extensió als seients dels becs que impedís el vessament del greix, tot sota la més estreta responsabilitat dels empresaris.²⁰⁹

El 4 de desembre, la companyia reposà a la cartellera l'òpera *Il babiere di Siviglia*. L'endemà, en l'anunci que es publicà a la premsa, els empresaris advertien que el rondó que figurava al llibret imprès seria substituït pel final original de l'obra, el qual publicava:

Final imprès al llibret		Final original de l'obra	
<i>ROSINA</i>	<i>Momento di contento Deh! non partir da me! Tu sei così soave Che in te quest'alma mia Gl'antichi affanni obblia Tutta s'immerge in te. Momento di contento Deh! Non partit da me.</i>	<i>FIGARO</i>	<i>Di sì felice innesto serbiam memoria eterna, io smorzo la lanterna qui più non ho che far.</i>
<i>TUTTI</i>	<i>Alla sua gioia io sento Egual piacere in me.</i>	<i>CORO</i>	<i>Amore e fede eterna si vegga in voi regnar.</i>
<i>ROSINA</i>	<i>Amato sposo; Stringimi al seno Contenta appieno Sarò con te.</i>	<i>ROSINA</i>	<i>Costò sospiri e pene questo felice istante, al fin quest'alma amante comincia a respirar.</i>
<i>TUTTI</i>	<i>Felici ognora</i>	<i>CORO</i>	<i>Amore e fede eterna si vegga in voi regnar.</i>
		<i>CONTE</i>	<i>Dell'umile Lindoro la fiamma a te fu accetta,</i>

²⁰⁹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²¹⁰ BFBM, sig. 8° 44 (10).

	<i>Vivete amanti Per lunga età.</i>		<i>più bel destin t'aspetta Deh! vieni a giubilar.</i>
<i>ROSINA</i>	<i>Alme sensibili, Che amor sentite, Deh! Voi lo dite Se a questa mia Maggior vi sia Felicità: Più bel contento Non no si dà.²¹⁰</i>	<i>CORO</i>	<i>Amore e fede eterna si vegga in voi regnar.²¹¹</i>

No hi ha dubte que el canvi obeïa a la promesa dels empresaris de no substituir peces en el conjunt de les obres. Recordem que Francesc Muntaner en la sol·licitud que havia presentat a la Junta de Teatres amb data del 4 d'agost d'aquell any es comprometia a representar les òperes de la mateixa manera que es feia a Barcelona, segons l'empresari, "sin contarles un compas".²¹²

Al dia següent, 6 de desembre, amb la representació una altra vegada d'*Il barbiere* es commemorà l'aniversari de la reina, amb el teatre il·luminat, tal com era el costum.

Pocs dies més tard, el 19 d'aquell mateix mes es representà per primera vegada al nostre coliseu l'òpera *Il Barone di Dolsheim*, melodrama en dos actes, amb música de Giovanni Pacini i llibret de Felice Romani, estrenada al *Teatro alla Scala*, de Milà, el 23 de setembre de 1818.²¹³ Segons l'anunci aparegut a la premsa, aquesta fou l'obra que els Regidors i la Junta de Govern de l'Hospital havien escollit per a la funció de benefici de l'establiment benèfic, d'acord amb l'encertat coneixement musical que de cada vegada demostrava el públic.²¹⁴ Segons el llibret imprès per a l'ocasió, el repartiment de l'òpera fou el següent:

PERSONAGGI

FEDERICO, Re di Prusia..... *Signor Carlo Hilaret*
CARLO, Barone di Dolshiem Maggiore nella Truppa del Re..... *Signor Luigi Frontini*
TEODORO, Conte di Feingh, Capitano degli Usseri *Signor Diego Lambias*
SIGNOR DI BLUMENTHAL, Governatore di un castello

²¹¹ *Diario Balear*, 5 de desembre de 1824.

²¹² AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²¹³ *IL BARONE DI DOLSHEIM / melodramma / del Sig. Felice Romani / da rappresentarsi / nell'Imperiale regio teatro / alla Scala / l'autunno dell'anno 1818*. [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=8292&tipo=i>>.

²¹⁴ *Diario Balear*, 19 de desembre de 1824.

Sulle rive dell'Oder *Signor Luigi Tasso*

AMALIA, Signora Antonietta Mosca } *figlie del*
BATILDE, Signora Amata Morell } *Governatore*

BRANDT, Sergente riformato, famigliari di Carlo *Signor Giovanni Palagi*
UN UFFIZIALE, *Signor Giuseppe Salas*

Cori e comparse di..... { *Uffiziali e Soldati*
Vivandiere
Paesani

Com solia ser habitual, el dia de l'estrena, el *Diario Balear* reproduí l'extens argument que figurava al llibret, el qual es vengué als llocs acostumats. Com a curiositat, cal comentar que l'argument imprés al llibret palmèsà coincideix exactament amb el que figura al llibret de la mateixa obra que s'imprimí a Barcelona l'any 1826, la qual cosa ve a confirmar que el material representat provenia d'aquella ciutat.²¹⁵ Per a l'ocasió l'impressor també publicà un opuscle que contenia el resum de la trama de la l'òpera, amb el títol *Resumen de la ópera El Baron de Felcheim*.²¹⁶

Des d'aquella funció i fins al 28 de desembre la companyia tornà a representar les quatre òperes que fins aquell moment havia estrenat i reposat.

La tardor d'aquell any fou seca, amb pluja molt escassa, i per aquesta raó en el mes de novembre començaren les oracions *pro pluvia* a la catedral. Com passaren els dies i el Tot Poderós no concedia el benefici demanat, les pregàries s'intensificaren: el 29 de novembre el capítol catedralici acordà unes rogatives i un mes després, el 20 de desembre, acordà unes altres rogatives amb el santíssim exposat. Finalment, com la pluja no féu acte de presència, el 29 de desembre els canonges acordaren celebrar unes rogatives públiques i generals que havien de començar l'endemà i seguir després a les parròquies i convents, a fi que el Tot Poderós concedís la necessitada pluja.²¹⁷ En l'ofici que envià a l'Ajuntament al dia següent, el capítol catedralici esperava que els regidors disposarien que durant la rogativa cessessin les funcions teatrals i la resta de diversions públiques. Els regidors municipals discutiren l'assumpte en la sessió que se celebrà

²¹⁵ *IL BARONE DI FELCHIM. MELODRAMMA IN DUE ATTI DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DELL'ECC^{MA}. CITTÁ DI BARCELONA. Anno 1826. CON PERMESSO. DALLA TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE TORNER, strada Capellans.* [En línia] [Ref. del 20 de març de 2015]. Disponible en Web: <<https://books.google.es/books?id=Mh4AEnHHI9kC&pg=PA8&lpg=PA8&dq=Il+barone+di+Felcheim&source=bl&ots=eTXQTFsyc3&sig=7C5YZ2X0eXBvgDOWAneQwAPCVqA&hl=ca&sa=X&ved=0CCgQ6AEwAmoVChMlzbC0uJHxgIVSnIUCh0oNwBa#v=onepage&q=Il%20barone%20di%20Felcheim&f=false>>.

²¹⁶ *Resumen de la ópera El Baron de Felcheim.* Mallorca: Imprenta de Domingo García, 1824.

²¹⁷ ACM. Actes capitulars, sig. 1676, ff. 157 v., 161 v., 171 r. i 171 v.

aquell mateix dia. El degà opinà que s'havia de tancar el teatre durant sis dies, coincidint amb el nombre de parròquies del veïnat, i en el cas que en el penúltim dia de la rogativa encara no hagués plogut es tornés a reunir l'Ajuntament a fi de veure si havia de continuar tancat i tractar si convindria realitzar altres rogatives. El regidor Pere d'Orlandis es conformà amb la primera part del vot del degà i agregà que respecte que el sant Crist de santa Eulàlia sempre els havia donat aigua, el dia 2 de gener fos traslladat en rogativa pública a la catedral per tres dies en cas de no haver plogut. Nicolau Dameto opinà que el teatre havia de romandre tancat durant la rogativa. La resta de regidors opinaren el mateix que Pere d'Orlandis i d'aquesta manera el teatre romangué tancat a partir d'aquell dia, primer de la rogativa.²¹⁸

El tancament del coliseu afectava en gran manera l'economia de l'empresa operística i per això el 5 de gener de 1825 el corregidor manifestà a la resta de regidors de l'Ajuntament que els empresaris li havien exposat les seves queixes amb motiu dels perjudicis que els estava ocasionant el tancament del coliseu i que estaven disposats a formalitzar la corresponent protesta. Com en la sessió es trobava present el regidor Pere Gual, regidor de l'Hospital, se li preguntà si la suspensió de les representacions amb motiu de rogatives era o no uns dels casos exceptuats en el contracte que la Junta havia celebrat amb els empresaris i respongué que no. Amb aquella resposta i després de discutir l'assumpte, els regidors emeteren el seu vot. L'opinió majoritària fou que les funcions d'òpera havien de continuar i per això, el 6 de gener es reprenqué la temporada amb la representació de *La cenerentola*.²¹⁹

Quatre dies més tard de la represa, el 10 de gener de 1825, fou el dia assenyalat per a la funció de benefici a favor de la segona *donna* de la companyia Amata Morell.²²⁰ L'òpera escollida per la beneficiada fou *Il barbiere di Siviglia*, en la qual, amb el beneplàcit de la *prima donna* Mosca i només per aquella ocasió, la interessada representà el paper de Rosina i, a més a més, cantà, en lloc del duet del segon acte, la cèlebre cavatina *Oh quante lacrime*, que canta el personatge de Malcom a la setena escena del primer acte de l'òpera *La donna del lago*, de Rossini.

*Oh quante lacrime ~ finor versai
lungi languendo ~ da' tuoi bei rai!*

²¹⁸ AMP. Actes municipals, sig. AH-2141/1, ff. 230 r.-230 v.

²¹⁹ AMP. Actes municipals, sig. AH-2142/1, ff. 4 v.-5 v.

²²⁰ *Diario Balear*, 10 de gener de 1825.

*Ogn'altro oggetto ~ è a me funesto;
tutto è imperfetto, ~ tutto detesto;
di luce il cielo ~ no, più non brilla,
più non sfavilla ~ astro per me.
Cara! Tu sola ~ mi dà la calma,
tu rendi all'anima grata mercé!*

Aquell mateix mes de gener, la companyia realitzà les funcions de benefici a favor del primer buf cantant Carlo Hilaret, el dia 17, i el tenor absolut Luigi Frontini, el dia 29. Ambdós cantants escolliren el *Torvaldo e Dorliska*, una de les òperes que ja havien estat representades en la temporada anterior i que ja havia estat reposada a la cartellera des del 13 d'aquest mateix mes.²²¹ A diferència del buf cantant, que només representà l'òpera sense cap additament, en la seva nit, Frontini també oferí al públic un quartet de l'òpera sèria en dos actes *Demetrio e Polibio*, estrenada el 18 de maig de 1812, al *Teatro Valle*, de Roma, probablement el que es cantava en la segona escena del segona acte *Donami omai, Siveno*, del qual escrigué Stendhal que era una de les obres mestres del compositor de Pesaro,²²² interpretat per Mosca, Morell, Hilaret i ell mateix. Com que el *Torvaldo* ja havia estat representat en la temporada anterior els empresaris decidiren no imprimir una altra vegada el llibret i per aquesta raó no sabem amb seguretat el seu repartiment.

L'endemà de la funció de benefici de Frontini, l'empresa anuncià l'última representació de l'*Aureliano in Palmira* en la temporada.²²³

Mentre la temporada es desenvolupava amb relativa normalitat, als despatxos els empresaris intentaven ajustar el nombre de funcions i aprofitar al màxim el temps restant a fi d'aconseguir alguns ingressos extraordinaris. Així, el 3 de febrer enviaren un escrit a la Junta de Teatres en el qual exposaven que el 10 de febrer acabaven els tres mesos d'abonament, els quals havien transcorregut des de l'11 de novembre, en què s'havia iniciat. Com encara quedaven cinc dies per concloure la temporada de carnestoltes, fins al dia 15, i havien de deixar dos dies per als beneficis, els empresaris demanaven poder continuar les representacions els tres dies que els quedaven, a més del complet dels tres mesos d'abonament. L'endemà, el corregidor, d'acord amb el vocal Ramon Villalonga, acordà que poguessin executar les tres funcions extraordinàries que

²²¹ *Diario Balear*, 13, 17 i 29 de gener de 1825.

²²² GERONUTTI, Luca: "Demetrio e Polibio", en GELLI, Pietro (a cura di), *op. cit.*, p. 292.

²²³ *Diario Balear*, 30 de gener de 1825.

demanaven, però, amb la circumstància de no poder obligar els subscriptors a seguir en l'abonament.²²⁴

El 7 de febrer se celebrà la funció de benefici a favor de la Casa de Misericòrdia.²²⁵ Com en la temporada anterior, la funció no estava contemplada en el pla ni en el contracte firmat entre els empresaris i la Junta de Govern de l'Hospital. Malgrat això, la difícil situació econòmica que patia la institució benèfica motivà que els regidors de l'Ajuntament aprovessin aquest ajut, proposat pel corregidor en la sessió municipal celebrada el 28 de desembre anterior.²²⁶ L'òpera escollida per a la funció fou *Il barbiere di Siviglia*, de la qual s'anuncià la seva última representació al dia següent.²²⁷ Segons l'estat de comptes publicat a la premsa en el mes de març de l'any següent, aquella funció reportà un benefici net a l'establiment que ascendí a les cent seixanta-quatre lliures, divuit sous i set diners.²²⁸

Dos dies més tard, el 9 de febrer, quan estaven a punt de finalitzar els tres mesos de representacions regulars, els empresaris anunciaren la primera representació de l'òpera en dos actes *Il falegname di Livonia*, amb música de Giovanni Pacini i llibret de Felice Romani, basat en la comèdia d'Alexandre Duval *Le menuisier di Livonie ou les illustres voyageurs* (1805), la qual s'havia estrenat al *Teatro alla Scala*, de Milà, el 12 d'abril de 1819.²²⁹ Aquell mateix dia es posà a la venda el corresponent llibret, imprès a l'impremta de Domènec Garcia, al despatx del *Diario Balear* i a la taquilla del teatre.²³⁰ Per ell ens assabentem del repartiment de l'òpera.

PERSONAGGI

PIETRO IL GRADE, *Imperator dell' Russie*..... Signor Luigi Frontini
CATERINA, *di lui sposa*..... Signora Antonietta Mosca
CARLO ORDOSKI, *giovane falegname* Signor Carlo Hilaret
SOFIA MAZEPA, *innamorata di Carlo*..... Signora Amata Morell
MADAMA FRITZ, *Locandiera* Signora Laura Palagi
MAGISTRATO Signor Giovanni Palagi, *Direttor di Scena*
BIRMAN, *Usurajo* Signor Diego Lambias
UN CANCELLIERE..... Signor Giuseppe Salas

²²⁴ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²²⁵ *Diario Balear*, 7 de febrer de 1825.

²²⁶ AMP. Actes municipals, sig. AH-2141/1, f. 229 r.

²²⁷ *Diario Balear*, 7 i 8 de febrer de 1825.

²²⁸ *Diario Balear*, 14 de març de 1826.

²²⁹ *IL FALEGNAMA DI LIVONIA / melodramma / del Sig. Felice Romani / da rappresentarsi / nell'Imperiale regio teatro / alla Scala / la primavera dell'anno 1819*. [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=8368&tipo=i>>.

²³⁰ *Diario Balear*, 9 de febrer de 1825.

CORO
Di Uffiziali Russi. Di Villici E Servitori

COMPARSE
Soldati, Servitori di Pietro, e Villici

L'activitat de la companyia en aquells últims dies fou frenètica: al dia següent d'aquella estrena, el 10 de febrer, s'anuncià l'última representació de *La Cenerentola* i l'11 realitzà la seva funció de benefici Giovanni Palagi, amb la representació d'*Il falegname di Livonia*. La manera d'anunciar el seu benefici, ens ajuda a fer-nos una idea de la personalitat d'aquest polifacètic i il·lustrat personatge:

ECCOMI QUA

Ve aquí a JUAN: (me parece que oigo en el Teatro). Ve aquí a PALAGI que aparece ya con su beneficio. ¡Pudiera haberlo dejado para el miércoles de ceniza!... Al fin Señores míos, más vale tarde que nunca, que se dice en espanyol; y yo, pecador de mi, lo repito tan lleno de confianza como pudieran estarlo de su habilidad los Paccinis y Zombinis; visto lo visto, y seguro de la indulgencia para todos, con que este amabilísimo público ha mirado los beneficios natecedentemente dados y recibidos. He tenido una razón muy poderosa para haberla dejado al último aunque me sucada lo que al mono: era justo que los Nuevos actores experimentasen las bondades de este generoso puelo; ya me cuento como de casa...¡La urbanidad es lo primero!...Por último yo salgo engalanando mi beneficio con la ópera nueva Il Falegnamen di Livonia. Más claro para otros y muchos: EL CARPINTERO DE LIVONIA.

Como quiera que sea: destinada para mi beneficio hoy viernes 11 del corriente, no se ha perdonado diligencia alguna para presentarla en la escena digna de la il·lustración y gusto de este benigno público. En habiendo merecido su aceptación estan cumplidos los deseos de GIOVANNI.

Il falegname es tornà a representar al dia següent i amb aquella funció finalitzaren les catorze funcions de la tercera mesada. Els empresaris aprofitaren l'anunci per a informar al públic sobre la relització de les tres funcions extraordinàries que havien aconseguit de la Junta en els dies 13, 14 i 15 de febrer. En la primera funció es representà *Torvaldo e Dorliska*, que malgrat haver-se anunciat com a última representació de la temporada, encara es tornà a representar a petició del públic el 15 de febrer, últim dia de representacions. De la funció que es duqué a terme el dia 14 no hi ha

cap anunci ni ressenya a la premsa diària i, per tant, no sabem quina fou l'òpera escollida.²³¹ Possiblement fos, una altra vegada, *Il falegname di Livonia*.

Una vegada finalitzada la temporada arribà l'hora d'ajustar els comptes de l'empresa, amb alguna que altra diferència entre les parts. El 22 de febrer, els tres operistes que havien estat contractats a Itàlia, Carlo Hilaret, Amata Morell i Luigi Frontini, enviaren un escrit a la Junta de Teatres, mitjançant el qual demanaven la seva protecció. El cas era que en el moment de demanar la part del sou que els empresaris els devien, aquests pretenien rebaixar-la posant com a excusa els sis dies que el teatre havia romàs tancat en ocasió de les rogatives. En la seva defensa, els cantants exposaven que havien estat ajustats per una quantitat fixa cada mes, sense tenir en compte el nombre de funcions. Segons ells, el fet que provava aquesta pràctica era que l'empresa, en pagar-los el mes de gener, no els féu cap descompte. A més a més, al llarg de la temporada no havien faltat a cap funció de les promeses i endemés havien realitzat les tres funcions extraordinàries, que segurament haguessin plenat el període de suspensió. Finalment argumentaven que durant la suspensió no hi hagué descans, com solia ser preceptiu a la resta de teatres, sinó que treballaren dia i nit assajant, almenys, dues vegades al dia el *Torvaldo e Dorliska*, la qual cosa possibilità que s'oferís al públic vuit dies abans del que estava previst.

L'endemà es comunicà l'escrit als empresaris perquè en el termini precís de vint-i-quatre hores exposessin el que entenguessin convenient als seus drets sobre la sol·licitud. El 24 de febrer, Francesc Muntaner envià un escrit en el qual explicava que era principi inconcús del dret civil natural i positiu i del canònic que en els contractes no es prestava el mer cas fortuït, a no ser que els contraents haguessin convingut expressament en la seva prestació. L'empresari havia convingut amb els operistes en no prestar-los cap cas fortuït, especialment el de tancar-se el teatre per ordre del Govern, com així es podia llegir en les escriptures de contracte que havia dipositat en poder de la Junta, les quals demostraven estar en aquella conformitat la pràctica teatral, ja que eren documents impresos especialment per a operistes i que es venien a Milà, "escala de este comercio", on havien estat escripturats. Així, doncs, l'empresari creïa que tenia dret a rebaixar als cantants un terç del mes perquè aquella circumstància també havia estat perjudicial per als seus interessos. El fet de diferir la desavinença d'interessos a l'últim

²³¹ *Diario Balear*, 10, 11, 12, 13 i 15 de febrer de 1825.

mes només obeïa a la simple estratègia d'evitar problemes majors i agregava l'empresari que en cap cas havien excedit el nombre de funcions, ja que ells havien estat contractats per a representar fins a l'últim dia de carnestoltes i fou aquell dia quan finalitzaren el seu treball. Tampoc estava d'acord Muntaner en el pretés descans durant la suspensió ja que l'obligació dels cantants era treballar el necessari per a la bona representació. Treball que a ningú servia més que als propis operistes i que per no haver-lo fet els sol·licitants com devien, privadament a les seves cases, hagué de prestar-lo extraordinàriament el mestre de l'empresa en lliçons i assajos fora del seu deure i del de l'empresa. Per tot això, l'empresari demanava que fos denegada la sol·licitud dels tres cantants.

El 25 de febrer es reuní la Junta i decidí traslladar la disputa al corregidor, com a jutge privatiu de teatres a aquesta capital, perquè dictaminés. Després de tenir en compte que la suspensió no havia privat els empresaris de poder realitzar el nombre de representacions ordinàries d'abonament ajustades en el contracte de l'empresa – s'havien realitzat quaranta-cinc funcions en els tres mesos i cinc dies que havia durat la temporada– i que durant aquells sis dies de suspensió els cantants havien treballat en assajos i lliçons, el corregidor declarà nuls i de cap valor els perjudicis que els empresaris al·legaven haver sofert per la mencionada suspensió i en la seva conseqüència els obligà a pagar completament i sense cap rebaixa als tres cantants el salari pel qual havien estat ajustats.²³²

Per a finalitzar el present capítol cal comentar que malgrat la rigidesa de les contractes i l'aparent contundència dels acords presos per la Junta de Teatres, els empresaris no compliren els compromisos adquirits en dos aspectes del pla d'empresa: les òperes representades i les funcions de benefici. Respecte a les òperes, hem comentat a l'inici del capítol que els empresaris havien presentat a la Junta de Teatres els llibrets de les cinc òperes noves que havien de representar segons contracte al llarg de la temporada. Cal recordar-les: *La Cenerentola, o sia la bontá in trionfo*, *Eduardo e Cristina*, *Il barone di Dolsheim*, *Il falegname di Livonia* i *Elisa e Claudio, o sia L'amore protetto dall'amicizia*. Com hem vist, d'aquestes, només se n'estrenaren tres, les altres dues, *Eduardo e Cristina* i *Elisa e Claudio*, foren substituïdes per l'*Aureliano in Palmira*. Així, al llarg de la temporada només es representaren quatre òperes noves i

²³² AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.; lligall 892/VIII, s.f., i lligall 886/XI, s. f.

no cinc com s'estipulava al pla de l'empresa aprovat per la Junta. Aquesta circumstància fou observada per un grapat de subscriptors que a la darrera del mes de gener, quan només es duïen estrenades tres òperes, dirigiren un escrit a la Junta, en el qual demanaven una rebaixa en la quantitat de l'últim termini de l'abonament justament perquè s'havien assabentat de la intenció dels empresaris d'oferir quatre òperes noves i no cinc. Els membres de la Junta només traslladaren l'escrit als empresaris sense cap altre comentari o disposició.²³³

Quant a les funcions de benefici, el pla contemplava la realització de quatre funcions, tres per als cantants que havien estat contractats a Itàlia i una altra per a la *prima donna* Antonietta Mosca. No obstant això, com hem vist, a la darrera de la temporada la companyia realitzà la funció de benefici a favor de Giovanni Palagi. Cap la possibilitat que la Junta de Teatres consentís l'increment d'aquestes funcions per la predisposició que mostraven els cantants quan des de les institucions es demanava la realització de funcions de benefici extraordinàries a favor dels establiments benèfics, com era el cas de la Casa de Misericòrdia. Recordem que la temporada anterior, en idèntica circumstància, la Junta de Teatres també concedí la realització d'una funció de benefici extraordinària a favor de la companyia d'òperes al final de la temporada. Amb tot, al llarg d'aquesta temporada la companyia d'òperes realitzà set funcions de benefici: cinc a favor dels cantants i dues a favor dels establiments benèfics de la ciutat.

Diari de representacions

Nº	Dia	Hora	Representació	Compositor	Observacions
1	11-XI	19	La Cenerentola	G. Rossini	
2	14-XI		La Cenerentola	G. Rossini	
3	16-XI		La Cenerentola	G. Rossini	
4	18-XI		La Cenerentola	G. Rossini	
5	21-XI		La Cenerentola	G. Rossini	
6	25-XI		Aureliano in Palmira	G. Rossini	Benefici d'Antonietta Mosca.
7	27-XI		Aureliano in Palmira	G. Rossini	
8	30-XI		La Cenerentola	G. Rossini	
9	02-XII		La Cenerentola	G. Rossini	
10	04-XII		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
11	05-XII		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
12	06-XII		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	El teatre il·luminat amb motiu de l'aniversari de la Regina.
13	08-XII		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
14	09-XII		Aureliano in Palmira	G. Rossini	
15	15-XII		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
16	19-XII		Il barone di Dolsheim	G. Paccini	A benefici dels pobres de

²³³ *Ibidem*.

					l'Hospital.
17	21-XII		Il barone di Dolsheim	G. Paccini	
18	23-XII		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
19	25-XII		Il barone di Dolsheim	G. Paccini	
20	26-XII		Aureliano in Palmira	G. Rossini	
21	27-XII		La Cenerentola	G. Rossini	
22	28-XII		La Cenerentola	G. Rossini	
23	06-I		La Cenerentola	G. Rossini	
24	08-I		Il barone di Dolsheim	G. Paccini	
25	09-I		Il barone di Dolsheim	G. Paccini	
26	10-I		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	Benefici de la Sra. Amata Morell, altra primera actriu de la companyia.
27	11-I		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
28	13-I		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
29	15-I		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
30	16-I		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
31	17-I		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	Benefici de Carlo Hilaret, primer buf cantant de la companyia.
32	20-I		Aureliano in Palmira	G. Rossini	
33	22-I		La Cenerentola	G. Rossini	
34	23-I		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
35	25-I		Il barone di Dolsheim	G. Paccini	
36	29-I		Torvaldo e Dorliska + Quartet de l'òpera <i>Demetrio e Polibio</i>	G. Rossini G. Rossini	Benefici de Luigi Frontini, primer tenor.
37	30-I		Aureliano in Palmira	G. Rossini	Última representació.
38	01-II		La Cenerentola	G. Rossini	
39	02-II		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
40	06-II		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
41	07-II		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	Benefici dels pobres de la Misericòrdia
42	08-II		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	Última representació.
43	09-II		Il falegname di Livonia	G. Paccini	
44	10-II		La Cenerentola	G. Rossini	Última representació.
45	11-II		Il falegname di Livonia	G. Paccini	Benefici de Juan Palagi
46	12-II		Il falegname di Livonia	G. Paccini	
47	13-II		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	Última representació.
48	15-II		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	Última representació a petició del públic.

Estadística de la temporada

Com acabem de veure, la companyia oferí al públic un total de quaranta-vuit funcions.

D'entre les obres representades al llarg de la temporada, l'òpera més representada fou *La cenerentola*, de Rossini, amb tretze representacions i el compositor més representat fou, per segona temporada Gioachino Rossini.

Amb tot, el nombre de representacions ofertes de cadascuna de les obres posades en escena en aquesta temporada són les següents:

<i>La cenerentola</i>	13 representacions
<i>Torvaldo e Dorliska</i>	10 representacions
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	10 representacions
<i>Aureliano in Palmira</i>	6 representacions
<i>Il barone di Dolsheim</i>	6 representacions
<i>Il falegname di Livonia</i>	3 representacions

Per autors, d'acord amb els títols, les representacions estan repartides de la manera següent:

Gioachino Rossini	49 representacions
Giovanni Pacini	9 representacions

Catàleg de llibrets conservats

Al llarg de la nostra investigació hem pogut localitzar i consultar els llibrets de les òperes representades en aquesta temporada que relacionem a continuació.

La cenerentola

Biblioteca	Signatura
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 44 (13)

Aureliano in Palmira

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 46
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 48 (3)

Il barone di Dolsheim

Biblioteca	Signatura
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 48 (4)

Il falegname di Livonia

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 – 180
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 47 (13)

Peticions del permís reial per a la representació d'òpera a Palma

Com disposava la legislació vigent a l'època que aquí estudiem, qualsevol diversió pública havia de comptar amb el preceptiu permís de les autoritats, tant locals com estatals. En el nostre cas, amb la precipitació amb la qual havien començat les representacions i la novetat de les mateixes, les autoritats locals encara no havien formalitzat els permisos. Per això, l'1 de novembre de 1824, una vegada consolidades les representacions, acceptades pel públic palmesà, el corregidor Salvador Valencia, governador militar i polític, representant del rei a l'Illa i president de la Junta del Sant Hospital, envià el pertinent avís a la Junta de Govern de l'Hospital. En el seu escrit, la màxima autoritat exposava que sent el teatre de la ciutat un edifici propi del Sant Hospital, el qual podia rendir-li algun producte amb les representacions d'òpera, diversió a la qual el públic començava a afeccionar-se, i jutjava si convindria que la Junta, manifestant el llastimós estat en el qual es trobava l'establiment benèfic, demanés a la superioritat un permís per sis anys per a representar òperes al coliseu. El governador era conscient de les dificultats que es podrien donar per a obtenir el permís i els inconvenients que tal vegada podrien resultar de l'autorització del govern, però, malgrat això, creia el seu deure anunciar l'idea que havia sortit del seu zel en benefici de l'establiment, no perquè s'adoptés el pensament com el proposava, sinó perquè millorat amb les idees i prudència dels vocals de la Junta podria, tal vegada, produir algun bon efecte.

Segons comenta el propi governador, la proposta la feia per escrit perquè les nombroses atencions del seu càrrec li impediessin assistir a la reunió que la Junta havia convocat aquella mateixa tarda. Com estava previst, en aquella sessió es discutí l'assumpte proposat pel governador i els vocals acordaren que passés a mans de Pere Gual, Joan Antoni Fuster i Tomàs Zaforetza, vocals comissionats per a cuidar de la casa de comèdies, perquè aquests el prenguessin en consideració i informessin allò que tinguessin per més convenient, quedant en avisar-lo del resultat de l'assumpte. La resolució fou comunicada al governador uns dies més tard, el 15 d'aquell mateix mes, mitjançant comunicació redactada pel vocal Nicolau Pons, secretari de la Junta.

En aquest estat es mantingué l'assumpte durant unes setmanes. Sens dubte la renúncia dels comissionats Tomàs Zaforteza i Joan Antoni Fuster dilatà la confecció de l'informe, doncs, consta que el 30 de desembre, havent admès la renúncia dels dos

comissionats de teatre, nomenà en el seu lloc, per pluralitat de vots, als vocals Rafel Gacias i Pere Josep Moyá. Per aquesta raó el 14 de febrer de 1825, el governador tornà a insistir en la confecció de la representació al rei. Ho féu a través del prevere Nicolau Pons, vocal secretari d'aquella Junta, amb un escrit en el qual recordava que convenia als interessos del sant Hospital que el seu màxim òrgan de govern tractés de representar quant abans al rei a fi d'obtenir el permís de la representació d'òperes al coliseu pel termini de sis anys i advertia que en cas contrari es podria tancar el teatre i perdre el producte que solia rendir aquella diversió. Pocs dies més tard, el 17 d'aquell mes, la Junta acordà que es representés al monarca pel temps i en els termes indicats pel governador.

En l'escrit que es confeccionà, dirigit al Suprem Consell de Castella, la Junta exposava que les atencions de l'establiment benèfic eren tan vastes i tan curtes les seves rendes que a penes arribaven a cobrir un terç de la despesa anual, encara que es guardés la major economia. Entre els pocs immobles que posseïa es trobava el coliseu, però, per desgràcia, l'estat llastimós en el qual es trobava, després d'anys sense haver-se ocupat amb representacions, era més una càrrega que una propietat rentable. Com a exemple posaven els més de dotze mil rals que havien tingut que desemborsar l'últim any en obres d'absoluta necessitat. A fi de poder corregir aquesta situació, la Junta proposava poder representar-hi òperes amb el permís necessari, ja que cap companyia de representants en castellà havia pogut seguir les seves funcions per falta de concurrència. Per tot això, suplicava la gràcia de poder representar, almenys, per espai de sis anys, òperes en idioma italià al coliseu de la ciutat, propietat del Sant Hospital General de Caritat de l'Illa.

En la sessió celebrada el 25 de febrer de 1825, els membres de la Junta llegiren l'escrit i l'aprovaren. A més a més, acordaren que es donés notícia a l'Ajuntament del pas que es donava amb el Govern, esperant la seva aprovació, ja que es tractava de proporcionar mitjans per a conservar un edifici del Sant Hospital i donar al públic una diversió tan satisfactòria.²³⁴ L'endemà, el corregidor presentà la representació als regidors municipals, els quals acordaren que es dirigís a l'agent que tenien a Madrid i que se li encomanés que cuidés d'ella.²³⁵

²³⁴ AGCM, sig. X-380/1, ff. 42 r.-44 r., 47 r.-48 r. i 51 r.-52 r.

²³⁵ AMP. Actes municipals, sig. AH-2142/1, f. 44 r.

Com solia passar, els assumptes a l'administració central es ralenties i per això amb data del 18 de desembre d'aquell mateix any es tornà a enviar la representació. En aquesta ocasió l'escrit estava firmat pel governador Valencia i el marquès del Palmer, regidor de l'Hospital. En ell, els dos comissionats repetien tot el que ja havia estat exposat en l'anterior escrit i, tal vegada amb la intenció de commoure les autoritats i accelerar la decisió governamental, agregaven que els palmesans eren molt afeccionats a la música, com ho acreditaven els dos anys anteriors, en els quals, sense contestació a la sol·licitud de llicències que s'impetraren en cada un d'ells, les autoritats del regne havien tolerat les representacions d'òpera, el producte de les quals havia impedit el tancament de l'Hospital, on concorrien tots els malalts dels trenta-set pobles de l'illa. La Junta coneixia que per a continuar en l'alleujament de l'anomenada humanitat malalta era necessari buscar recursos que l'establiment no posseïa i el producte que donava el teatre d'òperes era segur, com així ho havia acreditat l'experiència.²³⁶

L'antecedent escrit fou enviat a Madrid pel capità general, Josep Maria d'Alós, amb data del 23 de desembre i pocs dies més tard, el 3 de gener de 1825, el governador del Consell Reial acusava rebut i donava la notícia d'haver-lo passat al Consell Reial, "para los efectos convenientes en el mismo Supremo Tribunal". Finalment, el 19 de gener, el capità general comunicava al president de la Junta de Govern del Sant Hospital totes aquestes gestions i el 25 de febrer la pròpia junta li donava les gràcies per totes les gestions realitzades.²³⁷

Per segona vegada, la petició no obtingué resposta de les autoritats estatals i per aquesta raó, la Junta de Govern de l'Hospital tornà a enviar un altre escrit pràcticament idèntic a l'anterior amb data del 19 d'abril de 1827.²³⁸ Sembla que tampoc aquest escrit obtingué la llicència desitjada, però, suposem que l'assumpte finalitzà satisfactòriament, malgrat no haver trobat entre la documentació oficial que hem consultat cap escrit que denegui o concedeixi la petició de la Junta del Sant Hospital. El fet és que les representacions operístiques i de comèdies continuaren en el nostre teatre per molts d'anys.

²³⁶ AGCM, lligall X-380/1, ff. 63 r.-63 v.

²³⁷ *Ibidem*, ff. 67 r. i 68 r.

²³⁸ *Ibidem*, ff. 86 r.-86 v.

La temporada de 1825-1826

Amb la temporada d'hivern de 1824 en marxa, el 2 de desembre d'aquell any, els dos empresaris, Giovanni Palagi i Francesc Muntaner, dirigiren una sol·licitud a l'Ajuntament palmèsà a fi de poder obrir el teatre per a representar òperes italianes des del dia de Pasqua de Ressurrecció de 1825 fins a l'últim dia de carnestoltes de 1826, sota els mateixos pactes i condicions que havien aconseguit en la temporada que regien. Amb la finalitat d'aconseguir els permisos pertinents, que ara havien aconseguit, els dos empresaris exposaren a la seva sol·licitud, amb tot luxe de detalls, tot el que havien posat de la seva part per a satisfer els desitjos dels òrgans competents i així poder oferir al públic les representacions. En primer lloc posaven en valor l'esforç de viatjar Giovanni Palagi a Itàlia per a aconseguir els tres cantants que faltaven a la companyia, sense escatimar despeses ni fatigues a fi d'arribar a temps perquè els bons cantants d'òpera no estiguessin ja compromesos per a la temporada que estava molt propera. Una vegada aconseguit aquest objectiu, i tornant a l'Illa amb els tres cantants tingué que aguantar obstacles i contratemps, tant per terra com per mar, especialment a Gènova, on tingué que estar detingut prop d'un mes, i finalment complir la quarantena a Barcelona. De tot aquest retard de temps, resultà als empresaris d'una banda un dany emergent i per altra un lucre cessant: el primer pel considerable augment de les despeses necessàries realitzades durant el viatge i el segon per no haver pogut començar les representacions fins al dia 11 de novembre, ja que, malgrat aquesta dilació havien tingut que pagar aiximateix, tant als cantants que estaven a l'Illa com als nouvinguts, els seus respectius salaris, segons les contractes corresponents al mes d'octubre, per haver-se contractat per a tota la temporada. Malgrat aquella pèrdua no prevista i que havia ocasionat un desfalc de més de mil duros a l'empresa, els empresaris havien treballat incansablement i havien desemborsat el que havia estat necessari per al decor i esplendor de les funcions, esmerant-se quant havien pogut i podien en correspondre per la seva part a la bona acceptació que el públic havia fet de la companyia. Finalment, els dos socis feien notar que en el curt termini de la temporada que estava en marxa, no tan sols no podien obtenir el lucre corresponent a tants treballs i desemborsament de diners sino que dubtaven que poguessin recuperar el capital invertit en el conveni, i per això demanaven la pròrroga de l'empresa en la temporada següent, ja que, segons ells, seria l'únic mode de rescabalar-se de les mencionades pèrdues. No hi havia dubte, que amb aquells

arguments tan sòlids i plens de raó, les dues institucions no condescendessin, com així ho feren.²³⁹

En sessió celebrada el 28 d'aquell mes, els regidors del consistori acordaren concedir-los el permís que demanaven, amb l'única condició que es tornessin a ajustar novament amb la Junta de Govern del Sant Hospital i la de Teatres per les condicions que tingués a bé dictar aquesta última.²⁴⁰

Al dia següent es reproduí la sol·licitud dels dos empresaris en la reunió que celebrà la Junta de Teatres. Després d'estudiar-la i assabentats que l'Ajuntament ja els havia concedit el permís per a obrir les portes del teatre, els membres de la Junta accediren a la petició, sempre que els mencionats empresaris s'ajustessin amb la Junta de Govern del Sant Hospital, però, amb les condicions següents: que durant la referida temporada havia d'haver tres mesos d'estiu, és a dir, el veraneo, en el qual no es podrien oferir representacions; que no pogués desmembrar-se la companyia que en aquell moment havien aconseguit reunir i, en tot cas, augmentar-la; que els empresaris havien de presentar condicions per a l'augment de músics de corda, comparses i coristes, i, finalment, que en els quatre beneficis que tenien concedits no pogués haver safata a la porta del coliseu per haver-se reservat aquesta gràcia únicament als de les cases de beneficència.²⁴¹

Amb els permisos de l'Ajuntament i de la Junta de Govern, els empresaris formalitzaren l'escriptura de lloguer de l'edifici teatral amb els membres de la comissió de teatres de la Junta de Govern del Sant Hospital. Aquesta es formalitzà el 3 de gener de 1825, davant el notari públic Maties Sampol i en ella només es prorrogaren les condicions que figuraven en la contrata realitzada amb data del 18 d'agost de 1824, amb les especificacions següents: el contracte era per les dues temporades següents que havien de començar a comptar des de la Pasqua de Ressurrecció fins a l'estiu i després d'aquest fins a l'últim dia de carnestoltes de 1826; en lloc del tornaveu, els empresaris havien de fabricar a les seves costes una decoració nova i costejar una aranya corrent que inpedís el vessament de grassa sobre el públic, tot a satisfacció dels comissionats, i, finalment, oferir dues funcions de benefici a favor de l'Hospital, una en cada temporada, lliures de tota despesa. Com el document semblava la pròrroga de l'anterior, també en

²³⁹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁴⁰ AMP. Actes municipals, sig. AH-2141/1, ff. 227 v.-228 r.

²⁴¹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.; lligall 886/IX, s.f.; lligall 886/XI, s.f., i lligall 886/VII, s.f.

aquesta ocasió Antoni Cerdà, fuster, es constituí en fiador de l'empresa.²⁴² Al dia següent, el notari, comunicà a la Junta de Teatres la formalització de la contrata.²⁴³

El 26 de gener la *prima donna* de la companyia, Antonietta Mosca comunicà la seva intenció de no continuar en l'empresa operística, segons ella, tal com ho havia sol·licitat junt amb els seus companys Palagi i Muntaner. Al seu escrit, la cantant argumentava les moltes fatigues incompatibles amb el seu sexe que li havia de reportar el tenir part en l'empresa, que semblant especulació no convenia als seus interessos i, en últim lloc, insinuava que el corregidor desitjava que només fos un l'empresari responsable. Per tot això, havia resolt renunciar i efectivament renunciava a la part que li corresponia de la mencionada empresa. Cal recordar aquí que Antonietta Mosca formava part de l'empresa, igual que tota la resta de cantants que havien iniciat les temporades d'òpera, excepte els tres cantants que havien estat contractats a Itàlia per l'empresa, ja que Giovanni Palagi actuava en l'empresa en representació de tots ells, tal com ho indica la documentació conservada corresponent a la temporada anterior.

L'escrit de la cantant, dirigit a la Junta de Teatres i al corregidor, fou enviat per aquest als empresaris Palagi i Muntaner perquè informessin i una vegada evacuat l'informe, que l'assumpte fos tractat per la Junta de Teatres. El 29 de gener, els empresaris comunicaren que no tenien cap inconvenient en què Antonietta Mosca renunciés a la part que li pertocava.²⁴⁴

Amb aquesta contestació, la Junta de Teatres, en sessió celebrada el 30 de gener, accedí a la petició i donà per apartada de l'empresa la cantant. Seguidament, també tingueren present el pla de condicions per a l'empresa, confeccionat per Muntaner i Palagi i que ja havien presentat amb data del 8 de gener, el qual contenia els articles següents:

Artº. 1º. La empresa serguirá bajo el mismo plan y pie con que ha seguido hasta ahora en la temporada presente tanto en los precios de abonos como en el número de funciones mensuales; salvo las modificaciones siguientes;

Artº. 2º. La 1ª temporada empezará el día de Pascua de Resurrección y concluirá a principios de Julio; la 2ª empezará el día 29 de septiembre y concluirá el último día de Carnaval de 1826.

²⁴² AGCM, lligall X-380/1, ff. 45 r.-46 v.

²⁴³ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁴⁴ *Ibíd.*

Artº. 3º. En la 1ª temporada se darán dos óperas nuevas de los mejores Autores como Rossini, Paccini, & intermediadas con las ya hechas y que se hagan en la temporada presente; en la 2ª se daran cuatro mas nuevas intermediadas del mismo modo.

Artº. 4º. La Compañia se aumentará con un 2º Bufo idoneo y ademas se pondran seis coristas cantantes en la escena.

Artº. 5º. Se aumentará la Orquesta con tres violines y una viola.

Artº. 6º. En el caso de no ajustarse todos los sugetos que componen actualmente la Compañia se obligan los Esponentes a Expedir comisionado a Italia para remplazar las partes que falten.

Artº. 7º. El palco núm. 62, será de los abonables y el 52 para alquilar si V.S. lo tienen a bien.

Artº. 8º. Piden igualmente a V.S. los empresarios tengan a bien no permitir niunguna otra funcion publica ni particular en la ora de los dias que hubiese funcion en el teatro.

Artº. 9º. Los Empresarios presentarán al Sr. Corregidor todas las contratas generales y particulares con la mayor brevedad posible.²⁴⁵

Malgrat haver-se presentat a la primeria del mes, la Junta encara no havia donat la seva opinió al respecte i per això, amb data del 27 de gener, una vegada coneguda la decisió de la cantant Mosca de separar-se de la companyia, els empresaris sol·licitaren que els seus membres resolguessin el més aviat possible, ja que, segons el propi pla, quasi no quedava temps perquè el comissionat viatgés a Itàlia a fi de contractar les parts que faltaven. Suposem que per més seguretat, els empresaris també comunicaven en el seu escrit dirigit a la Junta, que la presentació dels contractes, tant generals com particulars, es verificaria a la tornada del mencionat comissionat i, considerant que la petició de les contractes, sols podia tenir transcendència amb els abonats, la clàusula d'abonament a llotges i seients de platea no tindria efecte fins a la publicació definitiva del cartell d'anunci, en el qual figurarien els noms de tots els components de la companyia, l'orquestra, cors i la resta d'obligacions dels empresaris. A més a més, dos dies més tard, els empresaris aclarien la plantilla orquestral. A la que existia en aquella temporada –tres violins primers, dos violins segons, dues violes, dos contrabaixos, un violoncel, un trombó, una tromba, una flauta, dos clarinets, dos oboès, un fagot, dos corns o trompes i un mestre al cembal– s'agregarien tres violins i una viola més.²⁴⁶

La Junta, després d'estudiar el pla, l'aprovà amb les modificacions següents: que en cas de no poder ajustar els cantants de l'actual companyia per a la propera temporada, els que havien d'ajustar haurien de ser d'igual o superior qualitat; que entre

²⁴⁵ *Ibídem.*

²⁴⁶ *Ibídem.*

els empresaris es nomenés un que fos el cap per a entendre's amb l'autoritat; que fins a la presentació de les contractes generals i particulars i publicació del pla d'empresa amb els individus que havien de formar la companyia, orquestra i cors, no es pogués obrir la subscripció per a l'abonament de llotges i seients de platea, reservant-se la propia Junta la seva distribució i la variació que estimés necessària en les llotges que estaven destinades al públic. Finalment, s'autoritza al corregidor perquè en totes les seves facultats pogués procedir contra els empresaris, en cas de no complir alguna de les condicions del pla d'empresa.²⁴⁷ Malgrat la importància del temps per als empresaris, l'acord no els fou comunicat fins al 4 de febrer, igual que a Antonietta Mosca.²⁴⁸

El 26 de febrer acudí l'empresari Muntaner a la Junta de Teatres. Mitjançant el seu escrit comunicava la impossibilitat d'iniciar les representacions d'òpera en la data prevista i exposava els problemes que tenia a l'hora d'ajustar els cantants que conformaven la companyia que havia representat la temporada anterior, degut, sobretot, a la desunió i rivalitat que existia entre alguns d'ells, "que quedando ajustados unos no quieren ajustarse los otros", i de manera especial entre la Mosca i la Morell. Segons l'empresari, per aquesta raó, es feia imprescindible fer venir operistes des d'Itàlia, la qual cosa exigia un temps tal que resultava impossible l'inici de les funcions en la Pasqua de Ressurrecció. Per totes aquestes circumstàncies, convenia en què el més encertat seria no comptar amb la companyia i fer venir parts noves d'Itàlia, o bé totes o només les necessàries, perquè junt amb les que s'ajustessin de la companyia actual es pogués formar una companyia nova que agradés més a la Junta i al públic, guardés més avenència, s'esmerés més en el lluitament i no causés tantes molèsties i incomoditats a la Junta i a l'empresa. Aquests eren els desitjos de l'empresari, el qual, escudant-se en la situació, la seva avançada edat i accidents que patia, aprofità per a presentar la seva dimissió i renúncia de l'empresa en favor del seu fill.²⁴⁹

L'endemà es reuní la Junta i després de llegir l'escrit acordà que es passés a Miquel Fluxà, advocat, perquè informés i que es previngués a l'empresari que al seu perjudici presentés totes les contractes i la resta d'antecedents que haguessin mediat amb els operistes en virtut del contracte de l'empresa que se li havia concedit.²⁵⁰

²⁴⁷ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.; lligall 892/VIII, s.f.; lligall 886/XI, s.f., i lligall 886/VII, s.f.

²⁴⁸ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.; lligall 892/VIII, s.f.; lligall 886/XI, s.f., i lligall 886/VII, s.f.

Muntaner presentà sense cap dilació els contractes, la majoria dels quals havien estat formalitzats en el mes de gener: el 2 de gener havien estat escripturats Diego Llambias, en qualitat de segon tenor amb obligació de suplir la part de primer tenor en cas de necessitat, Cristóbal Torres, com a segon buf cantant amb obligació de suplir la part de primer buf en cas de necessitat, i Luigi Tasso, en qualitat de tercer buf i cap dels coristes; el 6 de gener es formalitzà el contracte amb Laretta Palagi, en qualitat de tercera dama cantant amb l'obligació de suplir la segona dama en cas de necessitat, José Salas, com a tercer buf, i el músic Jaume Sancho Cañellas, com a primer violí i director de l'orquestra; el 12 de gener s'escripturaren els músics que havien de conformar l'orquestra; el 10 de febrer s'havien escripturat els italians Luigi Frontini, com a primer tenor, i Carlo Hilaret, en qualitat de primer buf, i, finalment, s'escripturà la *prima donna* Antonietta Mosca, el 21 de febrer.

Excepte les escriptures corresponents als músics i a la *prima donna*, la resta contenien els mateixos articles:

- Els cantants quedaven escripturats per a cantar i representar en totes les òperes sèries, semisèries, bufes, farses, oratoris i acadèmies, que es fessin al teatre durant l'any còmic –que eren els nou mesos de teatre–, prenent totes les parts que els fossin repartides d'acord amb el seu caràcter, sense poder-les refusar sota cap pretexte.
- L'exercici començaria el primer dia de Pasquas de Ressurrecció de 1825 i finalitzaria l'últim dia de carnestoltes de 1826, amb l'obligació d'assistir a tots els actes dels seus deures, tant per als assajos com per a les representacions, amb la més exacta puntualitat; no sortirien de Palma, ni exercirien en cap altre lloc la seva professió sense permís especial del empresaris, i en les òperes que cantessin, s'havien de proveir al seu cost de totes les peces de roba menors dels seus vestuaris.
- L'escriptura, encara que privada, tenia força i valor com si hagués passat davant escrivà públic, el compliment de la qual no es podia suspendre ni alterar a no ser que fos per causa d'incendi, mort de rei, o bé per les ordres del govern. En cas de tancament del teatre per l'autoritat, els contraents s'obligaven a les mútues devolucions i indemnitzacions a les quals hagués lloc.

Els sous i les formes de pagament estipulats foren els següents:

Nom cantant	Sou	Observacions forma de pagament
Antonietta Mosca	900 duros	Per mesades
Lauretta Palagi	234 duros	Nou mesades anticipades, tenint en compte el descans de l'estiueig.
Luigi Frontini	630 duros	Nou mesades, distribuïdes en dotze pagues anticipades, excepte l'última que seria a mesada vençuda. S'acordà que el primer pagament el rebria el 3 de març i la resta el mateix dia de cada mes.
Diego Llambias	270 duros	Nou mesades anticipades, tenint en compte el descans de l'estiueig.
Carlo Hilaret	612 duros	Nou mesades, distribuïdes en dotze pagues anticipades, excepte l'última que seria a mesada vençuda. S'acordà que el primer pagament el rebria el 3 de març i la resta el mateix dia de cada mes.
Cristóbal Torres	270 duros	Nou mesades anticipades, tenint en compte el descans de l'estiueig.
José Salas	180 duros	Nou mesades anticipades, tenint en compte el descans de l'estiueig.
Luigi Tasso	180 duros	Nou mesades anticipades, tenint en compte el descans de l'estiueig.

A banda d'aquests sous, com era habitual, l'empresari havia concedit algunes funcions de benefici. Així, Antonietta Mosca tenia concedida una funció de benefici en primera nit d'òpera nova, en dia que no fos festa, i lliure de tota despesa, i Luigi Frontini i Carlo Hilaret tenien concedit cadascun d'ells un benefici d'òpera nova en tercera representació, també lliure de tota despesa.

Amb tot el que acabem de relacionar, la jerarquia de la companyia estava clara: la veu més important, la més valuosa per a la companyia, era la *prima donna*. Per aquesta raó resulta comprensible l'enfrontament entre les dues dames, la Mosca i la Morell, al qual feia referència Francesc Muntaner en el seu escrit del 27 de febrer. Més, si cap, si intuïm que la Mosca havia vist perillar la seva hegemonia dins la companyia per la qualitat de la segona dama de la companyia. Per això no ens estranya trobar entre la documentació l'acord al qual havien arribat els dos empresaris i Antonietta Mosca, mitjançant el qual s'establí que no seria de cap valor l'escriptura firmada amb data del 21 de febrer en el cas que per qualsevol motiu els empresaris escripturessin Amata Morell, segona dama de l'anterior temporada.

Pel que respecta als músics de l'orquestra, les seves condicions contractuals foren recollides en dues escriptures: una per als instrumentistes de corda i l'altra per als instrumentistes de vent. Els pactes comuns que contenien les mencionades escriptures eren els següents:

- Estaven obligats a intervenir putualment i sense retard en totes les repeticiones o assajos particulars i generals que es fessin al teatre o lloc destinat, sempre que se'ls avisés pel director d'orquestra o per persona enviada en el seu nom.
- Els assajos no serien repetits en el mateix dia, a no ser en cas de màxima urgència.
- Per cada òpera que s'havia d'assajar a orquestra completa, no passarien de cinc assajos.
- L'exercici començaria el primer dia de Pasqua de Ressurrecció i conclouria, la primera temporada, a la primeria de juliol del present any, advertint que els assajos havien de començar amb quinze dies d'antelació a la mencionada temporada, i la segona començaria a la darrera de setembre i conclouria el dimarts de carnestoltes de l'any pròxim.
- Per totes aquests obligacions percebrien el diari de setze rals de billó cada nit de funció els professors de primera classe i dotze els de segona.

Signaven l'escriptura corresponents als instrumentistes de corda Jaume Sancho, Miquel Sancho, Josep Sancho, Manel Sancho, Miquel Sancho, Miquel Jaume, Josep Fuster, Joan Marcó, Pere Joan Lluís Gazaniol, Feliu Pons i Andreu Llabrés. En la que corresponia als instrumentistes de vent apareixen les firmes de Joan Capó, Ramon Noguera, Antoni Estrader, Bartomeu Ferragut, Josep Lladó, Antoni Llull, Joan Portell, Joan Otero, Pere Ferragut, Josep Arias, Joan Alcover i Julià González.

En aquesta última també s'especificava, a mode de nota al final del document, que el músic que emmalaltís també percebria el seu diari, sempre que els empresaris no tenguessin que posar un altre en el seu lloc. Aquest additament féu que en el moment de firmar, Pere Joan Lluís Gazaniol, violinista, especificqués que ho feia amb les mateixes

condicions que ho havien fet els músics de vent. També Andreu Llabrés especificà que firmava el document amb les mateixes condicions del contracte de 1824.

Comentari a part mereix el músic Joan Capó, primer oboè de l'orquestra, al qual se li agregaven quatre rals de billó per cada funció pels instruments que tocava i que no eren de la seva obligació.

Amb el director de l'orquestra, Jaume Sancho Cañellas, es pactaren, a més de les que ja tenia com a instrumentista de corda, les següents condicions laborals:

- Seria atribució del primer violí i director fixar l'hora dels assajos i el seu nombre, i la seva obligació assistir a ells i a totes les funcions.
- Gaudiria d'un sou mensual de trenta-sis duros, el qual començaria el primer dia d'assaig.
- Seria responsabilitat dels empresaris fer que cap membre de l'orquestra faltés a l'hora de l'assaig o la funció.
- Igualment, garantirien els empresaris, la subordinació en els assajos, tant de les parts de teatre com dels músics de l'orquestra, advertint que faltant uns o els altres, el director podria suspendre l'assaig.

Cal destacar d'aquest contracte que fou l'únic que no obtingué l'aprovació del soci Giovanni Palagi, partidari, com veurem tot seguit, d'Andreu Pavia.²⁵¹

Assabentat de la sol·licitud presentada per Muntaner, pocs dies més tard, l'altre empresari, Giovanni Palagi, presentà un escrit, mitjançant el qual comunicava a la Junta la seva intenció de prosseguir amb l'empresa d'òperes en solitari, sota els pactes i condicions següents: reconeixeria i observaria tots els contractes generals i particulars que el mencionat Muntaner hagués acordat, amb la seva intervenció, per la qual cosa la Junta li'ls havia de presentar, a fi de conèixer el seu contingut i en el cas que hi hagués algun en el qual no hagués intervingut quedaria lliure dels perjudicis que d'ell resultessin; avançaria a l'Hospital, a títol de fiança, cent duros, els quals li serien

²⁵¹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

reemborsats l'últim mes de les representacions, i pagaria així mateix al mencionat Hospital, tres duros i mig per cada nit d'òpera, segons la contracta; per a les mesades dels cantants, donaria de fiança la mateixa recaptació dels abonaments mesuals de llotges i seients de platea i el recaptador, nomenat per la propia Junta, pagaria als cantants, lliurant-li a ell el sobrant, en cas que l'abonament pogués cobrir les mesades; Francesc Muntaner deuria lliurar-li sis-cents duros avançats per les despeses de l'empresa i la Junta emborsaria cada mes, en parts iguals, la que correspongués per a lliurar-los al mencionat Muntaner l'últim dia de carnestoltes de 1826; que havent sol·licitat el públic que Andreu Pavia fos el director de l'orquestra i ja s'havia formalitzat contracte amb un altre, fos la Junta la que decidís aquest assumpte, sense demanar-li cap responsabilitat; que s'especificuessin els casos fortuits i altres circumstàncies en les quals s'havien de suspendre les representacions i en quins casos i motius havia de cessar la paga dels cantants, a fi d'evitar les disputes que poguessin ocórrer, i, finalment, que per l'escassetat de temps, malgrat les diligències possibles que es fessin per a fer venir la segona *donna*, si aquesta no pogués arribar a temps per a començar les representacions el dia de Pasqua, es pogués obrir el teatre, mentre aquella vingués, amb els actors que ja havien estat ajustats.²⁵²

El 7 de març, es reuní la Junta de Teatres amb la intenció d'aclarir l'assumpte. El corregidor, president de la Junta, havia disposat que es presentessin els dos empresaris a fi de cerciorar-se de si estaven o no d'acord amb la celebració dels contractes que havia presentat Muntaner. De la conferència i discussió resultà que ambdós no convenien en el contracte de director de l'orquestra atorgat a favor de Jaume Sancho, en el qual manifestà Palagi que no havia intervingut. Com Muntaner havia expressat que si no s'observaven tots els contractes que havia presentat, inclòs el del director de l'orquestra, no es conformava en renunciar l'empresa, s'acordà retirar la sol·licitud de renúncia que havia presentat amb data del 26 de febrer, i així ho féu saber a la Junta, la qual acordà que es tingués per retirada i, en conseqüència, que el contracte de l'empresa quedés en el mateix estat que tenia abans de presentar Muntaner la mencionada renúncia. Seguidament, Palagi manifestà que les dil·lacions que havia causat Muntaner amb la seva renúncia li irrogaven perjudicis considerables en els seus interessos i, per tant, sol·licitava poder-se apartar de l'empresa, formalitzant la renúncia d'ella. Escoltada l'opinió de Palagi, la Junta acordà que presentés la seva sol·licitud per escrit i expressés

²⁵² *Ibíd.*

en ella les raons i fonaments que tenia per apartar-se de l'empresa i que el corregidor se servís comunicar-la a Muntaner perquè amb tota instrucció pogués després la Junta deliberar amb major encert.²⁵³

Al dia següent, Palagi presentà la sol·licitud que li havia demanat la Junta. En ella, l'empresari exposava que havent format societat amb Muntaner per a l'empresa de les representacions d'òperes de la propera obertura del teatre, havien sobrevingut últimament diverses dificultats a les que el propi Muntaner havia donat marge, les quals havien estat la causa per la qual els dos empresaris no havien pogut posar-se d'acord sobretotes les circumstàncies de l'empresa. Com els dos empresaris havien acordat que Muntaner admetria la renúncia de Palagi i la Junta sempre havia volgut que només fos un l'empresari, l'italià demanava que se li admetés la renúncia i el deixessin lliure de totes les seves obligacions i penyores pertanyents a l'empresa. Aquell mateix dia, el corregidor decretà que es comunicés la sol·licitud per termini de vint-i-quatre hores a Muntaner, el qual contestà que era cert l'acord al qual havien arribat els dos, d'admetre la renúncia de Palagi i prendre al seu càrrec totes les obligacions de l'empresa.²⁵⁴

Amb tot, el 10 de març es tornà a reunir la Junta de Teatres i acordà que se separés definitivament Palagi de l'empresa, la qual estaria únicament a càrrec de Francesc Muntaner.²⁵⁵

Una vegada solucionat l'assumpte de l'empresa, Muntaner contractà Palagi per a la companyia. Tan sols un dia després de la ruptura empresarial, es formalitzà l'escriptura,²⁵⁶ en la qual s'estipulava que Giovanni Palagi quedava contractat en qualitat de primer buf còmic absolut per a cantar en totes les òperes, semisèries, bufes, farses i acadèmies que es fessin al teatre durant l'any còmic; el seu exercici començaria el primer dia de Pasqua de Ressurrecció de 1825 i conclouria l'últim dia de carnestoltes de 1826, assistint a tots els actes dels seus deures amb la major puntualitat; per aquestes obligacions, Muntaner li havia de pagar l'honorari de cinc-cents quaranta duros, distribuïts per mesades anticipades, en onze pagaments, dels quals, el primer s'havia de realitzar el 3 d'abril, primer dia de Pasqua i la resta el mateix dia del mesos successius,

²⁵³ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.; lligall 892/VIII, s.f.; lligall 886/XI, s. f., i lligall 886/VII, s.f.

²⁵⁴ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁵⁵ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.; lligall 892/VIII, s.f., i lligall 886/XI, s. f.

²⁵⁶ Cal mencionar que la data del document està rectificada. La primera data que apareix és l'1 d'abril de 1825, la qual fou rectificada posteriorment a l'1 de març de 1825.

excepte l'últim que seria a mes vençut, és a dir, l'últim deia de carnestoltes; a la firma del contracte, l'empresari havia d'avançar Palagi seixanta duros, els quals serien descomptats dels onze pagaments mencionats anteriorment; a més, se li concedia una funció de benefici en tercera nit d'òpera nova en dia que no fos festiu, deixant a l'arbitri del cantant escollir la nit i la funció que fos del seu grat, i finalment, l'empresa li costejaria tots els vestuaris pe a les representacions, excepte l'aprovisionament de peces de roba menors. Com la direcció d'escena estaria al seu càrrec, seria de la seva obligació distribuir les parts i els papers als components de la companyia, dirigir els assajos tant de teatre com de casa, particulars i generals; posar en escena les òperes, fer nota setmanal al governador de les funcions que l'empresa pensés oferir en el decurs de cada setmana, dirigir les mutacions d'escena, fer nota al guarda de la roba i a l'empresari pels vestuaris i mobles d'escena pertanyents a les òperes noves, sense que ningú pogués contradir-li en allò que estimés convenient per a la bona direcció de les òperes. Per aquest càrrec, l'empresari li atorgava un augment de tretze duros mensuals durant els nou mesos que estaria obert el teatre. El pagament d'aquesta quantitat estava condicionada per la situació mensual de l'empresa, és a dir, si l'empresa ingressava alguna quantitat al final del mes, Palagi cobraria, i si pel contrari, l'empresa perdia, el director d'escena no percebria cap quantitat. Per això, l'empresari s'obligava a presentar un copte exacte de les entrades i les despeses diàries a Palagi i cada mes s'havia de fer una balanç per veure si hi havia guanys o pèrdues. Com la resta de constructes que hem estudiat, aquesta no es podia suspendre ni alterar a no ser que fos per casos d'incendi, mort de rei o per les ordres del govern, en cas de manar tancar el teatre.²⁵⁷

El 12 de març, tornà a acudir l'empresari Muntaner a la Junta de Teatres. En aquesta ocasió, en el seu escrit exposava que la majoria del afeccionats a les òperes desitjaven que en la propera temporada es reposessin en la cartellera *L'italiana in Algeri* i *La gazza ladra*, les quals ja s'havien representat en les temporades passades i havien agradat molt. L'empresari expressava la seva indiferència sobre la reposició de les obres, ara bé, sempre que la Junta les considerés com dos de les sis òperes noves que tenia l'obligació de representar al llarg de la temporada, ja que els papers de les dues mencionades òperes s'havien de dur de fora de l'illa per no trobar-se en ella. En cas contrari, és a dir, si a més de les sis òperes noves hagués de representar aquelles dues, el fet constituiria un agravi econòmic a l'empresa. Per tot això, Muntaner demanava que

²⁵⁷ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

només tingués l'obligació de representar quatre òperes noves al llarg de la temporada. De moment, no obtingué cap resposta per part de la Junta a aquesta petició.²⁵⁸

Amb l'escriptura de Palagi formalitzada, a l'empresari només li quedava per contractar una segona *donna* que completés la companyia, però, la tasca no resultà gens fàcil. Sembla que les diferències entre les dues cantants continuaven sent importants o que les exigències de la Morell eren massa elevades per a l'empresari. Ja fos per una raó o per l'altra, el fet és que el 20 de març, l'empresari envià un altre escrit a la Junta exposant tot allò que havia intentat fins aquell moment a fi de completar la companyia. En ell, l'empresari relatava que havia usat tots els mitjans que havia cregut més oportuns per a escripturar Amata Morell com a segona dama i l'escripturació no havia estat possible. Per això, el seu fill i el director de l'orquestra, Jaume Sancho, passaren a Barcelona a fi de poder ajustar una bona segona *donna*, però, tampoc ho varen poder aconseguir. Per tant, resultava precís que el seu fill viatgés a Milà, el qual, en aquell moment, es trobava a Perpinyà esperant les seves ordres. Seguia exposant l'empresari que en aquelles circumstàncies es podia esperar l'arribada des d'Itàlia d'una segona *donna* amb la major brevetat possible, en cas que la Junta així ho decidís. Una *donna* que per a les funcions d'òpera seria a mida dels desitjos de la Junta i dels afeccionats, que així ho procuraria el seu fill en la tria, guiat per homes intel·ligents de Milà, per als quals tenia bones recomanacions. Per aquest motiu, l'empresari sol·licitava que se li permetés poder començar les representacions el primer dia de Pasqua amb les dues dones que havia escripturat fins aquell moment, interpretant, momentàniament, únicament les òperes que només exigien dues dones, o bé aquelles que encara que fossin de tres es pogués suplir una d'elles, fins que s'hagués pogut aconseguir una segona *donna*.²⁵⁹

Dos dies més tard, es reuní la Junta i acordà, respecte a la primera petició, que es poguessin incloure les dues òperes de Rossini entre les sis noves que havia de representar en la temporada, i respecte a la segona, tenint en compte els inconvenients que podrien resultar de començar la temporada amb la falta d'una part tant interessant, acordà que aquesta no comencés fins que no s'hagués contractat la segona *donna* i estigués completa la companyia, d'acord amb el pla de l'empresa, i que les funcions que

²⁵⁸ *Ibídem.*

²⁵⁹ *Ibídem.*

per aquesta circumstància deixessin de executar-se a l'inici de la temporada poguessin realitzar-se en els mesos d'estiu.²⁶⁰

Les pressions rebudes per l'empresari de part del públic i les autoritats a fi de començar la temporada degueren ser importants en aquells dies, ja que uns dies després, el 7 d'abril, una vegada passada la Pasqua, amb el consentiment de la *prima donna* Antonietta Mosca, Muntaner firmà un contracte de caràcter temporal amb la cantant Amata Morell, fins que arribés la segona dama a l'illa. Segons els pactes, la cantant es comprometia a cantar en les òperes *La cenerentola*, *Torvado e Dorliska*, *Il falegname di Livonia* i *Il turco in Italia* les parts de *Clorinda*, *Sofia*, *Carlotta* i *Zayda* i a no faltar a cap assaig. També s'obligava a representar en les mencionades funcions fins que arribés l'altra cantant, a no ser que tingués que marxar a Barcelona o a qualsevol altre lloc fora de l'illa, la qual cosa demostra que, davant l'enemistat, havia desistit definitivament i havia començat a buscar un altre teatre i companyia amb la qual representar. Per cadascuna de les representacions que realitzés, l'empresari li pagaria vuit duros, quan els demanés. Finalment, el pacte més significatiu era aquell que deia que no sent del grat de la mencionada l'ària de l'òpera que s'havia de representar, aquesta podria canviar-la sempre que fos amb la intervenció del mestre i no "de ninguna de las que se han de representar en este teatro".²⁶¹ Sembla que era pràctica habitual a l'època que les primeres veus de les companyies, canviessin les àries de les òperes en favor del seu lluïment personal. Solien interpretar aquelles que ja eren conegudes, amb un cert èxit consolidat, o simplement les que més dominaven.

El 9 d'abril es reuní la Junta i una vegada comprovat que amb aquell contracte la companyia estava provisionalment completa, a punt per a poder iniciar la temporada, acordà que aquesta comencés el 12 d'aquell mateix mes amb les condicions que figuraven al cartell d'avís al públic que s'havia confeccionat i que de moment les funcions comencessin a dos quarts de vuit de la tarda en punt, sota la més estricta responsabilitat de l'empresari.²⁶²

Com era preceptiu, l'endemà es publicà a la premsa local l'anunci en el qual s'avisava al públic que els subscriptors a seients de platea del teatre en la temporada anterior que volguessin continuar en l'abonament sota els pactes i condicions continguts

²⁶⁰ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.; lligall 892/VIII, s.f., i lligall 886/XI, s.f.

²⁶¹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁶² AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.; lligall 892/VIII, s.f., i lligall 886/XI, s.f.

en el manifest publicat aquell mateix dia per la Junta de Teatres, havien de presentar-se els dies 10 i 11 a la taquilla del teatre, a les hores convingudes, en la intel·ligència que passat aquell termini perdrien el dret de preferència i els seus seients es podrien abonar lliurement al primer interessat.

En aquell manifest, publicat per la premsa local l'11 d'abril, a més de la classificació de llotges i seients de platea i condicions d'abonaments i entrada, que tractarem més endavant, figurava la composició de la companyia, que era la següent:

Primera Donna: La Señora Antonietta Mosca.
Primer Tenor: El Señor Luigi Frontini.
Primer Buffo cantante: El Señor Carlos Hilaret.
Primer Buffo cómico y Director de scena: El Sr. Juan Palagi.
Segunda Donna: La Señora N.
Segundo Tenor: El Señor Diego Llambías.
Segundo Buffo: El Señor Cristóbal Torres.
Tercera Donna: La Señora Laura Palagi.
Terceros Buffos. El Señor José Salas y el Señor Luis Tasso.
Seis Coristas que saldrán a cantar en la scena.

Menció a banda es feia d'Amata Morell, de la qual s'explicava tot allò que s'havia pactat, referent als papers que havia d'interpretar. En relació amb això, s'especificava que fins que s'hagués obtingut una segona *donna*, els subscriptors no estarien obligats a satisfer l'abonament anticipadament, del qual podrien aleshores separar-se lliurement, però, els que després continuessin en la subscripció, a més de satisfer l'abonament per mesades anticipades, no podrien separar-se d'ell en tota la resta de temporada.

Respecte a l'orquestra, els seus integrants eren els següents:

Director y primer violín: D. Jaime Sancho
Primeros violines: D. Miguel Sancho mayor, D. Francisco Frontera y D. José Fuster.
Segundos violines: D. Miguel Sancho menor, D. Pedro Juan Luis Gazaniol, D. Juan Alcover, y D. José Arias.
Violas: D. José Sancho y D. Miguel Buades.
Violoncello: D. Miguel Jaume.
Contrabajos: D. Felio Pons y D. Andrés Llabrés.
Oboeses: D. Juan Capó y D. Miguel Ramon Noguera.
Flauta: D. José Lladó.
Clarinetes: D. Antonio Estrader y D. Bartolomé Ferragut.
Trompas: D. Antonino Domingo Llull y D. Juan Portell.

Clarín: D. Julian González.
Buxsen: D. Juan Marcó.
Fagots. D. Juan Otero y D. Pedro Juan Ferragut.
Maestro al Cembalo: D. Joaquin Sancho.

Com es pot observar, l'orquestra d'aquesta temporada era més proporcionada que la de l'any anterior: la secció de vent-metall continuà amb els mateixos músics; a la secció de vent-fusta s'incorporà un segon fagot, Pere Joan Ferragut; s'augmentà el nombre de violins, amb la incorporació de Francesc Frontera, fillastre d'Andreu Pavia, com a violí primer, i de Joan Alcover i Josep Àrias, com a violins segons i en les violes s'incorporà Miquel Buades, el qual substituï Feliu Pons, que amb el seu polifacetisme instrumental passà a tocar el contrabaix, junt amb Andreu Llabrés. Les novetats més destacades que presentava l'orquestra d'aquesta temporada eren la incorporació del clarí Julià Gonzàlez i de Joaquim Sancho, com a mestre al clavecí, en lloc d'ocupar la plaça de contrabaix que havia ocupat l'any anterior. Continua sense fer-se menció de la secció de percussió, escassa, però, present en les òperes que s'interpretaven al nostre teatre.

Si comparem la plantilla podem comprovar que coincideix amb les que acompanyaven les òperes en altres teatres espanyols de la mateixa categoria.

	Barcelona 1820-1821 ²⁶³	Sevilla 1825-1826 ²⁶⁴	Palma 1825-1826
Flauta	2	2	1
Oboè	2	2	2
Fagot	2	2	2
Clarinet	2	2	2
Trompa	2	2	2
Clarí		1	1
Trombó	2	1	1
Percussió		3	
Violins 1rs.	6	4	4
Violins 2ns.	6	4	4
Viola	2	2	2
Violoncel	1	1	1
Contrabaix	3	3	2

També s'especificava al cartell que al llarg de tota la temporada s'executarien, almenys, sis òperes noves dels millors autors, entre les quals es comptarien *L'italiana in*

²⁶³ SUERO ROCA, Maria Teresa: *op. cit.*, Vol. III, p. 164.

²⁶⁴ MORENO MENGÍBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1998, p. 94.

Algeri i *La gazza ladra*, alternant amb les altres sis que s'havien representat en la última temporada, i que durant la temporada es realitzarien quatre funcions de benefici a favor de les primeres parts de la companyia i dues més a favor del Sant Hospital, les quals no entrarien dins les catorze funcions mensuals i, per tant, quedaria suspès l'abonament el dia del benefici.²⁶⁵

Finalment, les gestions realitzades a Milà pel fill de Muntaner quallaren i l'11 d'abril, a l'oficina de Pietro Camuri, escripturà Lutgard Anibaldi en qualitat d'*altra prima donna soprano sfogato* per a les òperes semisèries i bufes, amb l'obligació de fer de primera *donna* en les òperes sèries, per cantar i recitar en totes aquelles òperes i farses que li serien ordenades, durant el període comprès entre l'1 de maig i tot el juliol i del primer d'octubre fins a l'últim dia de carnestoltes de 1826. Per això, s'estipulava que la cantant no havia d'arribar més tard del primer de maig, a fi d'intervenir en els assajos que l'empresa ordenés i fer tot allò que fos programat per la mateixa. A canvi, la cantant rebria quaranta-cinc duros mensuals, els quals cobraria anticipadament, a excepció dels mesos d'agost i setembre, que no cobraria, i una funció de benefici. Per tractar-se d'un document tipus imprès, la resta de condicions que s'imposaven eren les mateixes que s'havien imposat als tres cantants –Carlo Hilaret, Amata Morell i Luigi Frontini– que havien estat escripturats a Milà en la temporada anterior, i per aquesta raó no les comentem aquí.²⁶⁶

Amb tots els tràmits en regla i tal com estava previst, el 12 d'abril, la Junta de Teatres de Palma comunicà a l'intendent de policia que aquella tarda, a dos quarts de vuit de la tarda, s'iniciarien les representacions d'òpera que s'havien d'executar per subscripció al teatre.²⁶⁷

Desenvolupament de la primera part de la temporada

Malgrat haver-se anunciat l'inici de la temporada per al dia 12, sembla que les funcions no començaren fins al dia 14 d'abril, amb la representació de l'òpera *La cenerentola*, amb la qual ja s'havia iniciat la temporada anterior.²⁶⁸ Al llarg d'aquell mes d'abril es tornaren a representar al nostre teatre òperes que ja havien estat

²⁶⁵ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f., i *Diario Balear*, 11 d'abril de 1825.

²⁶⁶ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Diario Balear*; 14 d'abril de 1825.

representades, aquelles que l'empresa havia anunciat en parlar de la segona *donna* Amata Morell: *La cenerentola* –el dia 24–, *Torvaldo e Dorliska* –els dies 17, 19 i 30– i *Il falegname di Livonia* –els dies 22, 26 i 28.²⁶⁹ Com es tractava d'òperes ja representades no s'imprimiren els corresponents llibrets.

L'1 de maig fou la data escollida pels regidors i la Junta de Govern de l'Hospital per a la realització de la primera funció de benefici a favor de l'establiment benèfic.²⁷⁰ L'obra escollida per a la funció fou el drama buf en dos actes titulat *Il turco in Italia*, amb música de Rossini, sobre llibret de Felice Romani, del llibret homònim de Caterino Mazzolà, musicat per Franz Seydelmann (Dresde, 1788), estrenat el 14 d'agost de 1814 al *Teatro alla Scala*, de Milà.²⁷¹ Segons el llibret imprès per a l'ocasió, a l'impremta de Domènec Garcia, el repartiment de l'òpera fou el següent:

PERSONAGGI

SELIM, Principe turco che viaggia, amante un tempo di Zaida, poi invaghito di Fiorilla..... Signor Carlo Hilaret
FIORILLA, Donna capricciosa, ma onesta, moglie di..... Signora Antonietta Mosca
D. GERONIO, uomo debola, e pauroso..... Signor Giovanni Palagi, Direttore di Scena
D. NARCISO, Cavaliere servente di D^a Fiorilla, uomo geloso, sentimentale Signor Luigi Frontini
PROSDOCIMO, Poeta e conoscente di D. Geronio Signor Cristofolo Torres
ZAIDA, un tempo schiava, promessa sposa di Selim, poi Zingara, donna di cour tenero ed amane Signora N. N.
ALBAZAR, primo confidente di Selim, poi Zingaro seguace ed amico di Zaida Signor Diego Lambias

Coro di Zingari. Turchi. Maschere
Comparsa di Amiche di Fiorilla. Zingari, Turchi, Maschere.

Com havia anunciat la pròpia Junta de Teatres al manifest de la temporada, el paper de Zaida fou representat per la *signora* Amata Morell, ja que la nova cantant no arribà a Palma fins a mitjan mes.

Després d'aquella primera representació, la Junta hagué d'intervenir per a solucionar una qüestió particular que de manera indirecta afectava a les representacions. El 2 de maig, el director d'escena Giovanni Palagi dirigí un escrit al governador, en el qual reconeixia que havia estat ajustat per l'empresari com a director d'escena gràcies a

²⁶⁹ *Diario Balear*, 17, 19, 22, 24, 26, 28 i 30 d'abril de 1825.

²⁷⁰ AGCM, lligall X-380/1, f. 53 r.

²⁷¹ ROSSINI, Paolo: "Il turco in Italia", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 1286-1287.

a la mediació de la Junta i exposava que malgrat haver-se esforçat i treballat amb cura perquè la companyia complís i s'esmerés en treballar el millor possible, segons les circumstàncies, ara es trobava amb què l'empresari, tal vegada ressentit de les pèrdues que ell sol s'havia causat, havia intentat desacreditar-lo obrant en contra de totes les providències que li feia perquè les òperes fossin representades amb el lluïment degut. Una prova d'això era la representació de l'estrena d'*Il turco in Italia*, en la qual la magnificència dels vestits i la suntuositat de les decoracions havien de formar gran part del mèrit del drama. En lloc d'això, es veieren obligats alguns cantants a sortir a l'escena vestits d'una manera indecent i contraria al caràcter que representaven, exposant-se a la rissa del públic i que d'aquesta manera perdessin la seva reputació, tot per culpa de l'empresari. Palagi recordava que en un article del seu contracte figurava que l'empresari no podia contradir el director d'escena en les prevencions que li fes concernents a l'escena. Ell havia complert entregant a l'empresari la nota corresponent amb els vestits necessaris per a representar l'òpera però aquest no féu cas i cap vestit sortí de manera adequada, faltant amb això, no tan sols al decor de l'escena i regularitat de l'espectacle sinó també a la mencionada contracta. Per aquests motius, Palagi demanava la renúncia del càrrec. En llegir l'escrit, el governador decretà que l'assumpte passés a la Junta de Teatres.²⁷²

El 4 de maig, després de dues representacions d'*Il turco in Italia*,²⁷³ els primers tenor i buf de la companyia, Frontini i Hilaret, presentaren un altre escrit en el qual exposaven que l'empresari tenia l'obligació de proveir els actors dels vestits indispensables per a les representacions, i Muntaner no els havia proporcionat cap vestit per a la representació de l'òpera *Torvaldo e Dorliska*, ja que els que utilitzaven eren seus. El mateix ocorria en el cas de Frontini en l'òpera *Il turco in Italia*. A més a més, els dos cantants aprofitaven l'ocasió per a presentar la reclamació de les despeses fetes durant el seu viatge des d'Itàlia fins a Mallorca, les quals havien de córrer a càrrec de l'empresari i que aquest encara no els havia abonat. El motiu de la reclamació era que l'empresari si que havia pagat un compte semblant a la cantant Amata Morell. Per això, els cantants demanaven a la Junta que ordenés a l'empresari que pagués el compte de les despeses i que els subministrés per a les òperes mencionades i totes aquelles que es

²⁷² AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁷³ *Diario Balear*, 1 i 3 de maig de 1825.

representessin els vestits corresponents al seu caràcter i amb la decència necessària, ja que així ho estipulaven les contractes.²⁷⁴

A fi d'evitar que l'assumpte entorpís el normal funcionament de la temporada, aquell mateix dia es reuní la Junta per a donar-li una solució. Respecte a la reclamació dinerària, la Junta ja havia parlat amb l'empresari, el qual havia expressat que fou el seu fill qui contractà els cantants i, per tant, ell no sabia res d'aquells comptes. Com el fill de Muntaner no es trobava a Palma en aquell moment, el membres de la Junta acordaren reproduir l'assumpte a la seva tornada. Pel que fa als vestits, la Junta s'havia assabentat que els que tenien els dos cantants per a l'òpera *Torvaldo e Dorliska*, encara que eren seus, li'ls havien entregat per al seu servei durant la seva permanència en la companyia, i que essent d'ús regular el vestit del tenor en l'òpera *Il turco in Italia*, l'empresari no estava obligat a facilitar ni aquest ni els de l'altra òpera. Amb l'objectiu d'evitar posteriors disputes semblants, la Junta prengué en consideració nomenar una persona amb coneixements sobre aquestes matèries per a examinar les notes de vestuari que confeccionés el director d'escena, disposant aquest tot allò necessari perquè els vestuari fos amb el lluïment i decència corresponents al públic i compatible amb l'economia favorable a l'empresari. L'elegit fou el vocal de la Junta Ramon de Villalonga, al qual s'autoritza plenament per a atendre aquell assumpte.

A continuació es llegí una altra sol·licitud de Giovanni Palagi, director d'escena, en la qual recordava l'escrit que havia presentat dos dies abans i tornava a manifestar que l'empresari havia despreciat les notes que com a tal li havia presentat sobre els vestits necessaris per a l'òpera d'*Il turco in Italia*, la qual cosa contradeïa un article de la seva contracta. Per aquest motiu i perquè mai se li pogués fer càrrec, demanava la renúncia. La Junta no li admeté la renúncia i convidà Palagi a acudir on correspongués en cas que l'empresari no complís alguna de les condicions del seu contracte. Respecte a les notes dels vestits, acodà que el director d'escena tractés l'assumpte amb l'inspector que s'havia nomenat.²⁷⁵

Una vegada solucionat aquell assumpte, les representacions continuaren amb normalitat: els dies 5 i 8 de maig es tornà a representar *Il turco in Italia*, el 7 de maig *Il*

²⁷⁴ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁷⁵ AMP. Fons Pons, lligall 892/VIII, s.f.; lligall 886/XI, s.f., i lligall 886/VII, s.f.

falegname di Livonia i el 15 de maig *La cenerentola*.²⁷⁶ Precisament aquest dia, quan es complien les primeres catorze representacions –la primera mesada– la Junta anuncia oficialment al públic la contractació de la *signora* Lutgard Anibaldi per a representar el paper de segona *donna*, amb la qual quedava completada la companyia. Aleshores, d'acord amb la dotzena condició del manifest, el governador militar i polític interí assenyala els dies 15 i 16 perquè els abonats a llotges i seients de platea que desitjessin separar-se de l'abonament poguessin comunicar-ho al comissionat que es trobaria a la taquilla del teatre a les hores convingudes, amb el coneixement que passat el mencionat termini, aquells que no haguessin avisat, s'entendria que volien continuar en l'abonament i d'aquesta manera, endemés de satisfer-lo per mesades anticipades, no podrien separar-s'hi en la resta de la temporada. També a partir d'aquella data les funcions començaren a les vuit de la tarda.²⁷⁷ Malgrat que no ho podem assegurar perquè la premsa local no l'anuncià, probablement el debut de la nova cantant tingué lloc en la funció que la companyia oferí el 20 de maig, cinquena representació d'*Il turco in Italia*.²⁷⁸ Basem la nostra suposició en els cinc dies que mediaren entre aquesta i la representació de *La Cenerentola*, que s'havia realitzat el dia 15. Temps suficient per a poder assajar i preparar la seva presentació davant el públic palmesà.

L'òpera d'*Il turco* es reposà a la cartellera els dies 22 i 23 de maig i després li seguieren dues representacions de *Torvaldo e Dorliska*, els dies 27 i 29 d'aquell mes. Com l'any anterior, el dia 30, se celebrà l'onomàstica del monarca amb el teatre il·luminat i la representació, per primera vegada en aquesta temporada, de *L'italiana in Algeri*.²⁷⁹

Tal vegada pels motius econòmics que tot seguit exposarem l'empresa només oferí sis funcions al llarg del mes de juny: els dies 11, 12, 18 i 19, la companyia representà *L'italiana in Algeri* i els dies 14 i 16 el *Torvaldo e Dorliska*.²⁸⁰ Així, doncs, no tenim constància de representacions entre el primer de de juny i el dia 11 i entre el 19 i el 2 de juliol, en què es reprengué l'activitat. El 12 d'aquell mes, quan ja es duia més de la meitat de la segona mesada realitzada, l'empresari recordava al públic que, d'acord amb el que havia resolt la Junta de Teatres, els abonats a llotges i seients de

²⁷⁶ *Diario Balear*, 5, 7, 8 i 15 de maig de 1825.

²⁷⁷ *Diario Balear*, 15 de maig de 1825.

²⁷⁸ *Diario Balear*, 20 de maig de 1825.

²⁷⁹ *Diario Balear*, 22, 23, 27, 29 i 30 de maig de 1825.

²⁸⁰ *Diario Balear*, 11, 12, 14, 16, 18 i 19 de juny de 1825.

platea havien de satisfer l'import de l'abonament anticipadament i suplicava als abonats als seients de platea que fessin el favor d'acudir a la taquilla del teatre a fi de satisfer l'abonament corresponent a aquella mesada, la qual havia començat el 20 de maig.²⁸¹

D'altra banda, les autoritats locals solien ser inflexibles en les ordres donades i per això cada vegada que es produïa algun desajust en el normal desenvolupament de les funcions s'intentava corregir amb la corresponent multa. Així, el 17 de juny, el governador envià a l'empresari, el director d'escena i el director de l'orquestra unes notes mitjançant les quals els comunicava que, a fi de corregir la falta de puntualitat que havia observat en alguns empleats del teatre, la qual cosa havia causat el no poder iniciar la funció a l'hora anunciada al públic, havia resolt, entre altres coses, que qualsevol empleat, cantant o músic que no estigués preparat i en el seu lloc a l'hora de començar la funció pagués una multa de vint rals de billó, aplicada a la Casa de Misericòrdia, i els feia responsables de l'aplicació de la resolució "sin mira ni contemplación alguna".²⁸²

L'endemà sembla que se solucionà de manera definitiva i satisfactòria la reclamació econòmica presentada per Frontini i Hilaret. Sembla que el fill de Muntaner ja havia tornat a Palma i el governador havia tingut l'oportunitat de conversar amb ell sobre l'assumpte. D'igual manera que ho havia fet amb la Morell, l'empresari havia de pagar les despeses generades durant el viatge.²⁸³

Pocs dies més tard, el 22 de juny, l'empresari Francesc Muntaner presentà un escrit a la Junta de Teatres mitjançant el qual pretenia que aquesta declarés que les mesades del salari que tenia l'obligació de pagar anticipadament als actors fossin enteses com la realització de catorze representacions i d'aquesta manera l'empresari no tindria l'obligació de pagar cap mesada fins que estiguessin executades les catorze representacions de l'anterior. Per a Muntaner, l'esperit del contracte no podia ser una altre que el pagament per representacions, d'igual manera que la que tenien feta els abonats amb ell, que estaven obligats a pagar per mesades i, no obstant això, només pagaven quan havien conclòs les catorze representacions que tenien anticipades. La mesada còmica, continuava exposant, es comptava per representacions, de manera que

²⁸¹ *Diario Balear*, 12 de juny de 1825.

²⁸² AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁸³ *Ibidem*. El decret, firmat pel propi governador, figura al final de l'escrit presentat pels dos cantants.

quan no es concluien les destinades per a cada mes no es podia dir que la mesada hagués conclòs.²⁸⁴

La situació era la següent: amb les condicions que contenien les escriptures i el sistema d'abonament de la temporada, l'empresari havia d'avançar una gran quantitat de diners per a pagar als cantants, per mesos naturals, quantitat que sembla no recuperava quan cobrava els abonaments.

L'endemà es reuní la Junta i després de llegir l'escrit acordà passar-lo als actors i la resta d'empleats contractats per l'empresa perquè en el termini precís de vuit dies exposessin tot quant se'ls oferís sobre l'assumpte.²⁸⁵

Els components de la companyia contestaren en un escrit datat el 28 de juny. En ell exposaven que les contractes individuals eren suficientment clares i no hi havia lloc a cap altra interpretació. Les mencionades contractes obligaven els cantants a presentar-se al públic totes les vegades que fossin cridats per l'empresari al llarg de la temporada, sense haver-hi cap nombre fixe de funcions mensuals. També era lliure l'empresari de poder-los fer treballar cada nit del mes, excepte per indisposició física. Per totes aquestes obligacions els cantants percebien en tot l'any la quantitat que s'expressava a les contractes, dividida en nou pagaments anticipats, calculats d'acord amb els mesos de treball en els quals estava obert el teatre. Per als cantants era ben falsa la suposició que l'empresari exposava, que les mesades còmiques es comptaven per representacions perquè cap actor li impedia que fes vint o trenta representacions al mes. Per tant, no es podien alterar ni canviar les clàusules de les contractes, les quals estaven fonamentades sobre lleis justes establertes a tots els teatres d'Itàlia i Espanya i reconegudes per la Junta. Ateses aquestes raons, demanaven que la Junta fes entendre a l'empresari que donés una justa interpretació a les contractes de la mateixa manera que l'havia donat Palagi quan retornà d'Itàlia, el qual havia tingut la desgracia d'haver estat retingut més d'un mes a Gènova i, una vegada a Palma, pagà puntualment totes les quantitats estipulades a les contractes en cinc mesades, quan només se'n havien treballat tres. De la mateixa manera que pagà puntualment al propi Muntaner, el qual percebia aleshores vuitanta duros mensuals com a fiança i soci empresari. Finalment, recriminaven a Muntaner que hagués volgut donar les culpes de les pèrdues de l'empresa a la

²⁸⁴ *Ibíd.*

²⁸⁵ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.; lligall 892/VIII, s.f., i lligall 886/XI, s.f.

companyia, ja que un dels principals motius pels quals no havia pogut oferir les catorze representacions mensuals des del dia de Pasqua era que no havia sabut governar i manar cridar a temps els cantants que li faltaven. Firmaven l'escrit tots els cantants de la companyia: Antonietta Mosca, *prima donna*; Luis Frontini, primer tenor; Carlo Hilaret, primer buf cantant; Giovanni Palagi, primer buf còmic; Lutgard Anibaldi, *seconda donna*; Diego Llambias, segon tenor; Cristóbal Torres, segon buf; Laretta Palagi, *terza donna*; José Salas, tercer buf, i els coristes Luigi Tasso, Vicente Escales i Francesc Cañellas.²⁸⁶

Sens dubte l'escrit estava ben fonamentat i tal vegada per aquesta raó la Junta ja no tornà a tractar l'assumpte. A més a més, posa de manifest la tibantor existent entre els cantants i l'empresari, sobretot, entre Palagi i Muntaner, arran de les diferències que havien sorgit entre ells, les quals motivaren la dissolució de la seva societat. A banda de les diferències existents, també cal comentar que un altre dels motius de les pèrdues que suportava l'empresa era l'impagament dels respectius abonaments per part d'alguns dels abonats als seients de platea. El 12 de juny, l'empresari els recordava que aquells no encara no havien pagat l'abonament de la segona mesada, la qual havia començat el dia 20 del mes anterior, ho podien efectuar a la taquilla del teatre. El mateix recordatori es tornà a reproduir el 7 i el 19 de juliol. En aquest últim, quan només quedaven cinc funcions per a finalitzar la mesada, l'empresari tornava a suplicar els abonats el pagament de l'abonament corresponent.²⁸⁷

En aquell estat, com hem comentat abans, el 2 de juliol es reprengueren les funcions amb *L'italiana in Algeri* i *Il turco in Italia*, en dues funcions consecutives.²⁸⁸

En aquells primers dies del mes de juliol es produïren una sèrie de canvis que afectaren l'orquestra i que ens aporten algunes dades més sobre la seva composició. El 4 d'aquell mes, el secretari de la Junta envià una nota a l'empresari, en la qual exposava que havia arribat a oïda del governador, president, que per haver finalitzat l'apuntador el termini del seu ajust, intentava que a partir d'aquell moment exercís el mencionat càrrec Francesc Frontera. El secretari recordava que Frontera havia estat ajustat per a tocar el primer violí a l'orquestra, segons el pla de condicions anunciat al públic, sota el qual havien firmat la seva obligació els subscriptors, i per aquest motiu no estava en la

²⁸⁶ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁸⁷ *Diario Balear*, 12 de juny i 7 i 19 de juliol de 1825.

²⁸⁸ *Diario Balear*, 2 i 3 de juliol de 1825.

facultat de desmembrar cap part de les que segons el pla havien de formar l'orquestra, ni podia tampoc la Junta consentir-ho de cap manera. Amb aquest motiu, desitjant el governador no veure's en la presició d'haver de corregir amb una multa o alguna altra sèria providència la falta que cometria en el cas de separar qualsevol músic de l'orquestra, havia disposat que amb la deguda anticipació es fes la corresponent advertència sobre aquest assumpte, la qual cosa executava ara el secretari.

L'endemà contestà l'empresari amb un escrit, mitjançant el qual exposava que lluny de faltar al pla d'obligacions que tenia contret amb el públic en quant a l'orquestra, fins aquell moment havia tingut un professor de més en ella, el qual era Miquel Servera. Tenint en compte, continuava exposant Muntaner, que Francesc Frontera, versat ja en l'exercici del càrrec d'apuntador era el que preferien els operistes, l'elegí perquè en aquesta part quedés més ben servir el públic. Quant a l'orquestra, continuaven existint els mateixos instruments que figuraven al pla, sense cap alteració i servits per escollits professors. Finalitzava dient que si la Junta no aprovava l'elecció, Frontera tornaria al seu lloc i ocuparia el d'apuntador el mencionat Servera.

Aquell mateix dia, el governador contestà a l'empresari. En vista de l'escrit i del que li havia manifestat el mestre de música Joaquim Sancho, el governador accedia al canvi, sempre que ocupés el lloc de primer violí Josep Sancho, Feliu Pons toqués la primera viola i Miquel Servera el primer contrabaix, de manera que no sofrís l'orquestra cap disminució de les parts de devien forma-la segons el pla de condicions.²⁸⁹

El 6 de juliol, l'empresa anuncià la primera representació de la segona de les òperes noves d'aquesta temporada.²⁹⁰ Es tractava del melodrama jocós en dos actes *La pietra del paragone*, amb música de Rossini i llibret de Luigi Romanelli, estrenada al *Teatro alla Scalla*, de Milà, el 26 de setembre de 1812.²⁹¹ El repartiment, segons el llibret imprés, fou el següent:

PERSONAGGI

*LA MACHESA CLARICE, Vedova brillante, accorta, e di buon core
che aspira a la destra del Conte AsdrubaleSignora Antonietta Mosca*

²⁸⁹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁹⁰ *Diario Balear*, 6 de juliol de 1825.

²⁹¹ FORNASIER, Umberto: "La pietra del paragone", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 987-989.

LA BARONESA ASPASIA, }
 Signora Laura Palagi }
 DONNA FULVIA, }
 Signora Ludgarda Anibaldi } rivali della medesima, non per amore,
 ma per solo interesse.

IL CONTE ASDRUBALE, ricco Signore, alieno dall'ammogliarsi
 non per assoluta avversione al matrimonio, ma per supposta
 difficoltà di trovare una buona moglie Signor Carlo Hilaret

IL CAVALIER GIOCONDO, Poeta, amico del Conte,
 e modesto amante non corrisposto della marchesa Clarice Signor Luigi Frontini

MACROBIO, Giornalista imperito, presuntuoso,
 e venale Signor Giovanni Palagi, Direttore di Scena

PACUVIO, Poeta ignorante Signor Cristofolo Torres

FABRIZIO, Maestro di casa, e confidente del Conte Signor Giuseppe Salas

CORI {
 Giardinieri }
 Ospiti } DEL CONTE
 Cacciatori }
 Soldati }

Aquesta òpera es tornà a representar els dies 7, 10, 17 i 19 de juliol. El 9 de juliol, després de dues funcions seguides oferint l'òpera estrenada, representà el *Torvaldo e Dorliska*. El 12 de juliol fou el torn de *La cenerentola*. Dos dies més tard es representà *L'italiana in Algeri*, la qual fou repetida el 21.²⁹²

L'última òpera representada per la companyia en aquesta primera part de la temporada fou *Il barbiere di Siviglia*, la qual es reposà a la cartellera en la funció realitzada el 24 de juliol i es repetí el dia 26. Entre aquestes dues, el dia 25 es tornà a representar el *Torvaldo e Dorliska*.²⁹³ Amb aquestes tres funcions finalitzà la tercera mesada de la temporada i amb ella s'inicià el període estival de descans per als cantants.

Vertaderament, la mala gestió imperava dins l'empresa i bona prova d'això és l'advertència que a mitjan juliol tornà a fer el governador a l'empresari. El 16 d'aquell mes, el secretari comunicava a Muntaner que si en el termini de vint-i-quatre hores d'anticipació no rebia el governador l'avís de l'òpera que anava a representar-se, se li

²⁹² *Diario Balear*, 7, 10, 12, 14, 17, 19 i 21 de juliol de 1825.

²⁹³ *Diario Balear*, 24, 25 i 26 de juliol de 1825.

imposaria una multa de vuit duros, que ja començava a comptar des d'aquell moment. I és que aquell dia, a les dotze del migdia, ni el governador, ni la guarnició, ni ningú havia rebut encara l'avís de l'òpera que s'anava a representar aquella nit, malgrat els avisos i ordres que se li havien comunicat anteriorment sobre aquell mateix assumpte.²⁹⁴ Aquest era el motiu pel qual aquell dia tampoc s'anuncià l'òpera al periòdic i, per tant, no sabem quina obra fou la que es representà.

Diari de representacions

Nº	Dia	Hora	Representació	Compositor	Observacions
1	14-IV	19:30	La cenerentola	G. Rossini	
2	17-IV	19:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
3	19-IV	19:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
4	22-IV	19:30	Il falegname di Livonia	G. Paccini	
5	24-IV	19:30	La cenerentola	G. Rossini	
6	26-IV	19:30	Il falegname di Livonia	G. Paccini	
7	28-IV	19:30	Il falegname di Livonia	G. Paccini	
8	30-IV	19:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
9	01-V		Il turco in Italia	G. Rossini	Benefici de l'Hospital General
10	03-V	19:30	Il turco in Italia	G. Rossini	
11	05-V	19:30	Il turco in Italia	G. Rossini	
12	07-V	19:30	Il falegname di Livonia	G. Paccini	
13	08-V	19:30	Il turco in Italia	G. Rossini	
14	15-V	20	La cenerentola	G. Rossini	
15	20-V	20	Il turco in Italia	G. Rossini	
16	22-V	20	Il turco in Italia	G. Rossini	
17	23-V	20	Il turco in Italia	G. Rossini	
18	27-V	20	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
19	29-V	20	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
20	30-V	20	L'italiana in Algeri	G. Rossini	Per ser l'onomàstica del rei, teatre il·luminat.
21	11-VI	20	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
22	12-VI	20	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
23	14-VI	20	Il turco in Italia	G. Rossini	
24	16-VI	20	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
25	18-VI	20	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
26	19-VI	20	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
27	02-VII	20	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
28	03-VII	20	Il turco in Italia	G. Rossini	
29	06-VII	20	La pietra del Paragone	G. Rossini	
30	07-VII	20	La pietra del Paragone	G. Rossini	
31	09-VII	20	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
32	10-VII	20	La pietra del Paragone	G. Rossini	
33	12-VII	20	La cenerentola	G. Rossini	
34	14-VII	20	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
35	17-VII	20	La pietra del Paragone	G. Rossini	
36	19-VII	20	La pietra del Paragone	G. Rossini	
37	21-VII	20	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
38	24-VII	20	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
39	25-VII	20	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
40	26-VII	20	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	

²⁹⁴ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

Desenvolupament de la segona part de la temporada

El 7 de setembre, després del descans estiuenç, l'empresa anuncià al públic l'inici de la temporada d'hivern que havia de començar a l'endemà i convidà els subscriptors de seients de platea a passar per la taquilla del teatre a fi de recollir el rebut del primer mes, on també es recollirien noves subscripcions. La temporada s'inicià amb la representació de *La pietra del paragone*, a dos quarts de vuit de la tarda.²⁹⁵ L'endemà arribà a mans del director d'escena i de l'empresari la primera advertència d'aquesta part de la temporada. En ella, el secretari de la Junta advertia a Palagi que el governador encara no havia rebut la nota setmanal anticipada de les òperes que havia de passar-li com a director d'escena segons l'article 7è de la contracta. L'advertència fou comunicada a l'empresari perquè esmenés la situació.²⁹⁶

A *La pietra del paragone* li seguiren *Torvaldo e Dorliska*, *Il turco in Italia* i *La cenerentola*, representades els dies 10, 11 i 13 daquell mes, respectivament.²⁹⁷

L'empresa, sempre sensible a oferir totes aquelles novetats i varietats en les diversions, no dubtà a incloure, sempre que fou possible, algun que altre additament a l'espectacle operístic, de la mateixa manera que algunes de les parts de la companyia oferien al públic alguna composició extraordinària en les seves funcions de benefici. Així, en la funció realitzada el 13 de setembre es presentà al públic palmesà la primera bolera de la ciutat de Cartagena, la qual, en l'intermedi de *La cenerentola*, que es representava aquella nit, ballà un solo de mig caràcter.²⁹⁸ Aquella novetat en l'escenari, motivà que el governador advertís a l'empresari que era responsabilitat seva que els balls que executés la ballarina fossin amb la decència i compostura que exigia l'honestitat i corresponia a un públic morigerat.²⁹⁹ La bolera tornà a sortir a l'escenari en dues ocasions més: en la funció del 17 d'aquell mateix mes, en la qual, en l'intermedi d'*Il barbero di Siviglia*, ballà la composició titulada *El Chocolate* i en la del dia següent, en la qual, en l'intermedi de la mateixa òpera, repetí el ball del seu debut davant el públic palmesà.³⁰⁰

²⁹⁵ *Diario Balear*, 7 i 8 de setembre de 1825.

²⁹⁶ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

²⁹⁷ *Diario Balear*, 10, 11 i 13 de setembre de 1825.

²⁹⁸ *Diario Balear*, 13 de setembre de 1825.

²⁹⁹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

³⁰⁰ *Diario Balear*, 17 i 18 de setembre de 1825.

Per a la funció del dia 15 de setembre, l'empresa anuncià la reposició de *La gazza ladra*, que ja havia estat representada en la primera temporada de 1824. En l'anunci publicat a la premsa,³⁰¹ s'advertia que en aquesta ocasió es cantaria una gran ària que Rossini escrigué expressament per al baríton Filippo Galli, que en l'estrena de l'obra al *Teatro alla Scala*, de Milà, el 31 de maig de 1817, interpretà el paper de Fernando Villabella. Amb aquesta advertència ja s'intuïen les diferències que podien haver entre les dues versions representades, les quals es començaven a observar en el repartiment que figurava en el llibret imprès en aquesta temporada, a la impremta de Domènec Garcia.

PERSONAGGI

FABRIZIO VINGRADITO, ricco fittajuolo *Signor Cristofolo Torres*
LUCIA, moglie di Fabrizio..... *Signora Laura Palagi*
GIANETTO, figlio di Fabrizio, militare *Signor Luigi Frontini*
NINETTA, serva in casa di Fabrizio*Signora Antonietta Mosca*
FERNANDO VILLABELLA, padre della Ninetta, militare *Signor Carlo Hilaret.*
GOTTARDO, Podestà del vilaggio *Signor Giovanni Palagi, Diretto di Scena*
PIPPPO, giovane contadinello al servizio di Fabrizio.....*Signor Lutegarda Anibaldi*
ISACCO, merciajuolo..... *Signor Guiseppe Salas*
ANTONIO, carceriere *Signor Diego Lambias*
GIORGIO, servo di Podesta.....*Signor N.N.*
ERNESTO, compagno ed amico di Fernando, militare *Signor Luigi Tasso*
IL PRETORE del vilaggio *Signor Giuseppe Salas.*
GREGORIO, cancelliere
Un Usciere
Genti d'arme
Contadini e contadine
Famigli di Fabrizio
Una Gazza

Respecte a la versió que es representà en la primera temporada de 1824, s'observa que en aquesta de 1825 s'incorporen les parts de Giorgio i Ernesto, absents en aquella.

Quant al text, els dos llibrets palmesans presenten algunes diferències significatives. D'entrada la versió representada aquesta temporada coincideix amb l'original de l'obra, la qual cosa ens permet assabentar-nos dels retalls operats en la versió que havia estat representada en la primera temporada de 1824. En el primer acte de l'òpera, mentre la versió de 1825 presenta les mateixes setze escenes que presenta el

³⁰¹ *Diario Balear*, 15 de setembre de 1825.

llibret original, la del 1824 en presenta una de menys. La raó d'aquest retall la trobem en la fusió de les escenes números dotze i tretze d'aquest acte. Però sens dubte, els retalls més significatius en el llibret de 1824 es produïren en el segon acte: fins a la desena escena els dos llibrets coincideixen. Ara bé, l'onzena escena de la versió de 1824 és la catorzena del llibret de 1825, la qual cosa significa una retallada important –tres escenes completes– del text i la música original. A partir d'aquesta, el text coincideix fins a arribar a la catorzena de la versió de 1824 –dissetena de la versió de 1825–, en la qual trobem retallat el text original. L'última escena de la versió de 1824, la quinzena, coincideix plenament amb la dissetena de la versió de 1825. És a dir, les versió segueixen l'esquema següent:

Versió 1824	Versió 1825
ACTE I	
Escena I	Escena I
Escena II	Escena II
Escena III	Escena III
Escena IV	Escena IV
Escena V	Escena V
Escena VI	Escena VI
Escena VII	Escena VII
Escena VIII	Escena VIII
Escena IX	Escena IX
Escena X	Escena X
Escena XI	Escena XI
Escena XII	Escena XII
	Escena XIII
Escena XIII	Escena XIV
Escena XIV	Escena XV
Escena XV	Escena XVII
ACTE II	
Escena I	Escena I
Escena II	Escena II
Escena III	Escena III
Escena IV	Escena IV
Escena V	Escena V
Escena VI	Escena VI
Escena VII	Escena VII
Escena VIII	Escena VIII
Escena IX	Escena IX
Escena X	Escena X
	Escena XI
	Escena XII
	Escena XIII
Escena XI	Escena XIV

Escena XII	Escena XV
Escena XIII	Escena XVI
Escena XIV (retallada)	Escena XVII
Escena XV - Última	Escena XVIII - Última

El 20 de setembre es representà *La pietra del paragone* i dos dies més tard, *Torvaldo e Dorliska*. La indisposició de la segona *donna* Lutgarda Anibaldi trastocà la programació de les representacions a la darrera d'aquell mes. Malgrat això, la companyia intentà, per tots els mitjans possibles, tirar en davant i oferí algunes de les òperes ja representades amb alguna variació. En la funció del 24 de setembre es representà *L'italiana in Algeri*, en la qual interpretà la part de la segona *donna* la *signora* Laura Palagi. Al dia següent, en la representació d'*Il babiere di Siviglia*, s'advertia que es cantaria en ella l'ària del tutor –suposem que es refereix a l'ària que canta Bartolo, a la dècima escena del primer acte *A un dottor della mia sorte*– i el duet *Pace e gioia* –cantant pel comte, disfressat de mestre de música, i Bartolo, a la segona escena del segon acte–, peces que faltaven, però, que havien dut de Barcelona, tal com es cantaven al teatre de la santa Creu. També en ella, la *signora* Mosca substituí el duet *Questo cor* per una ària del *Tancredi* i el *signor* Torres representà la part de *D. Basilio*. El dia 27 es representà *Torvaldo e Dorliska* i el 29 *L'italiana in Algeri*, ambdues sense cap canvi digne de menció segons els anuncis corresponents.³⁰²

Amb aquella situació, el primer d'octubre se celebrà al coliseu l'aniversari de la llibertat del monarca. Per a aquesta funció tan especial l'empresa escollí l'òpera *Il falegname di Livonia*, que encara no havia estat representada en aquella temporada. Per a un major lluïment, una vegada conclós el primer acte, Carlo Hilaret cantà la célebre ària del mestre Rossini *Una voce m'ha colpito*, que cantava la part de Batone en la sisena escena de *L'inganno felice*, i la Mosca i Frontini cantaren el celebrat duet del *Tancredi*, probablementment *Ah, se de' mali miei*, que Argirio i Tancredi cantaven en el segon acte d'aquella òpera. Al corresponent anunci s'advertia que la peremptorietat del temps no havia permès executar altres peces més actuals.³⁰³ Com era el costum, d'ordre del governador, el teatre s'il·luminà i l'entrada ordinària costà tres rals de billó. També es disposà que a partir d'aquella funció les representacions començarien a les set en punt de la tarda.³⁰⁴

³⁰² *Diario Balear*, 20, 22, 24, 25, 27 i 29 de setembre de 1825.

³⁰³ *Diario Balear*, 1 d'octubre de 1825.

³⁰⁴ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

Al dia següent s'anuncià la recuperació de l'Anibaldi, que aquella nit ja interpretà la part de Pippo en *La gazza ladra*, i a partir d'aquell moment la temporada transcorregué sense cap altre contratemps, i es representaren *La gazza ladra*, *La cenerentola*, *Il turco in Italia* i *L'italiana in Algeri*, els dies 4, 6, 8, 9, 11 i 13, respectivament. El 14 d'octubre se celebrà l'aniversari del monarca: s'adornà i s'il·luminà el teatre i es col·locaren els retrats del rei i la reina al lloc acostumat i es representà *La gazza ladra*. Dos dies més tard es tornà a representar *Il barbiere di Siviglia*.³⁰⁵

La nit del 18 d'aquell mes, es representà per primera vegada al nostre teatre l'òpera en dos actes *Elisa e Claudio, ossia L'amore protetto dall'amicizia*, amb música del napolità Saverio Mercadante i llibret de Luigi Romanelli, estrenada el 30 d'octubre de 1821 al *Teatro alla Scala*, de Milà.³⁰⁶ Aquesta fou l'obra que escollí la signora Antonietta Mosca per a la seva funció de benefici. En l'anunci, la beneficiada agraià l'acceptació que havia tingut per part del públic palmesà i resaltà la bellesa de l'òpera escollida.

Las continuas pruebas de aceptación y aprecio con que este público me favorece, ecsigen de mi la gratitud mas tierna. Cuantos medios ponga en accion para pagar una deda tan sagrada, solo servirán para convencerme mas y mas de la insuficiencia de mis esfuerzos. ¿Cómo podria yo corresponder debidamente á los repetidos testimonios de afecto é indulgencia de espectadores tan benignos? Intimamente convencida de esta verdad me contentaré con mover los resortes que estén á mi alcance; y si no consigo mostrar mi reconocimiento del modo que mi corazon anhela, a lo menos me tranquilizará, hasta cierto punto, la idea de haberlo intentado.

Hubiera sido para mí la satisfacción mas grata, presentar en la noche del mártes 18 del corriente, destinada para mi beneficio, una función que llenase mis deseos. Yo hubiera querido que esta fuese la mas digna de un público, cuyo buen gusto y esquisita inteligencia son incontestables. ¡Que feliz seria si pudiese lisongearme de haberlo conseguido!

Elisa y Claudio, del maestro Mercadante, es la ópera que me he atrevido á ecoger para este objeto. Puesta en escena por primera vez en el teatro de la Scala, fue recibida por los milaneses con el mayor entusiasmo; y no ha tenido menor acogida en los primeros teatros de Europa donde sucesivamente se ha representado. Sus bellezas, su interesante argumento, la tierna sensibilidad que escita su música encantadora, la hacen digna de los amantes de las gracias filarmónicas. Tan deliciosa perspectiva me anticipa la dulce

³⁰⁵ *Diario Balear*, 2, 4, 6, 8, 9, 11, 13, 14 i 16 d'octubre de 1825.

³⁰⁶ *ELISA E CLAUDIO o sia L'AMORE PROTETTO DALL'AMICIZIA / melodramma semiserio / del Sig. Luigi Romanelli / da rappresentarsi nell'I. R. teatro alla Scala / l'autunno dell'anno 1821.*

[En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015] Disponible en Web:

<<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=7501&tipo=i>>.

satisfacción de un écsito feliz. ¡Cuán colmadas estarán mis esperanzas si mis favorecedores la confunden entre las sublimes producciones del hijo predilecto de Tepsicore!

Palma 15 de octubre de 1825 = Antonietta Mosca³⁰⁷

Com es tractava d'una primera representació, l'empresa imprimí el llibret a l'imprenta de Domènec Garcia, en el qual, com era habitual, figurava l'argument de l'obra escrit en llengua castellana i l'obra en italià. Respecte al repartiment, el llibret publicava el següent:

PERSONAGGI

ELISA, gentil contadina, orfana, ed occulta sposa diSignora Antonietta Mosca
CLAUDIO, figlio timido del Signor Luigi Frontini
CONTE ARNALDO, uomo superbo, e prepotente..... Signor Carlo Hilarct
CARLOTTA, confidente ed ospite amorevole di ElisaSignora Lutegarda Anibaldi
IL MARCHESE TRICOTAZIO di Bologna,
alquanto collerico, mà d'ottimo cuore,
e di buona fede, padre diSignor Giovanni Palagi, Direttore di Scena
SILVIA, promessa sposa di Claudio,
e segreta corrisposta amante di Signora Laura Palagi
CELSO, che per essere vicino a lei hà presso
servizio in casa del Marchese..... Signor Diego Lambias
LUCA, servo del Conte, istigatore,
e ministro delle di lui prepotenze Signor Cristofolo Torres

CORO DI { DOMESTICI DEL CONTE
GIARDINIERI
SGHERRI

Aquesta òpera es tornà a repetir dos dies més tard i després li seguieren les representacions de *La pietra del paragone*, el 22, *La cenerentola*, el 27, *Il barbiere di Siviglia*, el 28, *La gazza ladra*, el 30, i una altra vegada *La pietra del paragone*, el 31.³⁰⁸ Com es pot observar, la companyia intentava que les representacions fossin el més variades possible, sense repertir de manera seguida les òperes.

Elisa e Claudio també fou l'òpera que escollí el tenor Luigi Frontini per a la seva funció de benefici, realitzada el 3 de novembre. En ella, el beneficiat anuncià que en el segon acte de l'òpera interpretaria la gran ària nova del mestre Rossini en l'òpera *La Vestale*.³⁰⁹ Des d'aquell dia i fins al 4 de desembre, dia en el qual es realitzà la

³⁰⁷ *Diario Balear*, 18 d'octubre de 1825.

³⁰⁸ *Diario Balear*, 22, 27, 28, 30 i 31 d'octubre de 1825.

³⁰⁹ *Diario Balear*, 3 de novembre de 1825.

funció de benefici a favor del Sant Hospital, les representacions se succeïren de la mateixa manera que ho havia fet fins aquell moment la companyia, oferint varietat al públic, tal com es pot veure al diari de representacions que inserim al final d'aquest capítol.

El 8 de novembre es reposà a la cartellera *Il barone di Dolsheim*, “con su banda de música militar”.³¹⁰ Uns dies abans, el 3 d'aquell mes, la Junta de Govern del Sant Hospital disposà que la funció de benefici que s'havia de realitzar a favor de l'establiment benèfic s'executés el dia 20, amb l'òpera *La donna selvaggia*, i que la decoració nova que s'havia de construir, d'acord amb el contracte que havia formalitzat, es presentés per primera vegada aquell dia. Una vegada rebuda la comunicació del secretari, l'empresari inicià les diligències oportunes per a poder assegurar la funció, sobretot, si la companyia es trobava preparada per a poder representar l'òpera escollida. El 9 de novembre, l'empresari contestà a la Junta. En el seu escrit relatava que el mestre de música de la companyia havia informat que els cantants no estaven en disposició de poder-la representar el dia escollit i que no podia saber quan es podria posar en escena fins a mitjan d'aquell mes, ja que feia pocs dies que se'ls havia repartit els papers per a estudiar-los. Quant a la nova decoració, l'empresari s'escudà en els contratemps i els infortunis que patia en l'empresa i recordà que ja havia fet la nova aranya. Amb tot, esperava complir es desitjos de la Junta el més aviat possible. Finalment, el primer de desembre, l'empresari comunicà a la Junta de Govern de l'Hospital, que la nova òpera “La muger salvage” podria representar-se el diumenge 4, i amb la nova i brillant decoració que havia preparat.³¹¹

El dia previst, els regidors i Junta de Govern del Sant Hospital anunciaren a la premsa la realització de la funció de benefici a favor d'aquell benèfic establiment. Com hem comentat, l'obra escollida fou el drama heroic i còmic en dos actes titulat *La donna selvaggia*, amb música de Carlo Coccia i llibret de Giuseppe Maria Foppa, estrenada al *Teatro San Benedetto*, de Venècia, el 24 de juny de 1813.³¹² Segons l'anunci, aquesta òpera havia merescut els majors aplaudiments als principals teatres d'Europa. A més a més, també s'especificava que aquell dia, per primera vegada, estaria adornat el teatre

³¹⁰ *Diario Balear*, 8 de novembre de 1825.

³¹¹ AGCM, lligall X-380/1, ff. 56 r.-58 r. i 62 r.-62 v.

³¹² *LA DONNA SELVAGGIA / dramma eroicomico / in due atti / per musica/ di Giuseppe Foppa*. [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=4337&tipo=i>.

amb una brillant decoració nova.³¹³ Segons el llibret, imprès per Domènec Garcia, com la resta dels d'aquesta temporada, el repartiment de l'òpera fou el següent:

PERSONAGGI

ILDEBRANDO, Duca di Spoleti..... Signor Carlo Hilaret
MATILDE, sua moglie..... Signora Antonietta Mosca
GUSTAVO, Consigliere di Ildebrando..... Signor Luigi Frontini
ADOLFO, altro Consigliere..... Signor Cristofolo Torres
ORANTEO, servo della Duchessa..... Signor Giovanni Palagi, Direttore di Scena
IRENE, Dama d'onore della Dichessa..... Signora Lutegarda Anibaldi
FERMONDO, Duca d'Osimo, fratello di Matilde..... Signora Laura Palagi
GILBERTO, Confidente d'Adolfo..... Signor Diego Lambias

CORO.

Di Seguaci d'Ildebrando. Guardie

Sembla que aquesta òpera gaudí del favor del públic perquè dos dies més tard, amb ella se celebrà l'aniversari de la reina, amb el coliseu il·luminat i l'entrada extraordinària a tres rals de billó i el 15 de desembre fou l'escollida per Carlo Hilaret per a la realització de la seva funció de benefici.³¹⁴

A partir d'aquell moment començà a tancar-se la temporada amb l'anunci de darreres representacions i la realització de les funcions de benefici que faltaven. El 31 de desembre s'anuncià l'última representació d'*Il turco in Italia*. El 19 de gener de 1826 es realitzà la funció de benefici a favor de Giovanni Palagi, amb la representació de la “dolorida” òpera *Agnese*, la qual acabava de reposar-se a la cartellera dos dies abans i que en aquella funció fou anunciada a la premsa com *El loco de Annese*. El 28 de gener es realitzà la funció de benefici a favor de la Casa de Misericòrdia, amb la representació de *Torvaldo e Dorliska*. Per a complaure l'il·lustrat públic s'agregà al primer acte de l'òpera una cavatina que cantà el *signor* Frontini de l'òpera *Adelaide e Comingio*, de Paccini, que encara no havia estat representada al nostre teatre. En l'intermedi de la funció la *signora* Antonietta Mosca interpretà una altra cavatina del mestre Rossini, amb acompanyament de piano, per no haver permès la brevetat del temps executar-la amb tota l'orquestra. En el mateix intermedi s'interpretà, per primera vegada, l'obertura –en el llenguatge de l'època, la simfonia– de l'òpera *Otello*, de Rossini. El primer de

³¹³ *Diario Balear*, 4 de desembre de 1825.

³¹⁴ *Diario Balear*, 6 i 15 de desembre de 1825.

febrer s’anuncià l’última representació d’*Agnese* i el 4 de d’aquell mateix mes es realitzà la funció de benefici a favor de la segona *donna*, Lutgard Anibaldi.³¹⁵

Respecte a aquesta funció de benefici extraordinària, ja que al pla només es contemplava la possibilitat de realitzar quatre funcions d’aquestes característiques, igual que en la temporada anterior, cal dir que fou el 12 de gener d’aquell any quan l’empresari Francesc Muntaner envià un escrit a la Junta en el qual exposava que per a poder ajustar la segona *donna* del teatre, l’Anibaldi, a Milà, el seu fill es veié precisat a oferir-li una funció de benefici. L’empresari justificava aquella promesa dient que ni aquella cantant ni altra de les virtuoses que es trobaven en aquella ciutat³¹⁶ disposades a ajustar-se en qualitat de segona part, volien desplaçar-se a l’Illa sense que a més del salari se’ls prometés aquest benefici. Sota aquella circumstància, demanava el permís de la Junta per a poder dur a terme la funció. El 25 de gener, els membres de la Junta acordaren concedir la funció, amb la condició que aquesta havia de realitzar-se després de la que anava destinada a la Casa de Misericòrdia.³¹⁷ Per aquesta raó, la segona *donna* hagué de celebrar el seu benefici a la darrereria de la temporada. L’obra escollida per a aquella funció fou l’òpera *Elisa e Claudio*, de Mercadante, “que tantos aplausos ha merecido en los principales teatros de Europa, y en particular en el de esta capital”. En l’entreacte, la beneficiada cantà la cèlebre ària *Che smania ohimé cha affano*, de l’òpera *Otello*, acompanyada dels cors corresponents.³¹⁸

Com estava previst, la temporada finalitzà el dimarts 7 de febrer, últim dia de carnestoltes d’aquell any, amb la representació de l’òpera *Il barbiere di Siviglia*.³¹⁹

Diari de representacions

Nº	Dia	Hora	Representació	Compositor	Observacions
1	08-IX	19:30	La pietra del paragone	G. Rossini	
2	10-IX	19:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
3	11-IX	19:30	Il turco in Italia	G. Rossini	
4	13-IX	19:30	La cenerentola	G. Rossini	
5	15-IX	19:30	La gazza ladra	G. Rossini	
6	17-IX	19:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
7	18-IX		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
8	20-IX	19:30	La pietra del paragone	G. Rossini	

³¹⁵ *Diario Balear*, 31 de desembre de 1825 i 19 i 28 de gener i 1 i 4 de febrer de 1826.

³¹⁶ A l’escrit es diu “escala”, ja que la ciutat era un punt d’encontre dels cantants italians per a la seva contractació, igual que ocorria a Madrid amb els comedians de les companyies còmiques espanyoles.

³¹⁷ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

³¹⁸ *Diario Balear*, 4 de febrer de 1826.

³¹⁹ *Diario Balear*, 7 de febrer de 1826.

9	22-IX	19:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
10	24-IX	19:30	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
11	25-IX	19:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
12	27-IX	19:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
13	29-IX	19:30	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
14	01-X	19	Il falegname di Livonia	G. Paccini	Aniversari de la llibertat del monarca. Teatre il·luminat.
15	02-X	19	La gazza ladra	G. Rossini	
16	04-X	19	La gazza ladra	G. Rossini	
17	06-X	19	La pietra del paragone	G. Rossini	
18	08-X	19	La cenerentola	G. Rossini	
19	09-X	19	La gazza ladra	G. Rossini	
20	11-X	19	Il turco in Italia	G. Rossini	
21	13-X	19	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
22	14-X	19	La gazza ladra	G. Rossini	Aniversari del rei.
23	16-X	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
24	18-X		Elisa e Claudio	S. Mercadante	Benefici d' Antonietta Mosca.
25	20-X		Elisa e Claudio	S. Mercadante	
26	22-X	19	La pietra del paragone	G. Rossini	
27	27-X	19	La cenerentola	G. Rossini	
28	28-X		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
29	30-X	19	La gazza ladra	G. Rossini	
30	31-X	19	La pietra del paragone	G. Rossini	
31	03-XI	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	Benefici de Luigi Frontini.
32	05-XI	19	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
3	06-XI	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
34	08-XI	19	Il barone di Dolsheim	G. Paccini	
35	10-XI	19	Il barone di Dolsheim	G. Paccini	
36	12-XI	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
37	13-XI	19	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
38	15-XI	18:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
39	17-XI	18:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
40	19-XI	18:30	Il turco in Italia	G. Rossini	
41	20-XI	18:30	La gazza ladra	G. Rossini	
42	22-XI	18:30	La cenerentola	G. Rossini	
43	24-XI	18:30	Il barone di Dolsheim	G. Paccini	
44	26-XI	18:30	La pietra del paragone	G. Rossini	
45	27-XI	18:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
46	29-XI	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
47	01-XII	18:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
48	03-XII	18:30	Il barone di Dolsheim	G. Paccini	
49	04-XII	18:30	La donna selvaggia	C. Coccia	Benefici de l' Hospital.
50	06-XII	18:30	La donna selvaggia	C. Coccia	Aniversari de la reina. Entrada 3 rals.
51	08-XII	18:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
52	10-XII	18:30	La cenerentola	G. Rossini	
53	11-XII	18:30	La gazza ladra	G. Rossini	
54	13-XII	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
55	15-XII	18:30	La donna selvaggia	C. Coccia	Benefici de Carlo Hilaret.
56	17-XII	18:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
57	18-XII	18:30	La donna selvaggia	C. Coccia	
58	20-XII	18:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
59	21-XII	18:30	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
60	22-XII	18:30	Il barone di Dolsheim	G. Paccini	
61	26-XII	18:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
62	27-XII	18:30	<i>La que se anunciará en los carteles</i>		
63	28-XII	18:30	La donna selvaggia	C. Coccia	

64	31-XII	18:30	Il turco in Italia	G. Rossini	Per última vegada.
65	01-I	18:30	La donna selvaggia	C. Coccia	
66	03-I	18:30	Il barone di Dolsheim	G. Paccini	
67	04-I	18:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
68	05-I	18:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
69	06-I	18:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
70	08-I	18:30	<i>La que anunciarán los carteles</i>		
71	10-I	18:30	La cenerentola	G. Rossini	
72	12-I		La gazza ladra	G. Rossini	
73	13-I	18:30	Il barone di Dolsheim	G. Paccini	
74	14-I	18:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
75	15-I	18:30	La gazza ladra	G. Rossini	
76	17-I	18:30	Agnese	F. Paër	
77	19-I		Agnese	F. Paër	Benefici de Giovanni Palagi.
78	20-I	18:30	Agnese	F. Paër	
79	22-I	18:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
80	24-I	18:30	L'italiana in Algeri	G. Rossini	
81	25-I	18:30	La gazza ladra	G. Rossini	
82	26-I	18:30	La gazza ladra	G. Rossini	
83	28-I		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	Benefici de la Casa de Misericòrdia
84	29-I	18:30	Agnese	F. Paër	
85	30-I	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
86	31-I	18:30	La gazza ladra	G. Rossini	
87	01-II	18:30	Agnese	F. Paër	Per última vegada.
88	02-II	18:30	La cenerentola	G. Rossini	
89	04-II	18:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	Benefici de Lutgarda Anibaldi.
90	05-II	18:30	La gazza ladra	G. Rossini	
91	06-II	18:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
92	07-II	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	

Estadística de la temporada

Com acabem de veure, la companyia oferí al públic un total de cent trenta-dues funcions.

D'entre les obres representades al llarg de la temporada, l'òpera més representada fou *Torvaldo e Dorliska*, de Rossini, amb divuit representacions i el compositor més representat fou, per tercera temporada consecutiva Gioachino Rossini.

Amb tot, el nombre de representacions ofertes de cadascuna de les obres posades en escena en aquesta temporada són les següents:

<i>Torvaldo e Dorliska</i>	18 representacions
<i>L'italiana in Algeri</i>	14 representacions
<i>La gazza ladra</i>	14 representacions
<i>Elisa e Claudio</i>	14 representacions
<i>Il turco in Italia</i>	13 representacions
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	12 representacions

<i>La pietra del paragone</i>	11 representacions
<i>Il barone di Dolsheim</i>	7 representacions
<i>La donna selvaggia</i>	5 representacions
<i>Agnese</i>	5 representacions
<i>Il falegname di Livonia</i>	4 representacions

Per autors, d'acord amb els títols, les representacions estan repartides de la manera següent:

Gioachino Rossini	79 representacions
Saverio Mercadante	14 representacions
Giovanni Pacini	11 representacions
Carlo Coccia	5 representacions
Ferdinando Paër	5 representacions

Catàleg de llibrets conservats

Al llarg de la nostra investigació hem pogut localitzar i consultar els llibrets de les òperes representades en aquesta temporada que relacionem a continuació.

Il turco in Italia

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 – 241
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 47 (7)

La pietra del paragone

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 – 177
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 44 (4)

La gazza ladra

Biblioteca	Signatura
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 47 (14)

Elisa e Claudio

Biblioteca	Signatura
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 47 (10)

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 33
La Real. Biblioteca Balear	BB – 4941 – 14
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 47 (8)

La temporada de 1826-1827

El 12 de novembre de 1825, amb la segona part de la temporada d'òperes regida per Francesc Muntaner en plena activitat, Giovanni Palagi, “encargado por la Empresa del Teatro”, acudí a la Junta de Govern del Sant Hospital, davant la qual presentà el pla de condicions per a l'empresa de representacions d'òperes de l'any 1826. El mencionat pla especificava que les dues temporades estarien formades per nou mesos, la primera de tres, que havia de començar en la Pasqua de Ressurrecció, i la segona de sis mesos, que havia de començar a la darrera del mes de setembre i concloure l'últim dia de carnestoltes de 1827. L'encarregat demanava assegurar catorze funcions cada mes als abonats i facultat d'abonar totes les llotges, a excepció de dotze destinades al públic, i tots els seients de platea, a excepció dels dos últims bancs de seients, als mateixos preus del corrent any. Palagi pensava donar una companyia completa, formada, al menys, de les parts següents: primera *donna*, primer tenor, dos bufes –cantant i còmic–, segona *donna*, segon buf, segon tenor, tercer buf i tercera *donna*, amb un cos de sis coristes. En l'elecció dels cantants que havien de formar la companyia no havia de rebre cap subjecció, ja que quedaria al seu càrrec escripturar cantants bons i dignes d'un públic tan il·lustrat. Seria de la seva facultat escripturar tots els cantants nous, en cas de trobar-ho convenient, o de triar els components de la companyia que actuava al teatre, aquells que poguessin ser del seu interès. Com a prova de bona voluntat i amb la intenció de fer veure a la junta que no primaven els seus interessos, oferia repartir els guanys, en cas d'haver-ne al final de la temporada, en tres parts iguals: una per a l'Hospital, l'altra per a la Casa de Misericòrdia i la tercera per a ell. Finalment, l'empresari donava un termini de quatre dies perquè la Junta de Govern de l'Hospital examinés el pla i decidís la seva aprovació o dissolució, amb la finalitat de tenir temps d'escriure a Milà i buscar els cantants que li fessin falta per a completar la companyia.³²⁰

³²⁰ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f., i AGCM, lligall X-380/1, ff. 61 r.-61 v.

Dos dies més tard, la Junta de Govern passà el pla als membres de la comissió de teatres perquè, consultant l'interés de l'Hospital, acordessin allò més convenient. Després de llegir la proposta de Palagi, la comissió acordà els articles per al contracte: l'empresari pagaria tres duros i mig per cadascuna de les funcions; l'Hospital tindria el producte de la safata dels beneficis de primera nit d'òpera nova franca de tota despesa; en el temps quaresmal, l'Hospital s'encarregaria de fer acomodar els camerinos dels actors, construir un magatzem per a les decoracions volants, donant a l'empresari totes les decoracions corrents i servibles i, així mateix, les claus de totes les portes principals; l'empresa fabricaria una decoració nova i, finalment, l'Hospital posaria un comissionat perquè, d'acord amb l'empresari, examinés els comptes d'entrada i sortida, amb la finalitat que resultant un guany, aquest es reparteixi en les tres parts indicades al pla.³²¹

L'endemà, 15 de novembre, Palagi presentà el seu pla a la Junta de Teatres, i aquesta en sessió celebrada al dia següent acordà que s'anunciés al públic mitjançant cartells que aquells que aspiressin a prendre al seu càrrec l'empresa d'òperes per al pròxim any presentessin a la secretaria de la mateixa junta, en el termini de quinze dies el pla de condicions de l'empresa, advertint en l'anunci que qualsevol que volgués ser l'empresari havia de presentar les fiances idònies i a satisfacció de la junta per a garantia i seguretat de la pròpia empresa. Tot això, ho acordaren els seus membres desitjant poder proporcionar al públic la major ventaja possible en la mencionada empresa.³²² L'anunci es fixà als cantons de la ciutat i es publicà al *Diario Balear* el dia 17 d'aquell mateix mes.³²³

Una vegada exhaurit el termini fixat, el 5 de desembre es tornà a reunir la Junta a fi de resoldre l'empresa. A la reunió assistí el propi Palagi, el qual ratificà verbalment tots els punts continguts en el seu pla, amb l'única diferència que la tercera part de ganàncies que cedia a la Casa de Misericòrdia la substituïa per dos beneficis a favor de l'establiment, un en la primera temporada i un altre en la segona. Després d'escoltar la proposta, els membres de la Junta acordaren concedir-li l'empresa, amb les condicions següents:

1a. Havia de presentar la llista dels abonats actuals que volguessin seguir en l'empresa de l'any vinent.

³²¹ AGCM, lligall X-380/1, ff. 59 r.-60 r.

³²² AMP. Fons Pons, lligall 892/VIII, s.f., i lligall 886/XI, s.f.

³²³ *Diario Balear*, 17 de novembre de 1825.

2a. Havia de presentar, igualment, l'ajust i contracte amb el Sant Hospital pel lloguer del teatre, amb la fiança corresponent.

3a. Havia d'afiançar idòniament per valor de mil pesos forts, o dipositar aquesta quantitat a solta de la Junta a fi d'assegurar el compliment de les contractes que estipulés amb els cantants i músics.

4a. Es reservava la Junta, a més de la mencionada fiança, la facultat d'embargar l'abonament mensual a l'empresari, sempre que aquest deixés de complir les mencionades contractes.

5a. Que les llotges i seients de platea havien de guardar la mateixa classificació que en l'empresa actual i el mateix preu segons la seva classe.

6a. Que el preu de l'entrada fos ordinàriament de dos rals de billó i de tres rals els dies que estigués il·luminat el teatre, amb aprovació i coneixement de la Junta.

7a. En el cas que l'empresari ajustés dues primeres cantants, es concedia a l'empresa un benefici més per a la *donna* que augmentés, però, amb la circumstància que els beneficis concedits a les parts de la companyia s'entendrien sense plateret ni sasfata a la porta per reservar-se aquesta gràcia als beneficis destinats a les cases de beneficència.

8a. Que, a partir d'aquell moment, Palagi pogués recollir les firmes dels subscriptors de les llotges i seients de platea per a l'empresa de la pròxima temporada.³²⁴

El 4 de gener de 1826, es reuniren els membres de la Comissió de Teatres de la Junta de Govern de l'Hospital i l'empresari, Giovanni Palagi, empresari, amb la intenció de formalitzar el contracte de lloguer del teatre, el qual diferia molt poc del que s'havia formalitzat en els anys anteriors, amb les especificacions que ja havia imposat la pròpia comissió en el mes de novembre anterior i les que posteriorment havia agregat el propi empresari, que ja hem relacionat. Pocs dies més tard, el 8 de gener, davant el notari Maties Sampol comparegué Pere Antoni Español, fill d'Antoni i d'Anna Cabanellas, conjuges difunts, natural i veí de Palma, el qual, enterat de l'escriptura que Palagi havia

³²⁴ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.; lligall 892/VIII, s.f., i lligall 886/XI, s.f.

formalitzat amb els vocals de la Junta de Govern de l'Hospital, de la seva lliure i espontània voluntat, es constituí en fiador del mencionat empresari per a l'observança i compliment de tot el que en ella s'especificava.³²⁵ Amb aquell tràmit realitzat, al dia següent, el notari comunicà a la Junta de Teatres que havia quedat formalizada la contracta.³²⁶

Aquell mateix dia, comparegueren davant el secretari de la Junta de Teatres, Giovanni Palagi, fill de Luis i de Catalina Ceccherini, natural de Florència, capital de la Toscana, el qual manifestà que acceptava l'empresa d'òperes amb totes les condicions i obligacions que se li havien imposat. També comparegué Pere Antoni Español, el qual es constituí en fiador, amb la quantitat de mil duros de plata, que era la fiança assenyalada per la Junta de Teatres. Segons el certificat expedit per l'oficina del cadastre general, Español posseïa un compte en el qual hi havien dipositades mil sis-centes vint-i-quatre lliures.³²⁷

Pocs dies més tard, el 12 de gener, aparegué a la premsa local un anunci mitjançant el qual es comunicava al públic que la Noble Junta de Teatres s'havia dignat acordar l'empresa de les òperes italianes per a les pròximes temporades de primavera, tardor i carnestoltes sota la direcció de Giovanni Palagi. També s'avisava els abonats als seients de platea de la temporada que es duia a terme, que volguessin continuar en el mencionat abonament, que s'havien de presentar a partir de l'endemà i en el termini de vuit dies a la taquilla del teatre per a exercir el seu dret de preferència i una vegada conclós aquell termini poder abonar-los a l'interessat que es presentés.³²⁸

Una vegada presentats tots els documents exigits i aprovada per la Junta de Teatres la relació dels cantants i músics que havien de formar la companyia, el 22 de març s'inserí a la premsa local un avís mitjançant el qual el secretari de la Junta recordava que encara quedaven per abonar les llotges números 6, 11 i 13 de la primera fila i els números 52, 53, 54, 56, 59 i 61 de la quarta i que aquelles persones que desitjessin ocupar-los mitjançant abonament en les dues properes temporades podien presentar sol·licitud per escrit en el termini de vint-i-quatre hores. Dos dies més tard, es publicà el cartell d'avís al públic amb les condicions dels abonaments i els preus, la

³²⁵ AGCM, lligall X-380/1, ff. 64 r.-66 v.

³²⁶ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ *Diario Balear*, 12 de gener de 1826.

classificació de les llotges i seients de platea, que no diferien de les de la temporada anterior, tal com havia aprovat la Junta de Teatres.³²⁹

La renovació de la companyia

Abans hem vist com Palagi oferia al pla que havia presentat en el mes de novembre una companyia completa formada, almenys, per una primera dona, un primer tenor, dos bufes –cantant i còmic–, una segona dona, un segon buf, un segon tenor, un tercer buf i una tercera dona, amb un cos de sis coristes. Entre les condicions per a poder oferir aquella companyia, l'empresari especificava que no estaria subjecte a cap indicació i quedaria al seu càrrec escripturar cantants bons i dignes, sobretot, els nous, en cas de trobar-ho convenient, o de triar els components de la companyia de la temporada anterior que fossin del seu interès.

D'aquestes paraules inferim que Palagi preparava una profunda renovació de la companyia. Els canvis començaren a realitzar-se poc abans de concloure la temporada de 1825-1826. Així, el 4 de febrer de 1826 els cantants Luigi Frontini, primer tenor, i Carlo Hilaret, primer buf, acudiren a la Junta de Teatres amb un escrit, mitjançant el qual demanaven una còpia original de les seves respectives escriptures, les quals paraven a l'expedient que custodiava el secretari de la mateixa, a fi de poder justificar el motiu del seu entreteniment a l'Illa, ara que retornaven a la seva patria, Itàlia. Aquell mateix dia, el corregidor decretà un rotund “como lo piden”.³³⁰ Per la rapidesa amb la qual contestà el corregidor, sembla que la decisió de renovar la companyia havia estat concensuada entre l'empresari i les autoritats. Tres dies més tard, el 7 de febrer, la Junta envià a l'intendent de policia una nota mitjançant la qual li comunicava que a partir de l'endemà quedava dissolta la companyia que havia treballat al teatre i no havent-se presentat fins aquell moment cap queixa contra els integrants, no hi ha havia cap inconvenient per part del governador ni de la Junta de Teatres perquè expedís els passaports a aquells cantants que el sol·licitessin.³³¹

Malgrat l'absència de documentació, suposem que entre els mesos de gener i març, Palagi treballà de valent per a la contractació dels nous cantants, els quals foren

³²⁹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f., i *Diario Balear*, 24 de març de 1826.

³³⁰ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

³³¹ AMP. Fons Pons, lligall 886/V, s.f.

presentats a la Junta de Teatres a la darrera del mes de març. En el *cartellone* de la companyia italiana que presentà figuraven els cantants següents:

Prima Donna Soprano Assoluta
La Sig^a Albina Stella
Allieva del Conservatorio di Bologna ed accademica Filarmonica della medesima
Città.

Prima Donna Contralto Assoluta, e primo Musico nelle Opere Serie
La Sig^a Rosalinda Eckerlin

Primo Tenore Assoluto
Il Sig^e Giuseppe Mosca
Maestro del Conservatorio di Napoli

Primo Basso Cantante
Il Sig^e Giuseppe Marini
Accademico Filarmonico di Bologna

Primo Buffo Comico e Diretto di Scena in tutti li Spettacoli
Il Sig^e Giovanni Palagi

Seconde Donne
La Sig^a Carolina Michelesi, e la Sig^a Laura Bernardi Palagi

Secondi Buffi a Perfetta vicenda
Il Sig^e Giuseppe Massa, ed il Sig^e Cristofolo Torres³³²

De tots els cantants que havien format part de la companyia en la temporada anterior només quedaven l'empresari, Giovanni Palagi, la seva esposa, Laura Bernardi Palagi, i el buf Cristòfol Torres. Sembla que la majoria dels que s'havien incorporat a la companyia aquell any havien exercit a Itàlia. La *prima donna* Albina Stella havia representat *Paolo e Virginia*, de Guglielmi, al *Teatro Dolfin*, de Treviso, en la tardor de 1819, el *Tancredi*, de Rossini, al *Teatro San Giacomo*, de Corfú, en la tardor de 1822, i *Ser Marcantonio*, de Pavesi, al teatre de Reggio, en la temporada de carnestoltes de 1826. El primer baix, Giuseppe Marini havia representat *Mosè in Egitto*, al *Teatro Eretario*, de Vicenza, l'estiu de 1823; *La donna del lago*, al *Teatro Riccardi*, de Bèrgam, durant la fira de 1824; *Evandro in Pergamo*, del compositor Francesco Mareski, polonès, al *Teatro da San Agostino*, en el carnestoltes de 1825, i *Elisa e Claudio*, al teatre de Varese, en la tardor de 1825. La segona dama Carolina Michelesi

³³² AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

havia interpretat *Margherita d'Anjou*, al *Teatro Nuovo*, de Màntua, en la temporada de carnestoltes de 1823 a 1824, i *Semiramide*, al teatre de Lodi, en la primavera de 1825. El segon buf, Giuseppe Massa, havia representat *La festa de la riconoscenza ossia Il pellegrino bianco*, de Grazioli, al *Teatro Carcano*, de Milà, l'estiu de 1822,³³³ i sembla que posteriorment passà a Barcelona per a formar part de la companyia italiana que actuà al Teatre de la Santa Creu en la temporada 1823-1834, ja que hi ha constància de la seva participació en una funció filarmònica celebrada el 25 d'abril de 1823. Allí coincidí amb Pietro Mantegazza i Rosalinda Eckerlin.³³⁴ Aquesta última, la contralt Eckerlin, ens consta que havia estudiat al Conservatori de Milà³³⁵ i posteriorment, com hem dit, fou contractada per l'empresa del Teatre de la Santa Creu per a la representació d'òperes italianes en la temporada 1823-1824. De l'únic cantant que no hem pogut localitzar cap dada referent a les representacions en les quals participà és Giuseppe Mosca, el qual sembla que fins aquell moment només havia exercit de professor.

En el mes de desembre de 1826, per motius que desconeixem, la contralt Eckerlin fou substituïda per Florinda Michelesi, possiblement parent de Carolina, vinguda d'Itàlia. Ens consta que la contralt havia actuat amb anterioritat al *Teatro de Ventidio Basso*, d'Ascoli, l'any 1818, on representà *La contessa di coll'Erboso*, de Generali, i en la temporada de carnestoltes de 1819, representant *La contessa di Fertzen*, de Fioravanti; en la tardor de 1819 havia representat *La cenerentola* al teatre de Como; en la temporada de carnestoltes de 1820 havia representat la mateixa òpera a l'*Imperiale e R. Teatro dei Sigg. Accademici Rinnovati*, de Siena; l'estiu de 1822 es trobava representant al *Teatro San Benedetto*, de Venècia, on interpretà *Ricciardo e Zoraide* i *Zelmira*; en la primavera de 1823 representà *Zoraide* al *Teatro alla Scala*, de Milà; en la temporada de carnestoltes de 1823 a 1824 havia representat *Margherita d'Anjou*, al *Teatro Nuovo*, de Màntua; en la tardor de 1824 havia representat *Chiara di Rosembergh* al *Teatro Vendramin in San Luca*, Venècia, i en la primavera de 1825

³³³ Totes les dades referents a l'activitat d'aquesta cantants han estat extretes de la base de dades de l'*Istituto Centrale per il Catalogo Unico* (ICUU). [En línia] [Ref. del 3 de febrer de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.iccu.sbn.it/opencms/opencms/it/>>.

³³⁴ SUERO ROCA, Maria Teresa: *op. cit.*, vol. III, p. 265.

³³⁵ DD.AA.: *Gli archivi delle donne. 1814-1859. Repertorio delle fonti femminili negli archivi milanesi*, a cura de Maria Canella i Paola Zocchi, en *Sussidi Eruditi*, núm. 85, Serie "Memoria e scrittura delle donne", Lombardia, vol. I. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, p. 103. Existeix documentació que es refereix a Rosalinda Eckerlin com a alumna del Conservatori de Milà el 1815.

havia representat *Tancredi* i *Semiramide* al teatre de Lodi, on coincidí amb Carolina Michelesi, la *seconda donna* de la companyia palmesana.³³⁶

Pel que respecta a l'orquestra, també es produïren alguns canvis, sobretot, en els màxims responsables. Els músics que formaren l'orquestra aquella temporada foren els següents:

Director d'orquestra:	Andreu Pavia
Primer violí <i>concertino</i> y suplent del Director d'orquestra:	Giacomo Piglia
Mestre al clave:	Francesc Frontera
Primers violins:	Miquel Sancho, major, i Josep Fuster
Segons violins:	Miquel Sancho, menor, Pere Joan Lluís Gazaniol, Joan Alcover i Josep Arias.
Violes:	Josep Sancho, Feliu Pons i Miquel Buades.
Violoncel: ³³⁷	Miquel Jaume
Primer contrabaix:	Miquel Servera
Segon contrabaix:	Andreu Llabrés
Oboès:	Joan Capó i Miquel Ramon Noguera
Flauta:	Josep Lladó
Clarinet:	Antoni Estrader i Bartomeu Ferragut
Trompes:	Antoni Domènec Llull i Joan Portell
Clarí:	Julià González
Bucsen:	Joan Marcó
Fagots:	Joan Otero i Pere Joan Ferragut ³³⁸

El director d'orquestra era aquest any Andreu Pavia, en substitució de Jaume Sancho, el qual tenia com a suplent l'italià Giacomo Piglia, primer violí *concertino*. El mestre al clavecí era Francesc Frontera, fillastre de Pavia, en substitució de Joaquim Sancho. Els canvis més significatius en els instrumentistes els trobem en la secció de corda. Aquest any només hi havia tres violins primers, en lloc dels quatre que figuraven l'any anterior, la qual cosa ens fa pensar en la mestria i la virtuositat de l'italià. Continuaren els quatre violins segons i el violoncel. A la secció de violes s'incorporà un tercer viola, el polifacètic Feliu Pons, que deixà vacant una plaça en els contrabaixos, coberta per Miquel Servera.

³³⁶ Les dades han estat extretes de la base de dades de l'*Istituto Centrale per il Catalogo Unico* (ICUU). [En línia] [Ref. del 3 de febrer de 2015]. Disponible en Web:

<<http://www.iccu.sbn.it/opencms/opencms/it/>>.

³³⁷ El violoncel hi apareix sota el nom de "bajo".

³³⁸ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f. i *Diario Balear*, 24 de març de 1826.

Desenvolupament de la primera part de la temporada

Com estava anunciat al públic, el 26 de març, diumenge de Pasqua de Ressurrecció, s'inicià la temporada 1826-1827, amb la primera representació del melodrama en dos actes *Clotilde*, del compositor napolità Carlo Coccia, sobre el llibret de Gaetano Rossi, inspirat en el treball del dramaturg francès Louis-Charles Caigniez del 1805, titulat *La forêt d'Hermanstadt ou La fausse épouse*, estrenada al *Teatro San Benedetto, de Venècia*, el 8 de juny de 1815.³³⁹ De seguida fou rebatejada i coneguda com l'òpera dels cors, pel nombre i la seva importància a l'hora d'intensificar la part dramàtica essencial de l'acció.

Per a l'ocasió, l'empresa féu imprimir el corresponent llibret a l'impremta de Felip Guasp, editor del *Diario Balear*. En aquesta temporada es continuà amb el format ja establert d'incloure l'argument en llengua castellana –el mateix que inserí el *Diario Balear* el dia de l'estrena–,³⁴⁰ seguit del repartiment –els personatges de l'obra i els cantants que els interpretaven– i, finalment, l'obra en idioma italià. En aquest primer llibret de la temporada s'incorporà, com ja havia estat habitual en les representacions operístiques del segle XVIII, una dedicatòria especial, abans de l'argument. Com no podia ser d'una altra manera, en aquesta ocasió la representació i la temporada fou dedicada al capità general Josep Maria d'Alós i de Móra Bru i Areny, principal protector d'aquest tipus de diversió: “La empresa de óperas de esta temporada vera conseguido su primero y mayor deseo si V. E. le permite invocar su nombre al dar principio á las tareas de su instituto. Bajo la benévola protección de V. E. y la dirección de una Junta ilustrada no duda alcanzar lo demás á que aspira, la satisfacción y complacencia del público y el agrado y servicio de V. E.”

El repartiment que figura al llibret és el següent:

PERSONAGGI.

CLOTILDE, Figlia del Conte di Cosena..... *Signora Albila Stella*
EMERICO, Conte di Monmeliano..... *Signor Giuseppe Mosca*
SIVALDO, suo favorito..... *Signor Cristofolo Torres*
ISABELLA, Sorella di Sivaldo..... *Signora Carolina Michelesi*
JACOPONE, Oste..... *Signor Giovanni Palagi, Director di Scena*

³³⁹ *CLOTILDE / melodramma semiserio / in due atti / da rappresentarsi / nel teatro in S. Benedetto / la primavera dell'anno 1815 / poesia di Rossi / musica di Coccia*. [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015] Disponible en Web: <<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=4306&tipo=i>>.

³⁴⁰ *Diario Balear*, 26 de març de 1826.

TARTUFFO, *Corriere di Sivaldo* *Signor Giuseppe Marini*
AGATA, *Cugina di Jacopone*..... *Signora Laura Palagi*

CORO.

Di Montanari

Soldati

COMPARSE.

Di guardie,

Montanari, e Villanelle.

L'òpera de Coccia es tornà a representar en les dues nits següents i fou l'escollida per a celebrar, el 30 de març, l'aniversari de la vinguda del rei des de França. En aquesta ocasió, en l'intermedi de la funció, és a dir, entre el primer i el segon acte de l'òpera, Giacomo Piglia, nou primer violí de l'orquestra oferí un concert. Com era habitual en aquest tipus de funcions, el teatre estigué il·luminat i l'entrada ordinària costà tres rals de billó.³⁴¹

Aquesta funció fou l'última abans del tancament de les portes del teatre a causa del Jubileu de l'Any Sant. L'any 1825, després de no haver-se celebrat el Jubileu ordinari de 1800,³⁴² a causa de l'agitació política a Europa pels efectes de la Revolució Francesa, el Papa Lleó XII decretà i celebrà el Jubileu. L'any següent, el mateix Papa extengué el Jubileu per sis mesos a tot l'orbe catòlic. Aquesta és una celebració en la qual es concedeix la indulgència plenària als fidels que compleixen determinades condicions. Si en 1825 l'aconseguien aquells que viatjaren a Roma i visitaren les quatre basíliques assenyalades a l'efecte pel Papa, aquest any, a Espanya, l'aconseguirien els fidels que per espai de quinze dies, continus o alterns, naturals o eclesiàstics, visitessin les esglésies que a l'efecte s'assenyalessin, confessant-se i comulgant amb la major disposició possible allà on més fos del seu grat.³⁴³ Seguint les indicacions del Nunci, les autoritats eclesiàstiques mallorquines decretaren que el termini dels sis mesos havia de començar el primer d'abril i finalitzar en setembre. Concretament a Palma, les esglésies assenyalades perquè els fidels poguessin aconseguir el Jubileu foren la Catedral, la del Sant Hospital, sant Francesc d'Assís i sant

³⁴¹ *Diario Balear*, 30 de març de 1826.

³⁴² Els Jubileus ordinaris se celebren cada vint-i-cinc anys des que el Papa Pau II establí aquest nou termini en 1470.

³⁴³ VÉLEZ, Rafael de: *Publicación del Jubiléo del Año Santo, e Instrucción Pastoral que con este motivo da a todos sus fieles el Excmo. E Ilmo. Sr. Arzobispo de Santiago D. Fr. Rafael de Vélez*. Santiago de Compostela: En la Imprenta de D. Juan Francisco Montero, 1826.

Jaume.³⁴⁴ Per aquesta raó, en la sessió celebrada el 31 de març, l'Ajuntament acordà que es tanqués el teatre i cessessin totes les diversions públiques.³⁴⁵

El 3 d'abril, dos dies després d'haver iniciat el descans forçós, l'empresari Palagi publicà al diari la composició de la companyia, part de la qual ja havia tingut l'oportunitat de treballar en les representacions que s'havien ofert de *Clotilde*, tal vegada, a fi d'esvaire els possibles rumors sobre dificultats o dissolucions, ja que recordava que la companyia continuaria posant esment amb tots els seus esforços a fi de merèixer l'acceptació del públic.³⁴⁶

La primera representació de l'òpera del mestre Coccia generà els primers elogis a les parts. Concretament a la *prima donna* Albina Stella, que substituï la Mosca, molt apreciada pel públic palmesà. En ocasió de la primera representació se li dedicaren els següents versos:

*A la Señora Albina Stella después de la primera representación de la ópera:
La Clotilde.*

*Que numen me enardece?
Que llama inesperada dentro del pecho
Suave crece?
Cual objeto sublime enpós me lleva
Y con potente hechizo
El débil soplo de mi voz eleva?
Es la celeste Albina
Y su angélica voz y maestría
Y la fuerza divina
De su formas graciosas y el encanto
De su gesto expresivo
Y su beldad que me provoca al canto.
Yo te admiré, o naciente
Beldad, y te admiró tanto concurso.
De tu labio pendiente
En éxtasi dulcísimo abstraído
Vi al espectador tierno
Suspirar y aplaudir enloquecido.
Tu voz le conducía
De placer en placer. ¿Quién la siguiera
Cuando veloz subía*

³⁴⁴ *Diario Balear*, 1 d'abril de 1826.

³⁴⁵ AMP. Actes municipals, sig. AH-2142/3, f. 49 v.

³⁴⁶ *Diario Balear*, 3 d'abril de 1826.

*Por gradación exacta asemejando
 Al flexible sonido
 Del clarinete bullicioso y blando?
 O si precipitada
 Corria a obscurecer su hermosa vena
 Sonora y desmayada
 Como el murmullo del lejano trueno
 En un día apacible
 ¿Quién no sintió desfallecer su seno?
 Y si el auxilio implora
 Del cielo en sus quebrantos ¿quién la escucha
 Y al instante no llora?
 Afectuosa acaricia
 ¿Quién no siente de amor el fuego santo?
 Siéntelo todo pecho
 En que duerme aun vivo el sentimiento;
 Siéntelo a su despecho
 Los que anima un espíritu orpimido;
 Siéntelo renaciente
 Los que la larga edad ha aterecido.
 ¿Y no lo sentirían
 Cuando en ti, bella Albina se reúnen
 Tantas dotes que harían
 A la que una tuviese incomparable,
 Voz, belleza, gracejo
 Y sencillez y mímica admirable?
 Yo de un sagrado fuego
 Animado me siento a tu presencia
 Y a él too me entrego.
 El Dios habita en mi por un momento:
 El Dios es quien me inspira
 Fervor al pecho y a la voz aliento.³⁴⁷*

L'aturada teatral generava quantioses pèrdues a l'empresa i per això, en la sessió municipal del 18 d'abril es tingué present un escrit de Palagi en el qual manifestava els extraordinaris perjudicis que sofria i, en conseqüència, sol·licitava l'obertura. Els regidors, tenint en compte que les estacions del Jubileu a les que assistien les primeres autoritats de l'Illa ja havien finalitzat i no tenir constància de cap ordre comunicada sobre el particular, acordaren pasar l'escrit al governador perquè assabentés el capità general i junts decidissin el que fos del seu grat.³⁴⁸

Al mateix temps, els vocals comissionats del teatre de la Junta de Govern del Sant Hospital també elevaren un escrit al governador en el qual exposaven que d'acord

³⁴⁷ *Diario Balear*, 7 d'abril de 1826.

³⁴⁸ AMP. Actes municipals, sig. AH-2142/3, f. 58 r.

amb el que s'havia acordat amb l'empresari de les òperes, s'havien realitzat diverses obres al teatre, el cost de les quals era superior als cent seixanta pesos duros, que s'havia de cobrir amb els tres duros i mig que havia de rendir cada funció. Com ja anava a espirar el termini de vint-i-un dies que havien de cessar les diversions, els vocals demanaven, sempre que no hi hagués cap reial ordre contraria, que permetés la continuïtat de les funcions. Malgrat que el governador tenia potestat suficient per a ordenar l'obertura del teatre, com aquest era un assumpte d'Església i aquesta estava molt unida a l'Estat, decidí consultar l'assumpte amb el bisbe de la Diòcesi, Antonio Pérez de Hirias, el qual, des de Lluçmajor contestà el següent: "En contestación a la de V.S. fecha de ayer 19 digo que no hallo inconveniente en que V.S. condecienda con los deseos de la Junta protectora del Santo Hospital dictando las providencias que estimase oportunas para alivio de la humanidad doliente encerrada en él, y para satisfacción tambien del vecindario de esa Ciudad deseoso de la distracción que le provoca el teatro, y con esto conocerá V.S. los deseos que me animan a acomodarme a todo lo que no se oponga al mayor Servicio del Rey Nuestro Señor (que Dios guarde)". La contestació fou comunicada a la Junta de Govern de l'establiment benèfic el 22 d'abril i, encara que aquesta no la tingué en compte fins a la sessió celebrada el 27, a l'endemà, 23 d'abril, es reprengueren les funcions amb les representació, per quarta vegada, de *Clotilde*.³⁴⁹

Dos dies més tard, el 25 d'abril es representà per primera vegada al nostre teatre l'òpera en dos actes titulada *Adelaide e Comingio, o Comingio Pittore*, amb música de Giovanni Pacini i llibret de Gaetano Rossi, la qual s'havia estrenat al *Teatro Re*, de Milà, el 30 de desembre de 1817.³⁵⁰

A Palma, en ocasió de la primera representació, s'imprimí el corresponent llibret a l'impremta de Felip Guasp. El format era el mateix que el de l'òpera *Clotilde*, a excepció de la dedicatòria que en aquesta no apareix. L'argument, escrit en castellà, coincideix amb el que el mateix impressor inserí al *Diario Balear*.³⁵¹ El repartiment, d'acord amb el caràcter dels cantants, fou el següent:

PERSONAGGI.

IL CONTE DI BENAVIDES*Signor Giuseppe Marini*

³⁴⁹ AGCM, lligall X-380/1, ff. 73 r.-74 v.

³⁵⁰ *ADELAIDE E COMINGIO / melodramma semiserio / in due atti / da rappresentarsi / nel teatro Nuvo / di Padova / l'autunno dell'anno 1818*. [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=8240&tipo=i>>.

³⁵¹ *Diario Balear*, 25 d'abril 1826.

ADELAIDE..... Signora Rosalinda Eckerlin
 IL MARESCIALLO DI BENAVIDES.....Signor Giovanni Palagi, Direttore di Scena
 IL CAVALIER DI COMINGIO..... Signor Giuseppe Mosca
 LORENZO Signor Giuseppe Massa
 LISAURA Signora Carolina Michelesi
 ALBERICOSignor N. N.

CORO.
 Cavalieri.
 Soldati.
 Vasalli.
 Contadini.

L'obra fou ben rebuda pel públic palmèsà, d'igual manera que ho foren els principals cantants de la companyia. La primera en rebre els elogis, com hem vist, fou l'Albina Stella i a aquesta li seguí la segona dama, Rosalinda Eckerlin, a la qual, dos poetes, un italià, possiblement el seu espós Luigi Monteggia, i un local, li dedicaren els versos següents:

A la signora ROSALINDA ECKERLIN, prima donna contralto nel Teatro di Palma, i sensi in lui destati allà prima recita dell'opera Adelaide e Comingio in cui con sì meritato applauso sostenne essa l'interessante parte d'Adelaide, qual tributo d'inesprimibile ammirazione, invia un Italiano nella seguente
 ANACREONTICA.

Chi di soavi note
 E' sordo al molle incanto,
 Chi di beltà infelice
 Non si commuove al pianto,
 Non ha'l destin propizio,
 Nacque alle grazie in ira,
 Odio di se risveglia
 E fiel da labbri spira.

Dolce armonia, tu l'arbitra
 Sei de'più caldi affetti;
 A te sol dat'è reggere
 Degl'immortali i petti;
 Per te, deposti i fulmini,
 Giove serena il ciglio;
 Obblia per te le stragi
 Per fin di Giuno il figlio;

D'Antiope la prole
 In tua virtù sicura
 Della Tebana patria

Sepp'innalzar le mura;
Per te'l cantor di Tracia
La perduta consorte
Strappa sepp'egli pure
Da'bracci della morte;

Da te forza indicibile
Prendon d'amor gli strali,
Per te le pene obbliano
I miseri mortali;
Te sola, perciò, dicono
Del mondo animatrice,
E d'aver vita è indegno
Quei che'l contrario dice.

Ne chiamin di poeti
Finzioni immaginose
Quelle ch'hò qui citate
Storie meravigliose;
Che rinovar si vedono
Pur anche a' dì presenti
Le riputate favole,
I negati portenti.

In fatti chi è ch'in seno
Scender non senta amore,
Solo al slanciar *Adele*
Un sguardo incantatore?
Chi v'è chel cuore oppresso
Da rio dolor non senta
Se'l duol che'l cuor le preme
Suo labbro esprimer tenta?

Saria negar che Febo
Riscalda l'orbe interno,
Sarebb'il culto strugere
Da ognun dovuto al vero,
L'opporsi a chi dicesse
Che *Linda* a suo talento
Desta qual più le piace
Umano sentimento;

Ch'il suono di sua voce
Più dolc'è assai del miele
Ch'al canto maestrevole
E' 'l suo gestir fedele;
Onde su tutti esercita
Possanza tale e tanta,
Che, non che fiere o sassi,
Ogn'uom che l'ode incanta.

A te sia dunque lode
Linda gentil diletta,
A te che di Polinnia
L'allieva sei perfetta;
E se di tuo gran merito
Ti par mio cant' indegno,
Solo dirò che l'offro
D'ammirazion in segno.

Marcanti, non ne dubito,³⁵²
Miglior vate non puote
Che de tuoi doni illustri
La copiosa dote:
Ma s'ei da Apollo avranne
All'opra egual favor,
Non gli sarò secondo
Nell'ammirarti agnor.

*A la señora Rosalinda Eckerlin en la representación de la ópera:
Adelaide e Comngio*

Es suave al alma mía
Saborear los puros sentimientos
De la melancolia:
Suave me es la flauta solitaria:
Suave me es el canto
Del ruiseñor que espresa su quebranto.
Y a ellos semejante
Baja a mi pecho, bella Rosalinda,
Tierna e interesante
Tu voz, y toca las dormidas fibras
Del corazón sensible,
Y escita un placer puro y apacible.
Y enpós de ella elevado,
Con ella acorde en un sublime tono,
De si propio olvidado
Sigue mi corazón el blando impulso,
Y gime si ella gime,
Con ella sufre y llora y se reprimí.
Ni a tu amable belleza,
Ni al metal de tu voz cierta y sonora,
Ni aun a la nobleza
Y rasgos delecados de tu gesto,
A nada al airte atiando:
Hay algo de mejor que no comprendo.

³⁵² [Nota del poeta: *Si allude ad altri versi in idioma spagnuolo che, sul medesimo tema di quest'anacreontica, si stanno scrivendo da un poeta dell'Isola, quale già diede, in altra occasione, prova del suo poético valore.*]

Ay! Cómo es que se siente?
 Quién encontró el camino que conduce
 A la insondable fuente
 Del sentir, de las tiernas simpatías,
 Del amor hechicero,
 De la amistad, del goce verdadero?
 Y qué importa el saberlo
 Si se percibe el alma, si no puede
 Jamás desconocerlo?
 Este placer de un alma enternecida
 Gocemos oh! Gocemos,
 Y el mejor don del cielo cultivemos.
 Y tu amabale cantora
 Sé las delicias de la patria mía:
 Tu voz encantadora
 Tenga suspensa la brillante turba
 Y que beban ansiosos
 El placer de tus cantos poderosos.
 Los laureles floridos
 Que tu cándida frente ya adornaron
 Con aplausos crecidos
 Renueves cada día; que la Italia
 Se goce en tu memoria
 Y una tu nombre a su triunfante gloria.³⁵³

Pocs dies més tard de la publicació d'aquestes dues composicions poètiques, es publicaren els següents versos, dedicats al primer tenor de la companyia, Giuseppe Mosca:

Al Señor José Mosca, primer tenor de la Compañía Italiana.

A ti Mosca divino
 Dedico estos mis versos,
 Si en el númen escasos,
 Llenos de sentimiento.
 El es el que me dicta
 Lo poco que te expreso
 Deseando que te alaben
 Otros segon tu merito.
 Encanto del oido
 Que conmueves el pecho,
 Dulce voz modulada
 De un modo blando y tireno,
 Tu arrebatas mi espíritu
 Y en un suave embeleso
 Al escucharte absorto

³⁵³ *Diario Balear*, 29 d'abril de 1826.

Quedo largos momentos.
¡Cómo al vivo retratas
Los efectos funestos
De una mor desgraciado,
De un odioso himeneo!
Adelaida y Cominges
Vosotros sois; yo os siento
Cuando de Linda y Mosca
Unidos los acentos
Tocan, mueven, ablandan
A los peñascos mismos.
De mármol es sin duda
Quien no prueba el efecto
De ese mágico canto,
De ese estilo maestro,
De esas tiernas maneras
De un cantor tan perfecto.
Oh! Sigue Mosca amable:
Y si anima tu gesto
Y tu actitud el canto,
Y si un día te veo
Dominando las tablas
Mas expresivo y suelto,
Entonces... ah! No venga
Tan pronto a questo tiempo,
Pues entonces sin duda
Para siempre te pierdo.³⁵⁴

Vertaderament, els nous cantants agradaven cada dia més al públic i bona prova d'això és l'advertència que el governador Valencia inserí en l'anunci de la funció del 3 de maig, mitjaçant la qual es prohibien els aplaudiments que tenien com a objectiu la sortida dels cantants, amb la consegüent interrupció de l'obra, així com també les senyals de silenci, quan s'aplaudia degudament.³⁵⁵

A les repetides mostres d'acceptació del públic l'empresa volgué correspondre en tot moment amb la inclusió dins la funció de peces conegudes i celebrades. Així, en la funció que s'oferí el 30 d'abril, en la qual es representava per sisena vegada *Clotilde*, l'empresa anuncià que una vegada finalitzat el primer acte, la *prima donna* Albina Stella interpretaria el cèlebre romanç conegut com el *Mai piu*, de l'òpera *Tebaldo e Isolina*.³⁵⁶ Es tracta del romanç que canta la soprano en aquesta òpera de Francesco Morlacchi, que havia estat estrenada al *Teatro La Fenice*, de Venècia, el 4 de febrer de 1822, i revisada

³⁵⁴ *Diario Balear*, 4 de maig de 1826.

³⁵⁵ *Diario Balear*, 3 de maig de 1826.

³⁵⁶ *Diario Balear*, 30 d'abril de 1826.

i interpretada a Dresde el 1825.³⁵⁷ En les funcions del 7 i 21 de maig, en l'intermedi de la mateixa òpera, Giovanni Palagi i l'Stella representaren, amb el corresponent vestuari l'escena i duo d'*Il turco in Italia*, com una petita prova de gratitud per l'acceptació amb la qual afavoria el respectable públic els seus dèbils esforços.³⁵⁸

A la darrera del mes de maig, s'interrompé una altra vegada l'activitat de la companyia. Amb motiu de la sortida del capità general i els caps i oficials de la guarnició a guanyar el Jubileu de l'Any Sant, es tancà el teatre entre els dies 26 i 29, ambdós inclosos, d'igual manera que s'havia tancat el 25 d'aquell mateix mes amb motiu de la celebració del Corpus Christi. Suposem que el tancament no s'allargà més dies degut a la celebració de l'onomàstica del rei, el 30 de maig. En aquesta ocasió es representà la farsa *L'inganno felice* i el segon acte d'*Adelaide e Comingio*, amb el teatre il·luminat i l'entrada a tres rals de billó. Aprofitant la interpretació de la farsa rossiniana, l'empresa publicà al diari l'argument de l'obra, que fins aquell moment no havia estat publicat, i féu imprimir el corresponent llibret, gràcies al qual ens assabentem del repartiment:

Bertrando, duca..... *Giuseppe Mosca*
Isabella, sua figlia..... *Albina Stella*
Ormondo, intimo del duca..... *Cristofolo Torres*
Batone, confidente di Ormondo..... *N.N.*
Tarabotto, capo dei minatori..... *Giovanni Palagi*³⁵⁹

Cal anotar aquí que una altra òpera que es tornà a interpretar en aquesta temporada fou *La gazza ladra*, la qual es reposà a la cartellera el 14 de maig. Sembla que l'òpera de Rossini, des de la seva reposició a la cartellera, s'interpretava sense la corresponent simfonia –obertura–, ja que en l'anunci de la funció del 4 de juny l'empresai advertí al públic que havia arribat de Barcelona “la sinfonia propia de esta ópera”, la qual seria interpretada aquella mateixa nit, junt a l'òpera, per a major lluïment

³⁵⁷ BRUMANA, Biancamaria: “Caro suoni lusinghier...Tutti i libretti di Francesco Morlacchi”, en *Quaderni di esercizi. Musica e spettacolo*, núm. 19, *Università degli Studi di Perugia. Sezione di musicologia - Dip. di lingue e letterature*. Perugia: Morlacchi Editore, 2013, pp. 155-171.

³⁵⁸ *Diario Balear*, 7 i 21 de maig de 1826.

³⁵⁹ *L'inganno felice: farsa per musica in un atto. Da rappresentarsi nel Teatro della M.N. e L. Città de Palma l'anno 1826*. [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <http://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?db=solr_iccu&nentries=1&resultForward=opac%2Ficcu%2Ffull.js&searchForm=opac%2Ficcu%2Ferror.jsp&do_cmd=search_show_cmd&saveparams=false&rpnlablel=+Nmi+%3D+IT%5CICCU%5CINTV%5C013026+&rpquery=%2540attrset%2Bbib1%2B%2B%2540att%2B1%253D5032%2B%2540attr%2B4%253D1%2B%2522IT%255C%255CICCU%255C%255CINTV255C%255C013026%2522&&fname=none&from=6>.

de la funció.³⁶⁰ No podem assegurar el motiu pel qual no es disposava d'aquella obertura a l'inici de la temporada, però, possiblement aquella circumstància fos conseqüència dels canvis operats en la direcció de l'orquestra.

Entre els dies 12 i 17 de juny, una vegada iniciada la tercera mesada de representacions, la companyia hagué d'interrompre les funcions a causa de la indisposició que mantingué apartada de l'escenari la *prima donna*. Finalment, l'activitat es reprengué el 18 amb *Adelaide e Comingio*.³⁶¹

Pocs dies més tard, el 29 de juny, es representà per primera vegada al nostre coliseu el melodrama tràgic en dos actes *Semiramide*, de G. Rossini, amb llibret de Gaetano Rossi, extret de la tragèdia volteriana, la qual havia estat estrenada al *Teatro La Fenice*, de Venècia, el 3 de febrer de 1823.³⁶² El dia anterior a la representació, l'empresari inserí un avís teatral dirigit a buscar la indulgència del públic davant aquest nou repte de la companyia.

Si la empresa al dar al público la ópera de la Semíramis no contase con su indulgente benignidad, se hubiera arredrado más de una vez por las dificultades que ofrece su ejecución. Pero resuelta ya a dar este paso tal vez superior á su medios y facultades, y guiada únicamente por el deseo vehemente que la anima de mostrar su gratitud á quien tanto la favorece, no ha escusado gasto ni fatiga para vestir y decorar con decència y propiedad esta obra maestra con que el inmortal Rossini ha sabido realzar el patético y trágico asunto de este drama. Los actores y músicos se han interesado á porfia para sacarla lo major que han podido, si bien las dificultades que ofrece su ejecución les hace desconfiar salga con la perfección que anelan; y es tanto mayor su temor en esta parte cuanto es mas delicado el gusto y tino que este público tiene acreditado...

...Todo esto hace esperar á la empresa de este ilustrado y prudente público disimule las faltas que acaso notare en la representación de la Semíramis, en favor del esmero con que asi en esta ópera como en las que dé en lo sucesivo procurará no desmerecer su aprecio y benevolència.

En l'avís també es feia referència a la nova decoració que s'havia construït per a l'ocasió, costejada per diversos senyors i abonats, que consistia en una sala amb columnes i estatuës, a més d'unes altres pintades de nou, un hermós llum o quinqué a l'estil del que hi havia al *Teatro alla Scala*, de Milà, fet sota la direcció del propi empresari per un artesà de l'Illa. L'endemà, l'empresari aclaria que aquella magnífica

³⁶⁰ *Diario Balear*, 24 i 30 de maig i 4 de juny de 1826.

³⁶¹ *Diario Balear*, 18 de juny de 1826.

³⁶² NARICI, Ilaria: "Semiramide", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, 1996, p. 1168.

decoració de sala règia, en la qual es desenvolupava l'última escena del primer acte havia estat pintada i dirigida pel pintor italià Giulio Cesar Trajani.³⁶³

Com era habitual, també en aquesta ocasió Felip Guasp imprimí el corresponent llibret, però, amb un canvi d'ordre respecte als anteriors: en primer lloc, després de la portada, apareixia el repartiment de l'obra en italià, seguit de l'argument en castellà i, finalment, l'obra, pròpiament dita, en italià. També, respecte a l'argument, que coincideix amb el que publicà la premsa el dia de l'estrena,³⁶⁴ s'observa un canvi significatiu, que fins aquell moment no s'havia vist. En l'explicació de la trama apareixen indicades les peces musicals diferents del recitatiu que formaven l'obra. Així, al primer acte s'indiquen la introducció, la cavatina d'Arsace, el duet d'Assur i Arsace, l'ària de Semiramide, el duet entre Semiramide i Arsace i el final. Al segon acte s'indiquen el duet de Semiramide i Assur, el rondó d'Assur, el duet entre Semiramide i Arsace, l'ària d'Assur, la pregària de Semiramide, el tercet entre Semiramide, Arsace i Assur i el cor final. No hi ha dubte que el canvi tenia la intenció de millorar la informació que es trasmetia al públic a fi que aquest pogués seguir la trama amb més facilitat i, tal vegada, indicar-li els moments en els quals podria aplaudir als cantants, resseguint les indicacions que havia fet el governador Valencia a la primeria del mes de maig.

Quant al repartiment de l'obra, al llibret s'indica el següent:

<u>PERSONAGGI.</u>	<u>ATTORI.</u>
<i>SEMIRAMIDE, Regina di Babilonia</i>	<i>Sig.^a Albina Stella.</i>
<i>ARSACE, Comandante le armate</i>	<i>Sig.^a Rosalinda Eckerlin.</i>
<i>ASSUR, Principe del sangue di Belo</i>	<i>Sig. Giuseppe Marini.</i>
<i>IDRENO, Re dell'Indo</i>	<i>Sig. Giuseppe Mosca.</i>
<i>OROE, Capo dei Magi</i>	<i>Sig. Cristofolo Torres.</i>
<i>MITRANE, Capitano delle guardie reali</i>	<i>Sig.^a Laura Palagi.</i>
<i>L'OMBRA DI NINO</i>	<i>Sig. N. N.</i>

CORO *Saltrapi.*
 Babilonesi.
 Principesse.

COMPARSE *Guardie reali.*
 Ministri dei tempio.
 Indiani.

³⁶³ *Diario Balear*, 28 i 29 de juny de 1826.

³⁶⁴ *Diario Balear*, 29 de juny de 1826.

*Popolo Babilonese.
Donzelle.
Schiavi.*

L'òpera es tornà a representar l'1 i el 2 de juliol amb l'aprovació del públic, segons la crítica apareguda a la premsa local. Malgrat l'incident desagradable ocorregut en el temps més crític dels assajos de l'òpera, per la greu indisposició sobrevinguda al professor Andreu Pavia, qua tant s'havia desvelat en el seu lluïment, i per la consegüent separació del seu fill polític Francesc Frontera, mestre que igualment havia posat esment en l'ensenyament dels cors i segon acte de la mencionada òpera, havia estat executada amb més felicitat i encert del que es podia prometre, ateses les dificultats que ofereix aquesta obra mestra de l'immortal Rossini. El públic palmèsà l'havia aplaudit amb entusiasme i havia donat una prova més del bon gust que ja havia acreditat.

Mentre algun intel·ligent o professor pogués il·lustrar els afeccionats amb una anàlisi musical de *Semiramide*, el crític aprofità per a anticipar un lleuger testimoni d'estimació i gratitud a la cura i l'encert amb el qual havien interpretat els seus respectius papers les senyores Stella i Eckerlin i el senyor Marini. També el senyor Mosca, en la seva opinió, havia interpretat bé el seu curt paper i el senyor Torres s'havia revestit igualment del seu caràcter i executat amb bastant encert les difícils i greus entonacions del recitat. Sobre el director de l'orquestra, Giacomo Piglia, deia que de cada dia es feia més digne d'apreci per l'interès i cura que posava en la direcció. En aquesta òpera, la més difícil i complicada de totes les que s'havien representat fins aquell moment, havia fet veure la seva idoneïtat i el que s'havia d'esperar d'ell en el futur. El professor Joan Capó i la resta de músics havien ajudat en aquest sentit i s'havien fet creditors a l'estimació del públic.

Pel que respecta a les qüestions extramusicals, el crític alabà el gust en els vestits amb els quals es presentà l'empresa, les noves decoracions de temple, saló regi, jardí i voltes subterrànies amb les comparses de dones, indis, sàtrapes, babilonis, mags i d'altres que tant havien contribuït al lluïment de la funció. Tot degut en gran part a la intel·ligència i activitat del director d'escena Palagi, el qual havia ofert un espectacle sorprenent i nou en la ciutat. Finalment, féu menció de la nova làmpara o quinqué, la qual havia augmentat el plaer i l'admiració dels espectadors, els quals es creien transportats, com per encant, a un dels teatres de millor qualitat.

Malgrat les cinc hores que havia durat la funció, el públic havia guardat el major silenci des del principi fins al final, sense donar la menor mostra d'impaciència i desgrat, cosa que era d'admirar en un país que no estava acostumat a espectacles tan prolongats.³⁶⁵

El 4 de juliol, tenint en compte l'estació calorosa i el cansament que els actors arrossegaven per les tres interpretacions de *Semiramide*, l'empresa anuncià la representació de *L'inganno felice*, la qual fou l'última funció d'aquesta primera part de la temporada.

El Jubileu i les indisposicions de cantants i músics, que hem comentat anteriorment, retardaren el nombre de funcions ofertes fins al començament de l'estiu. La calor que feia i el desig de satisfer als subscriptors feren que l'empresa suspengués les representacions, quan encara no s'havia completat la tercera mesada que havien avançat els abonats, reemplaçant-les a una estació més oportuna. Amb aqueix motiu, el 8 de juliol, l'empresa anuncià que tots aquells subscriptors que volguessin recollir la quantitat excedent que havien anticipat ho podien fer acudint a la taquilla del teatre.³⁶⁶ Amb aquest anunci finalitzà la primera part de la temporada.

Aquell mateix dia 8 de juliol morí a Palma el benemèrit professor de música Andreu Pavia, a l'edat de 42 anys. El diari recordava que era el director d'orquestra del teatre, ho havia estat del de Barcelona en els anys 1815 i 1816 i se li havia ofert de nou la direcció en 1823. Era massa conegut i plorat per a manifestar el seu mèrit com a professor i com a autor. En la seva memòria, un amic publicà a l'edició del *Diario Balear* del 12 de juliol de 1826 una llarga l'elegia, la qual reproduïrem més endavant, en parlar de la seva figura.

³⁶⁵ *Diario Balear*, 5 de juliol de 1826.

³⁶⁶ *Diario Balear*, 8 de juliol de 1826.

Diari de representacions

Nº	Dia	Hora	Representació	Compositor	Observacions
1	26-III	19:30	Clotilde	C. Coccia	
2	27-III	19:30	Clotilde	C. Coccia	
3	28-III	19:30	Clotilde	C. Coccia	
4	30-III		Clotilde	C. Coccia	Aniversari de l'arribada del monarca des de França. Entrada 3 rals.
5	23-IV	19:30	Clotilde	C. Coccia	
6	25-IV	20	Adelaide e Comingio	G. Paccini	
7	27-IV	20	Adelaide e Comingio	G. Paccini	
8	29-IV	20	Adelaide e Comingio	G. Paccini	
9	30-IV	20	Clotilde	C. Coccia	
10	02-V		<i>Se hará la ópera que anunciarán los carteles</i>		
11	03-V	20	Adelaide e Comingio	G. Paccini	
12	04-V	20	Clotilde	C. Coccia	
13	06-V	20	Adelaide e Comingio	G. Paccini	
14	07-V	20	Clotilde	C. Coccia	
15	11-V	20	Adelaide e Comingio	G. Paccini	
16	14-V	20	La gazza ladra	G. Rossini	
17	15-V	20	Adelaide e Comingio	G. Paccini	
18	16-V	20	Adelaide e Comingio	G. Paccini	
19	18-V	20	Adelaide e Comingio	G. Paccini	
20	20-V	20	La gazza ladra	G. Rossini	
21	21-V	20	Clotilde	C. Coccia	
22	23-V	20	Adelaide e Comingio	G. Paccini	
23	24-V		La gazza ladra	G. Rossini	
24	30-V	20	L'inganno felice Adelaide e Comingio (2n acte)	G. Rossini G. Paccini	Onomàstica del rei. Teatre il·luminat. Entrada 3 rals.
25	01-VI	20	L'inganno felice Adelaide e Comingio (1r acte)	G. Rossini G. Paccini	
26	03-VI	20	Adelaide e Comingio	G. Paccini	
27	04-VI	20	La gazza ladra	G. Rossini	
28	06-VI	20	L'inganno felice Clotilde (1r acte)	G. Rossini C. Coccia	
29	08-VI	20	<i>Se hará la ópera que se anunciará en los carteles.</i>		
30	10-VI	20	L'inganno felice Clotilde (1r acte)	G. Rossini C. Coccia	
31	11-VI	20	La gazza ladra	G. Rossini	
32	18-VI	20	Adelaide e Comingio	G. Paccini	
33	22-VI	20	La gazza ladra	G. Rossini	
34	27-VI	20	La gazza ladra	G. Rossini	
35	29-VI	20	Semiramide	G. Rossini	
36	01-VII	20	Semiramide	G. Rossini	
37	02-VII	20	Semiramide	G. Rossini	
38	04-VII	21	L'inganno felice	G. Rossini	
39	14-VIII	19:30	Semiramide	G. Rossini	Benefici de l'Hospital.

Anàlisi de *Semiramide* i crítica de la representació

Transcorreguts dos anys i mig amb el gaudi de l'espectacle i la diversió que proporcionava l'òpera en el coliseu, s'hi havien vist, a més de les millors produccions de Pacini i Mercadante, aquelles considerades obres mestres dels gèneres buf i semiseriós de les de Rossini. Aquesta sèrie continuada de bona música, a la qual s'havia acostumat l'oïda, havia forçat, en certa manera, el gust vers la perfecció. Un gust musical que en la societat palmesana començà molt abans de l'arribada de l'òpera. No obstant això, les òperes l'havien perfeccionat: el mateix públic que havia deixat desert el teatre en la tercera representació de *Ser Marcantano*, que aplaudí amb furor més de vint representacions de *Torvaldo e Dorliska* en la primera temporada i unes poques menys en la segona, que respectà i admirà l'*Aureliano in Palmira*, encara que no l'entusiasmés especialment, acabava de donar una prova de la refinació del seu gust en la manera en la qual havia rebut l'òpera *Semiramide*.

A aquest públic entregat, de cada vegada més entés, dedicà un articulista anònim l'anàlisi d'aquesta última òpera en les pàgines del *Diario Balear*, en la seva edició del 10 de juliol de 1826, després d'haver-se representat en tres ocasions. Com el propi autor indica, l'anàlisi musical era un obsequi al gust i afició del públic, realitzat sense poder tenir present la partitura de l'obra i servint-se de paraules figurades o preses de la llengua italiana, per no estar tan generalitzat entre el públic el llenguatge musical. Malgrat això, es tracta d'un anàlisi extens, pormenoritzat i brillant, sens dubte, realitzat per alguns dels músics palmesans coneixedors del llenguatge operístic i, sobretot, de l'evolució del llenguatge rossinià. Encara que no sabem el seu nom, ens decatem per assenyalar com a possibles autors Jaume Sancho o Joaquim Sancho, que havien format part de l'orquestra en les temporades anteriors i que en aquesta no foren contractats, ja que com l'autor indica, no havia tingut accés a la partitura a l'hora de realitzar l'anàlisi.

L'autor inicia l'anàlisi donant notícies sobre les novetats musicals que presentava l'obra respecte a les anteriors composicions del Cigne de Pesaro.

La Semirámide fue compuesta por Rossini para el teatro de Venecia en 1823, un año después de la Zelmira y cinco después del Moises en Egipto. Tras estas dos producciones, que aunque no vistas en este teatro son bastante conocidas, en que el genio había prodigado tan dispendiosamente todos sus recursos, parecía que no quedaba más que hacer á Rossini en el género sublime o, si es lícito hablar así, en la epopeya del canto. Sin embargo en 1823 le vemos

parecer con una ópera enteramente nueva, de un carácter particular, en que, desemejante de sí mismo aunque siempre igualmente grande, nos fuerza a admirar su genio inagotable que no está ceñido a una o mas clases de composición, ni menos a ciertas maneras, y que sabe crear a cada paso y soltarse de todas aquellas trabas que arredran al genio más atrevido.

Sorprende y es sobremana filosófico el nuevo modo de disponer el instrumental en muchos pasages de la Semirámide. Vemos frecuentemente entradas, que hasta ahora se habían confiado a una clase de instrumentos, ejecutarse por otros con ventaja. Así para no hablar sin pruebas en el principio del Giuro del final y en el acompañamiento del Come più caro en la cavatina del Soprano son las trompas las que hacen lo que generalmente se hubiera confiado a los violines; mejorando singularmente ambos pasages en plenitud y vehemencia.

Y no sólo en la disposición, sino también en el fondo del instrumental tiene esta ópera un carácter nuevo entre las de Rossini. El autor de su vida que en algunas cosas habla con bastante acierto que la Semirámide es escrita por el gusto alemán, la orquesta muy llena y tal vez demasiado sobrecargada y el brillo de las voces no tan cuidadosamente atendido. Nosotros no dudaremos en asegurar que es de las composiciones más científicas entre las que conocemos de Rossini; y si entre las bellas producciones del genio pudiese alguna deslustrar a las demás, la Semirámide nos haría olvidar tantas y tantas bellezas de nuestro autor que nos han excitado otras veces largos trasportes de entusiasmo.

En la Semirámide las ideas estan vertidas con una grande economía, consecuencia precisa del método por que está compuesta. Nada más fácil que amontonar cantables de mediano grado, sin ninguna o con poca relación entre sí, terminarlos apenas insinuados, y llevar la imaginación de uno a otro cuadro brillante, dejando al mismo tiempo un vacío en el oído y tal vez en el sentimiento: pero, escoger un cantable lleno de nobleza, susceptible ya de extensión, modificarle para expresar con él sentimientos opuestos, llevarle de un tono a otro, apurar sobre él, si posible fuera, toda la esplendidez y recursos de la armonía y de la imitación; esta es la obra del genio.

La Semirámide es nueva también en la forma de sus recitados, aunque el instrumentarlos a todos es cosa que se observa ya en la Zelmira y en el Moises. La dignidad y fuerza tan bien sostenida de los de nuestra ópera, su infinita variación de tonos que tiene incierto el oído aun en el momento de empezarse la última cadencia; el carácter peculiar y marcado que tienen en cada uno de los personajes especialmente los del sumo sacerdote, forma de ellos una clase aparte, distinta de cuantos habíamos oído hasta ahora.

Otras de las novedades introducidas por Rossini en la composición, que brilla de un modo singular en esta ópera es la de estar todos los adornos marcados, y notados en la partitura: Rossini lo hizo por la primera vez en 1814 en Milan habiendo oído al famoso Veluti variar prodigiosamente y con acierto las arias escritas para su papel en el Aureliano. Algunos de estos adornos son en la Semirámide de un gusto nuevo y elegante al par que propio y oportuno...

Després d'oferir aquestes generalitats, l'autor comença l'anàlisi minuciós de l'obra, de cadascuna de les peces musicals que la conformen. Comentaris sobre la forma

de compositar, combinacions instrumentals, fusió del text amb la música i sensacions experimentades a l'hora d'escoltar-la formen el besó d'un anàlisi tal vegada adreçat més als entesos que al públic que s'hi solia congrega nit rere nit, el qual buscava més la diversió i la delectança dels sentits que l'enteniment i la comprensió musical.

La sinfonía está llena de brillantez y de fuego, y Rossini según acostumbra nos dá el placer de acordarnos de ella en diferentes partes de la ópera: en el allegro del dueto Serbami ognor, en el giuro del final, en el rondó del contralto en que oímos parte del crescendo, y en el coro y escena un traditor en que nos repite algunas veces el allegro.

Antes de entrar en el examen de las piezas del primer acto debemos decir algo sobre el modo como se abre la primera idea del instrumental. Esta es una idea corta, descarnada, sin ninguna melodía, que no promete amplificación alguna a los ojos de quien no tenga conocidos los grandes genios y no sepa de cuanto son capaces. Pero luego se despliega poco a poco, se le agregan sucesivamente instrumentos, modulándola³⁶⁷ por mil tonos diferentes adquiere fuerza de agrandar, un torrente de armonía va inchiendola soberbiamente, hasta formar una música la más hermosa y la más complicada poderosa a arrebatarnos nuestros oídos en un encanto que no sabemos explicar. Este es el género de composición más difícil, porque la sequedad del tema que hemos descrito no admite ninguna idea que deslumbre y de en medio de esta sequedad misma debe el compositor sacar recursos sólidos que sostengan su obra.

Pasando rápidamente por el recitativo del sacerdote, trozo de música sublime y que sin ser un plagio ni aun una imitación está lleno del espíritu de Haydn, vamos á fijarnos por algunos momentos en la introducción. Esta es una pieza magnífica, llena de entusiasmo y de nobleza, original, y en fin perfectamente acabada tanto por la novedad y elevación de los cantables, como por su propiedad en la expresión de los sentimientos y más aun por el conjunto hermosísimo de su disposición y el fondo de armonía, que unas veces resulta de esta disposición misma y otras le sirve de fundamento. Consta de dos coros, un terceto de dos bajos y tenor y un cuarteto en que se añade el soprano.

Ambos coros como la expresión bulliciosa de un pueblo que celebra sus fiestas y la presencia de su reina son brillantes, marciales, rápidos, festivos.

En el terceto es admirable el artificio con que al reunirse las voces en

furor

Celo à stento il mio

terror

da cada una diferentes entradas, cantando temas diferentes aunque subordinados a la misma armonía, que expresan tan bien el contraste de furor y de terror de que los diferentes personajes estan poseidos.

Después del segundo coro que anuncia la llegada de Semíramis, da principio el cuarteto por un cánon especie de composición Antigua conocida desde el

³⁶⁷ [Nota del autor: Modular viene de la palabra modo o tono y es recorrer el instrumental o las voces diferentes tonos sucesivamente.]

siglo catorce, que consiste en la repetición sucesiva de un mismo tema por algunas voces diferentes que despues se reunen para terminar juntas. El cánon de este cuarteto

Di tanti regi e populi

además de la nobleza y elegància del tema, tiene cualidades musicales que se caracterizan en que no puede desconocerse su autor. Despues que cada una de las voces haya cantado su tema común, siguen las voces subordinadas en un canto particular por si solo agradable y muy melodioso, sin dejar de acompañar a la principal. El modo de terminar este cánon en el misero cor es tan inesperado como armonioso.

El estremecimiento y el terror se apoderan de los espectadores al oir

Ah gia il sacro foco è spento,

y choca al oido con una vibración terrible aquella nota con que se resuelve el pensamiento, prolongada al fin de cada verso todo el tiempo que es necesario para ir modulando los instrumentos por tonos inesperados hasta descansar en el que quiere el autor. Esta stretta (ó completo armónico) y la mayor parte del final de la Semirámide en su efecto terrorífico y funesto nos hacen en algun modo creïbles los prodigios que se nos refieren de la música griega. Rossini quiso también poner su marca á esta última parte de su introducción: cuando ha desplegado á satisfacción suya la idea que parece ya concluida y efectivamente lo fuera en otros autores, entonces aun anuncia un pasage grandioso en ocho compases en que muda el andamento

Ah di noi che mai sarà!

lleno de ancha riqueza de armonía.

No podemos prescindir de hacer alguna mención del recitado inmediato á la introducción, ya porque su acompañamiento es el mismo tema instrumental de la cavatina que le sigue, como bien por la originalidad y merito singular de una parte de él, que dice el sacerdote

*... In questo giorno appena arrivi
Da Menfi il sacro oracolo.*

Este es un canto oscuro y enfático en que, saliendo el cantante de una sola nota, el instrumental modula admirablemente sobre ella. Otra clàusula de recitado de esta especie se encuentra en el final la segunda vez que habla la sombra:

Rispetta le mie ceneri.

Pero aunque bajo de un mismo plan expresan sentimientos diferentes: el primero es sublime como el lenguaje de la inspiración, el otro es tétrico y fúnebre como la voz de los sepulcros.

La pureza de estilo brilla singularmente en la cavatina del contralto

Ah quel giorno ognor rammento

que reúne cuanto puede haber en el canto de mas elegante, bello y expresivo. Sobre todo nada mas propio y significativo que aquel cambio de tono cada vez que se repite la palabra cangiò, que dá efectivamente un vuelco al sentimiento y presenta al ánimo todo el sentido de la expresión.

El dueto de contralto y bajo debe considerarse como uno de los buenos que tiene Rossini por su efecto teatral. Entre varias bellezas que tiene en la parte imitativa se distingue notablemente la del tema cantable del allegro

Va superbo in quella reggia

en donde se ve altivez y acrimonia en la pronunciación de la palabra superbo, cuya entonación tan dura y disonante con los acompañamientos, prolongada por algún tiempo basta por si sola para manifestar el sentimiento que encierra la expresión.

El efecto desagradable que deja en nosotros queda pronto borrado por la música más halagüeña del coro y aria de Semíramis. Cuantas ideas placenteras han excitado alguna vez en nosotros las descripciones del blando oriente con sus baños, jardines, aromas y todo linaje de delicias; cuantas ilusiones acompañan en un corazón tierno la memoria de un amor tranquilo, cuando en otros tiempos que siempre llama mas felices se parecia por un objeto querido; cuanto placer y saciedad puede encerrar en si la idea del retorno de este mismo objeto por quien ansiábamos; todo nos asalta en el mágico canto de Semíramis y de sus doncellas en los floridos pensiles de su palacio. El ánimo sin sentirlo es transportado a todas aquellas ideas deliciosas de bosques y orillas encantadas, o bien se cree habitar entre los coros de las ninfas y de los faunos. Lo que se puede añadir en elogio de esta pieza es que en su allegro Rossini ha sabido de un pensamiento, que de otro modo sería vulgar, formar una idea llena de novedad con el tránsito á modo menor en

Come più caro.

El dueto del soprano y contralto tiene una música muy expresiva y que imita bien las primeras esperanzas de un amor desde largo tiempo fomentado. Un delicioso delirio se apodera de Semíramis y Arsaces en el allegretto

Alle più calde immagini

al abandonarse á la idea de un porvenir bienhadado. Una especie de suaves sollozos se oyen y nos conmueven en

Fra i più dolci palpiti,

cuando dispuestas las notas con largos saltos y con frecuentes síncopas ponen al cantante en alguna dificultad de respirar. El carácter sentido y afectuoso de esta pieza recibe su última determinación cuando el oboe instrumento de un metal de voz tan sentimental dá dos puntos sobremanera de la cláusula en que se canta sobre el tono de ut menor.

El final esta lleno de rasgos magistrales no solo por lo tocante a la parte musical, sino por el arte con que están hermanadas las melodías con el sentido de las palabras y de la situación eatral.

El coro

Ergi omai la fronte altera

es de un estilo desplegado: su canto grave y magestoso, acomodado todo en la seriedad del acto que va á abrirse de la elección de un nuevo rey. Cuando expresadas las grandes esperanzas que en ella conciben, se dirigen los magos al cielo paraque aplaque al fin su enojo y vuelva su vista sobre Babilonia

E dal ciel placati o numi;

entonces reviste la música en diez y seis compases un carácter de religiosidad imponente.

El acto del juramento es una música sublime, llena de dignidad y de fuerza; y nada tan admirable como el modo con que en ella se separa la voz del soprano de todas las demás por mil diferencias minuciosas que dan la idea del poder y superioridad en ella, y en los demás de submisión o de entusiasmo. El canto á solo en que ella prescribe el juramento esta revestido de todo el imperio de la soberanía por medio de aquellas carreras tan frecuentes en que el instrumental deja sola la voz; cuando al contrario el primer punto de la entrada de las demás voces reunidas anuncia ya la expresión de unos súbditos que reciben con acatamiento los órdenes superiores; y poco más adelante el grito unánime del pueblo que también jura obedecerlas expresa con su repetición el entusiasmo de que va acompañado. Aun al terminar la idea musical se advierte esta diversidad de sentimientos, pues siempre la voz del soprano ejecuta sobre un tema particular, mientras las demás siguen con otro canto que parece independiente.

El gracioso tema que sigue, que cantan y modifican sucesivamente todas la voces, es muy oportuno por su sencillez para hacer brillar las demás partes del total de la pieza; y si es verdad que hay en las bellas artes cierto parentesco y analogía entre sí, podemos decir que sucede en esta parte como en el claro-oscuro de la pintura. Porque apenas terminado el canto de este tema por el contralto, empieza un género de música de terror que no termina con el mismo fin de la pieza y que va por grados aumetando desde el verso ah que avvenne! Hasta llegar á un punto vehementísimo en el oh quale orrore! que precede a la stretta. Crece ya en el mismo

Che avvenne!

cuando la misma idea por si sola terrible se repite tres veces subida de un demitono cada vez, con el intermedio de dos compases y medio de un sacudimiento general de la orquesta.

Es imposible no sentir los efectos del terror y funestidad al oir el párrafo

Qual mesto gemito

cuyo tema es tan obscuro como poco conocido el tono con que está escrito. Este es el de la bemol menor. Los acompañamientos son sumamente adecuados á esta situación, pues expresan temblores continuos, lamentos, y demás afectos pavorosos de que es capaz la parte instrumental.

Aunque Rossini en esta ópera ha procurado sin duda no recordar ideas, pasos, ni maneras de las otras óperas anteriores no pudo dejar de acomodar en este andamento un pensamiento final del Otello que esta al concluir el andante de Incerta l'anima: pensamiento sublime por su gravedad y riqueza de armonía y que su autor copió tal vez de intento por su importancia y analogía en los sentimientos que expresan ambos retazos. Este pensamiento ocupa seis compases y está repetido dos veces veinte y cinco compases antes de concluir el andamento.

Después de un trozo tan musical y terrible parecía no poder aumentar mas la conmoción violenta del oído; pero un nuevo y mayor estremecimiento le agita al golpe unisono

Ei s'allontana

tan bien preparado: sensación que sería insoportable si se prolongase más tiempo y no viniese luego á aliviarla el llanto de Semíramis á la sombra fugitiva que imitan con tanta naturalidad las aspiraciones colocadas entre cada dos notas de su canto. – La stretta es toda fuego y entusiasmo. Rossini quiso, como en la Zelmira, acabar con un paso de fuga, especie de composición antigua y muy usada en el canto de iglesia. En lo que vemos, como frecuentemente en toda su música, que su genio sacando partido de todo, sabe reunir los extremos más distantes.

Hemos dado fin al examen del primer acto, observando sus bellezas, no todas aquellas que bastarían para formar el elogio de otros autores y que en Rossini son tan triviales, sino particularmente las que sobresalen aun entre las demás de este maestro.

La primera pieza del segundo acto es un dueto entre el bajo y el soprano, lleno de vehemencia en las reconvenciones de un complice, desatendido por aquella en cuyo favor perpetró el delito. Brilla principalmente esta cualidad después de los dos solos en las contestaciones recíprocas de ambos personajes, en cada una de las cuales hay una mudanza de tono, hasta llegar al de sol mayor que es el del andantino que sigue. Todas las cláusulas de este andamento son notables por la seriedad y dignidad que encierran y en particular por el temblor que acompaña a las palabras minacciosa tenebre aplicadas a las circunstancias con que se recuerda la aparición de la sombra. Ni tiene menor mérito el repetir el soprano casi el mismo tema por tono menor en expresión de demandar piedad a los dioses, después de haberlo cantado el bajo por tono mayor cuando le echaba en cara su crimen.

A veinte compases del allegro hay una entrada del mismo tema del coro final que parecería bien estraña si no se supiese que es la música del interior del palacio con que se celebra el triunfo de Arsaces y que Semíramis hace advertir á Asur para humillarle.

El allegro cantable

La forza primiera

es una idea muy espirituosa y enérgica y que con diferencias bastante notables expresa, al principio una amenaza, después un dulce sentimiento de esperanza en

L'istante s'affretta,

y últimamente en

Caderti vedrò

el gozo feroz de la venganza satisfecha.

Después de este dueto se nos presenta segunda vez la decoración de templo, en donde va a ejecutarse por inspiración de los dioses el acto patético y religioso de la coronación de Arsaces. Un largo ritornelo respira en todos sus acentos el respeto y magestad sagrada del lugar y un coro pausado y grave prepara Arsaces a la solemne ceremonia. La música de esta pieza es profunda, religiosa, metafísica, reuniendo sobre un fondo solidísimo una multitud de ideas sutiles y fugitivas: el ritornelo es el plan anticipado de todo el coro: la entrada unísona de las voces es sobremanera grave: ambas partes son riquísimas en armonía y escogidos con acierto los instrumentos que la producen: las trompas usadas generalmente antes de Rossini solo en pasos brillantes forman en esta pieza fundamental una parte interesante: Con esta hermosa disposición del instrumental hace propios Rossini ocho compases de la sinfonía de la Creación del mundo de Haydn que oímos por la primera vez diez y seis compases después de empezado el ritornelo y se repiten algunas veces en el discurso de la pieza. Esta es a nuestro juicio una de las que merecen la preferencia entre todas las de la ópera cuando tratásemos de comparar la dificultad en la composición.

El rondó que sigue a este coro nos presenta especies de música tan diferentes como lo son los afectos que asaltan sucesivamente el personaje en aquellos momentos. Es expresiva y sensible en el primer andamento en que Arsaces acaba de saber los fatales secretos de su origen y oprimido por el dolor se abandona en los brazos del sumo sacerdote; es marcial y brillante en el coro en que se excita a vengar a su padre y en

Tu redisti il mio valore,

apóstrofe que dirige a su espada que se le acaba de entregar; es tierno y patético cuando al indicarle el coro para la venganza el nombre de Semíramis, exclama

Ah! Ella è mia madre;

es enérgico en fin y resuelto cuando instado de nuevo por el coro responde en

Si vendicato

que está pronto a cumplir el querer del cielo para la paz y felicidad de la Asiria.

La entrevista de Semíramis y Arsaces se nos presenta por la música de un modo muy interesante. El agitato, con que empieza el dueto, pinta lo mas vivamente la turbación de una madre que acaba de conocer a su hijo a cuyos ojos aparece al mismo tiempo culpable de un parricidio y de un amor incestuoso, y a la de un hijo que oye de su madre la orden de que se traspase el pecho envenenado con tantos crímenes. Uno de los pasos más felices tal vez de toda la ópera por su expresión y sencillez está encerrado en las pocas notas de este verso

La madre rea punisci

Acaso por esto Rossini repite esta idea algunas veces en la misma pieza.

En el andante sostenuto y en el allegro buscó principalmente el lucimiento de las voces. En el primero su genio supo acomodar algunos pensamientos que aislados parecerían tomados de alguna tonada española, pero que en el parage en que los coloca pierden mucho de su vulgaridad y son de un grande efecto. Las dos partes del allegro cantadas alternativamente por el contralto y el soprano, aunque parecen dos temas diferentes terminados á los dos versos cada uno, sin embargo si atendemos a su acompañamiento que és idéntico, y que al concluir una voz este prepara la entrada de la otra; veremos que el canto de esta segunda voz no es más que la continuación y cadencia de la idea que deja pendiente la primera.

Una de las piezas maestras en la expresión de sentimientos diferentes y no inferior en sus cualidades musicales es el aria del bajo. Seria difuso detenernos en cada recitado: bastará solo decir que son furiosos, cortados, tiernos, medrosos, resueltos según las diferentes impresiones que inspira á Assur el delirio de que está desposeido. El instrumental secunda perfectamente estas diferencias en algunos compases interpuestos, tanto por medio de los sonidos mas apropiados, como con la variación frecuente de andamentos ya lentos, ya veloces, ya arrebatados.

El tema del coro

Ah la sorte ci tradì

es el mismo que el del coro Il ciel cantar s'udì del final de la primera parte de la Creación, y el enlace sucesivo de la armonía en veinte y ocho compases después que los primeros tenores toman el non v'è soglio, es el mismo que el del aria primera de tenor del mismo oratorio Del nume eterno soglio, aunque los cantables sean diferentes. Hemos de confesar que es la primera vez que vemos á Rossini copiar tan abiertamente á otro autor; pero el mérito de la parte que añade de propio y el modo como modifica y embellece lo ageno le hacen grande aun en estas pequeñas libertades.

El andante

Deh.. ti ferma.. ti placa.. perdona

es un cantable muy propio en su expresión fervorosa y tierna, e imita felizmente el lenguaje de un hombre acongojado que se propone inspirar compasión. A veinte y siete compases del allegro hay una imitación muy delicada en la voz sparì que interrumpen el clarinete una vez, y otra las flautas

y oboes, haciendo un paso muy veloz que da ciertamente la idea de alguna cosa que huye. El allegro cantabile

Que'numi furenti

expresa muy bien indignación y energía, y la mudanza de tono en la voz tombe nos da una sensación de funestidad. En fin el aria concluye con igual brillantez y estilo desplegado que aparece en todo el discurso de su larga duración.

En el coro

Un traditor

que sigue después tenemos ocasión de advertir la economía que hemos dicho que Rossini usa generalmente en esta ópera, pues su tema es la misma idea del allegro de la sinfonía que después repite aun como intermedio a algunos recitados. Son dignas de admirar las últimas cláusulas instrumentales de este coro por el conjunto de armonía que contienen.

La preghiera de Semiramis es notable por la delicadeza y finura de su canto. Hay mucha novedad sobretodo en un paso la segunda vez que dice volta en que la voz queda aislada callando la orquesta caso el espacio de dos compases.

Hay algo también de economía en el partido que saca Rossini de la idea sencilla

L'usato ardir,

pues todo el terceto no es mas que esta misma idea modulada por diferentes términos. Aunque corta es una composición de mucha industria y fecundidad de genio, por lo que acabamos de insinuar, por la expresión que tienen las voces y la armonía con que están dispuestas, y en fin porque desde el primer compás hasta pocos antes del último el acompañamiento siempre es un movimiento invariado.

El coro final nos recuerda lo que hemos dicho de los de la introducción: aunque son diferentes las situaciones, con todo en uno y otros es el mismo pueblo que se encuentra excitado a la alegría, allí por la fiesta de Belo y aquí por el triunfo de Arsaces. La brillantez y el júbilo forman el carácter de esta música. Esta es una de aquellas piezas, que por su fluidez y facilidad con que indican estar compuestas, nos hacen concebir que si Rossini pudiese con su mano mover toda una orquesta, estaría improvisando continuamente. Es un chiste de un hombre gracioso distraído, que otros estando sobre si y con larga premeditación tal vez no pueden imitar.

Després de realitzar l'anàlisi musical, l'autor dedica unes paraules a jutjar la manera en la qual havia estat interpretada per la companyia. En general, la interpretació, tant dels cantants com de l'orquestra, havia estat correcta. Malgrat això, suposem que

amb la intenció de recolzar la tasca de la companyia, elogia alguns dels aspectes interpretatius més destacats de les parts, cors i orquestra.

La señora Stella con una voz extensa, de un metal sonoro y vigoroso y de una entonación segura, cualidad que mas se manifiesta en los pasos más difíciles, canta especialmente muy bien su hermosa cavatina. Es notable la gracia que da a las dos volatas puestas en la palabra sparì de esta pieza y en traditor de su dueto con el bajo, sin añadir nada a lo que está escrito, con solo separar la última nota de las demás. Conociendo también cuan interesante es su voz en las piezas concertantes la despliega poderosamente. Así sucede en el final cuando empiezan las voces de nuevo

Ah sconvolta nell'ordine eterno

con un la bemol cuarenta y cinco compases después del paso fugado

Alto evento, prodigio tremendo

La señora Éckerlin con una voz llena de dulzura y de expresión, que tan cabalmente se ajusta al instrumental y á los demás cantantes y que se desliza con tanta suavidad en el pecho de los que la oyen, nos interesa sobremanera en sus dos arias; especialmente en la última cuando dice enternecida

Ella è mia madre

Tiene también mucha expresión y oportunidad el adorno que añade á la palabra nomato antes del dueto del primer acto con el soprano.

Actrices de una voz tan hermosa y de tan buenas cualidades cada una por su carácter, y que separadas cantan con tanta habilidad, nada extraño es que al cantar juntas en los dos duetos, en que unen con exactitud y casi confunden sus acentos, nos embelesen de una manera tan encantadora.

El señor Marini sostiene con mucha energía su papel: siendo tan largo y fatigoso no le agota sin embargo su voz, que se despliega aun con tanta fuerza en el aria última. En ella y en los dos duetos se esmera particularmente. En el final haciendo casi siempre la voz más grave, se deja no obstante percibir con claridad y entonación.

Lo bien que el señor Mosca despliega su voz, tan suave como siempre, en los pasos mas interesantes y de mas armonía, nos hace mucho mas sensible que sea tan corto su papel.

El señor Torres ejecuta con firmeza en la entonación sus recitados tan escabrosos, y saca todo el lleno de su voz cuando conoce que es necesario.

Los Coros merecen particular elogio por ser los de nuestra òpera tan largos y difíciles, y por tener que suplir la parte de mugeres en los que estan escritos para estas.

En la orquesta no particularizaremos a nadie porque todas sus partes trabajan a porfía en su lucimiento. No podemos menos de advertir de paso su grande exactitud en las entradads en todos aquellos puntos en que tiene que seguir el arbitrio de la voz; perfección, debida parte a la inteligencia y pericia

*de sus miembros, y parte también al ejercicio de esta especie de ejecución adquirido desde que tenemos representaciones de óperas.*³⁶⁸

No hi ha dubte que l'article havia estat escrit per un músic amb contacte continu amb l'òpera i amb extensos coneixements musicals, sobretot, de composició i cant.

Desenvolupament de la segona part de la temporada

Els contratemps i les consegüents interrupcions dificultaren la realització de la funció de benefici a favor del Sant Hospital que s'havia d'haver dut a terme durant la primera part de la temporada. La falta d'ingressos amb què socórrer la necessitat dels interns obligà les autoritats a anunciar aquesta funció durant el període estival. Així, el 13 d'agost, el Govern anuncià la mencionada funció que s'havia de celebrar al dia següent, vespra de la festivitat de l'Assumpció de la Mare de Déu, a dos quarts de vuit de la tarda. L'òpera elegida fou *Semiramide*, de la qual només s'havien pogut oferir al públic tres representacions fins aquell moment. Com era habitual en les funcions extraordinàries, s'avisà els abonats a llotges i seients de platea perquè aquells que no volguessin assistir-hi avisessin per a poder llogar els que quedessin desocupats i els que volguessin continuar podrien pagar el seu import aquell mateix dia.³⁶⁹

Pocs dies més tard, el primer de setembre es tornà a anunciar una altra funció de benefici a favor del Sant Hospital.³⁷⁰ La funció tingué lloc el 2 de setembre, amb la representació, per primera vegada al nostre coliseu, del melodrama en dos actes titulat *La schiava in Bagdad*, amb música de Giovanni Pacini i llibret de Felice Romani i Vincenzo Pezzi, que havia estat estrenada al *Teatro di S.A.S. Il Signor Principe*, de Carignano, a Torí, el 28 d'octubre de 1820.³⁷¹ Per a l'ocasió, l'empresa féu imprimir el corresponent llibret amb el format amb el qual inicià la temporada, és a dir, portada, argument en castellà i repartiment i obra en llengua italiana. L'argument, el qual coincidia amb el que publicà el *Diario Balear* aquell mateix dia,³⁷² indicava les peces musicals, diferents dels recitats, que formaven part dels dos actes, format que havia

³⁶⁸ *Diario Balear*, 10 de juliol de 1826.

³⁶⁹ *Diario Balear*, 13 d'agost de 1826.

³⁷⁰ *Diario Balear*, 1 de setembre de 1826.

³⁷¹ *LA SCHIAVA IN BAGDAD / melodramma / in due atti / da rappresentarsi / nel teatro / di S.A.S il Sig. / principe di Carignano / nell'autunno dell'anno 1820.* [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=8557&tipo=i>>.

³⁷² *Diario Balear*, 2 de setembre de 1826.

estat introduït en el llibret de la *Semiramide*. En el primer acte s'hi indiquen la introducció, l'ària de Nadir, el cor i l'ària de Zora, el duet entre el Califa i Zora, el tercet entre Nadir, Mustafà i Zora i el final. En el segon acte s'hi destaquen el cor inicial, el tercet entre Zora, Nadir i Mustafà, el cor i l'ària del Califa, l'ària de Zulma, el sextet entre el Califa, Zora, Nadir, Mustafà, Zulma i Tamas i el rondó de Zora.

Respecte al repartiment, segons el mateix llibret, fou el següent:

PERSONAGGI.

CALIFFO.....*Signor Giuseppe Marini*
NADIR, principi della Siria, amante di..... *Signor Giuseppe Mosca*
ZORA, schiava nel serraglio di Bagdad..... *Signora Albina Stella*
TAMAS, confidente del Califfo..... *Signor Cristofolo Torres*
MUSTAFÁ, calzolajo..... *Signor Giovanni Palagi, Direttore di scena*
ZULMA, custode delle schiave..... *Signora Carolina Michelesi*
RUSTANO, mercante di schiave,.....*Signor N. N.*

CORO.

Guardie del Califfo.

Schiavi e schiave.

Sota el nom del compositor, s'indicava per primera vegada que Francesc Frontera era el mestre al cémbalo i el primer violí i director de l'orquestra l'italià Giacomo Piglia.

L'esplendor de la posada en escena es completà amb l'adornament d'una nova decoració i el vestuari corresponent.³⁷³

Amb les representacions d'aquesta òpera i d'*Adelaide e Comingio* s'arribà al dia 12 d'aquell mes, en què es representà la *Semiramide*, última funció de la tercera mesada de la temporada i l'última que s'oferia a dos quarts de vuit de la tarda, ja que a partir de la quarta mesada les funcions s'iniciaren a les set de la tarda. Dos dies més tard, el 14 de setembre, l'empresa anuncià l'última representació de *Clotilde*, de Coccia, i el 24 es tornà a representar *La gazza ladra*. En ocasions, l'empresa intentava incloure en les funcions algunes peces curtes, a fi d'oferir al públic alguna novetat i un poc de varietat en les nombroses reposicions que realitzava. Alguns cantants aprofitaven l'ocasió per a interpretar alguna ària coneguda i així agrair al públic els seus favors. És el cas del buf cantant Giuseppe Marini, que en l'intermedi de la funció del 23 de setembre, en la qual

³⁷³ *Diario Balear*, 1 de setembre de 1826.

es representà *Adelaide e Comingio* –Marini hi interpretava el paper del comte de Benavides–, interpretà la cèlebre ària *Pien di gioia alfin ti vedo*, que Vincenzo Pucitta (1778-1861) havia escrit expressament pel baix Filippo Galli i que el propi Marini ja havia interpretat en altres indrets, obtenint merescuts aplaudiments.³⁷⁴

El 28 de setembre es representà per primera vegada al nostre teatre el melodrama heroic en dos actes *Tancredi*, amb música de Rossini i llibret de Gaetano Rossi, extret del *Tancredi*, de Voltaire. Rossini havia estrenat aquesta òpera al *Teatro La Fenice*, de Venècia el 6 de febrer de 1813.³⁷⁵ En principi, l'estrena al nostre teatre estava anunciada pel dia 27, però, pels motius que desconeixem i que en el seu moment foren anunciats al públic, la representació tingué que realitzar-se al dia següent.³⁷⁶

En aquesta ocasió l'empresa operística palmesana avançà la venda del llibret. Dos dies abans de la representació, l'avís publicat al *Diario Balear*,³⁷⁷ anunciava el públic que a partir de les 10 del matí ja es podria adquirir el corresponent llibret a la taquilla del teatre i reproduïa l'argument de l'obra, el mateix que figurava al llibret imprès per Felip Guasp. L'estructura del llibret era la mateixa que presentava el de *La schiava in Bagdad* i l'argument també indicava les peces musicals que conformaven cadascun dels actes. En el primer acte s'hi destacaven la introducció, el cor i l'ària de Amenaide, la cavatina de Tancredi, l'ària d'Argirio, el duet entre Amenaide i Tancredi, el cor i el final. En el segon es nomena el cor inicial, l'arietta de Amenaide, el duet entre Argirio i Tancredi, la pregària d'Amenaide, el cor, l'ària de Roggiero, l'arietta de Tancredi, el cor, el rondó i la polaca final.

El repartiment, segons el llibret, fou el següent:

PERSONAGGI.

ARGIRIO, Padre di *Signor Giuseppe Mosca*
AMENAIDE, principi della Siria, amante di.....*Signora Albina Stella*
TANCREDI..... *Signora Rosalinda Eckerlin*
ORBAZZANO *Signor Cristofolo Torres*
ISAURA, confidente di Amenaide..... *Signora Carolina Michelesi*
ROGGIERO, confidente di Tancredi..... *Signor Giuseppe Massa*

CORO.

Nobili e cavalieri.

³⁷⁴ *Diario Balear*, 2, 3, 5,7, 8, 10, 12, 14, 16, 17, 21, 23 i 24 de setembre de 1826.

³⁷⁵ NARICI, Ilaria: "Tancredi", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, 1996, pp. 1215-1217.

³⁷⁶ *Diario Balear*, 28 de setembre de 1826.

³⁷⁷ *Diario Balear*, 26 de setembre de 1826.

COMPARESE.
Guerrieri e guardie.

Com en l'anterior també s'especificava els noms del mestre al cémbalo i del primer violí i director d'orquestra, Francesc Frontera i Giacomo Piglia, respectivament.

El primer d'octubre se celebrà l'aniversari de la llibertat del monarca, amb la representació de *Semiramide* i el 14 d'aquell mateix mes l'aniversari. Per la informació que ens proporciona l'empresari en l'anunci d'aquesta última funció ens assabentem que alguns cantants de la companyia havien estat indisposats, circumstància que obligà a l'empresa a canviar la programació. La representació d'una òpera nova fou substituïda per una funció formada per la representació de la farsa *L'inganno felice* i la interpretació de diverses peces musicals: l'ària final del duc Ordow, en l'òpera *Torvaldo e Dorliska*, cantada per Giuseppe Marini; l'escena i cavatina d'Elisa, de l'òpera *Elisa e Claudio*, cantada per Albina Stella; la cèlebre escena i ària de l'òpera *I pretendenti delusi*, que encara no havia estat representada al nostre teatre, executada per Giuseppe Mosca; un concert de violí, que interpretà Giacomo Piglia, i el cèlebre duet del segon acte de l'òpera *Elisa e Claudio* titulat *Se all'istante all'offerta di un soglio*, cantat per Albina Stella i Giuseppe Marini.³⁷⁸

Les indisposicions s'allargaren i aquella funció es tornà a repetir en cinc ocasions més fins al 5 de novembre. L'única variació que s'introduí fou la substitució del concert de violí pel duet *Un segreto d'importanza*, de l'òpera *La cenerentola*, que fou interpretat en les funcions donades els dies 24 i 29 d'octubre i 5 de novembre.³⁷⁹ La indisposició de la soprano Stella obligà a suspendre la funció prevista pel 16 d'octubre.³⁸⁰

El 9 de novembre la companyia reposà a l'escena palmesana *Il barbiere di Siviglia*, malgrat això, sembla que les dificultats en les quals es trobava l'empresa persistien. Per aquesta raó, el 18 d'aquell mateix mes es tornà a programar una funció variada: a la farsa *L'inganno felice* li seguiren l'obertura d'*Aureliano in Palmira*, una ària de l'òpera *Ricciardo cor di leone*,³⁸¹ cantada per Cristòfol Torres, l'ària *Un bravo*

³⁷⁸ *Diario Balear*, 1, i14 d'octubre de 1826.

³⁷⁹ *Diario Balear*, 16, 18, 24 i 29 d'octubre i 5 de novembre de 1826.

³⁸⁰ *Diario Balear*, 18 d'octubre de 1826.

³⁸¹ Possiblement es tracta del *Ricciardo cor di leone*, amb música d'André-Ernest-Modeste Grétry, que Giuseppe Carpani va traduir, el qual es va representar a Monza l'any 1787.

militar, cantada per Giuseppe Mosca, el duet *Un segreto d'importanza*, de l'òpera *La cenerentola*, l'ària d'*Il maresciallo di Benavides*, part que cantava Giovanni Palagi en *Adelaide e Comingio* i el duet *Quel sepulcro che racchinde*, de l'òpera *Agnese*.³⁸² Aquesta funció es tornà a repetir els dies 28 de novembre i 4 de desembre, intercalades entre les representacions d'altres òperes ja representades en aquesta temporada.

El 6 de desembre se celebrà l'aniversari de la reina amb la representació d'*Il barbiere di Siviglia*, “siempre interesante y cada vez recibida con una especie de novedad y, además, como exige la celebración de tal día, divertidísima”. Com era habitual, el teatre estigué convenientment il·luminat.³⁸³

Dos dies més tard, el 8 de desembre, es representà per primera vegada en el nostre coliseu el *drama giocoso in musica* titulat *I pretendenti delusi*, amb música de Giuseppe Mosca i llibret de Luigi Prividali, que havia estat estrenat al *Teatro Alla Scala*, de Milà, el 7 de setembre de 1811.³⁸⁴ A diferència de les anteriors estrenes al nostre teatre, l'empresa només es limità a anunciar-la al *Diario Balear* com una obra amb música divertida i jocosa sobre un argument ple de contrastos i ocurrencies originals, als quals donava lloc l'obstinació de dos esposos d'edat, tutors de la jove Emilia, per donar-li cada un un espòs al seu mode. Ella, enamorada d'un coronel fa que els pretendents i els seus tutors li'l ofereixin per espòs i contribueixin al seu enllaç.³⁸⁵

Malgrat la poca propaganda donada a la premsa, l'empresa féu imprimir el corresponent llibret de l'obra. També en aquesta ocasió hi han novetats: després de la portada, apareix el repartiment i finalment l'obra. Trobem a faltar l'argument minucios que havia estat inclòs en els llibrets de les darreres òperes representades. Segons el mencionat llibret, el repartiment de l'obra fou el següent:

PERSONAGGI.

Il barone Andronico *Signor Giuseppe Massa.*
Donna Eufemia sua moglie..... *Signora Carolina Michelesi.*
Emilia, loro nipote..... *Signora Albina Stella.*
Conte Odoardo, colonelo degli Ulani, amante

³⁸² *Diario Balear*, 18 de novembre de 1826.

³⁸³ *Diario Balear*, 6 de desembre de 1826.

³⁸⁴ *I PRETENDENTI DELUSI /commedia per musica / in due atti / del Sig. Luigi Prividali / da rappresentarsi / per la prima volta / sul R.o teatro alla Scala / come secondo spettacolo / nell'autunno dell'anno 1811.* [En línia] [Ref. del 20 de febrer de 2015]. Disponible en Web: <http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=8117&tipo=i>.

³⁸⁵ *Diario Balear*, 8 de desembre de 1826.

Corresposto d'Emilia *Signor Giuseppe Mosca.*
Don Procopio, finanziere, promesso sposo di
Emilia, ricco e avaro *Signor Giovanni Palagi direttor di scena.*
Don Fausto, uomo di corte, pretendenti
entrambi alla mano d'Emilia..... *Signor Giuseppe Marini.*
Burgravio di Friedberg, generalissimo *Signor N. N.*
Lisetta, castalda..... *Signora Lairetta Palagi.*

Coro di Forestiere / Uffiziali.

Altri forestieri, soldati, servi che non parlano.

Després de dues representacions d'aquesta òpera, el 12 de desembre es realitzà la primera funció de benefici a favor d'un dels cantants de la companyia. Es tracta del buf Giuseppe Massa, que agraït a la benignitat amb la qual el públic rebia els seus dèbils esforços, disposà una funció variada. Després de l'aplaudida farsa de Rossini *L'inganno felice*, Giuseppe Marini cantà la cavatina *Dunque in vano i perigli e la morte*, de l'òpera *Torvaldo e Dorliska*. Seguidament, Albina Stella cantà un hermós rondó de Rossini nou en aquest teatre i després Stella, Mosca i Marini cantaren el gran tercet de l'òpera *Ricciardo e Zoraide*, de Rossini. La funció finalitzà amb la interpretació de la *tonadilla La venida del soldado*, de Blas de Laserna, a la qual se li agregà el *trípili*, per fer-la més graciosa. Els encarregats de la seva execució foren Albina Stella, Giovanni Palagi, Cristòfol Torres i Giuseppe Massa, els quals, especialment la *prima donna*, esperaven el disimul de les faltes que poguessin cometre per tractar-se d'un idioma diferent al seu.³⁸⁶ Aquesta és la primera notícia que tenim de la interpretació d'obres castellanés per part de cantants italians al nostre teatre. Suposem que Cristóbal Torres i Palagi, que ja feia uns anys que es trobava a Espanya i dominava un poc l'idioma, contribuïren a l'èxit de la *tonadilla*.

El 14 de desembre es representà *La schiava in Bagdad* i just després d'aquesta funció es trobà indisposat el primer baix cantant de la companyia Giuseppe Marini. Aquesta circumstància obligà l'empresa a suspendre les funcions fins al 25 d'aquell mateix mes, dia de Nadal, en què, possiblement pressionat per les autoritats, l'empresari programà *Il barbiere di Siviglia*. Com que Marini continuava indisposat, el buf Cristóbal Torres fou l'encarregat d'interpretar la part de Figaro. Com era habitual, en similars circumstàncies, l'empresa inclogué en l'anunci les següents paraules, dirigides

³⁸⁶ *Diario Balear*, 12 de desembre de 1826.

al públic: “Espera la empresa que el público aprobará esta medida indispensable para que pudiese haber funciones en estos dias; y el interesado, que el mismo público dispensará sus faltas en la representación de un papel egecutado hasta ahora con tanto lucimiento”.³⁸⁷

A la darrerria del mes de desembre arribà des de Milà la nova primera contract absoluta, Florinda Michelesi, la qual debutà el primer de gener de 1827, en la representació del *Tancredi*. Segons ens informa l’empresa en l’avís publicat al *Diario Balear*, la nova cantant interpretà la part de Tancredi. Segons el contracte que tenia firmat, aquesta havia de debutar amb l’òpera *Semiramide*, però, la indisposició de Marini no permetia la seva posada en escena i per aquesta raó, a fi que el públic no estigués privat per alguns dies d’escoltar la cantant, l’empresa l’havia fet desistir d’aquella clàusula.³⁸⁸ No sabem el motiu pel qual Rosalinda Eckerlin decidí abandonar la companyia en aquelles dates, però, possiblement la decisió ja havia estat presa en els mesos anteriors, ja que, com veurem tot seguit a finals del mes de setembre, el seu espòs publicà el llibret titulat *I catalani nel ducato d’Atene*, dedicat als palmesans per la seva acollida, abans de la seva partida. Tal vegada, com a segona hipòtesi, la decisió fou motivada per les dades de caire liberal aparegudes sobre Monteggia junt a la notícia de la venda del mencionat llibret. La decisió, sembla que precipità un viatge a Itàlia de Palagi, al qual feia referència en l’anunci de la seva funció de benefici: “Ya lo sé, todas mis cosas van deprisa? Y si no, lo diga mi viage de Italia, que en una cuaresma que aun no basta para hacer cama una partera, fui i volví de Italia, traversando Cataluña, Francia &c.”.

La mateixa òpera fou l’escollida per Giovanni Palagi per a realitzar la funció de beneficia al seu favor, la qual tingué lloc el 3 de gener. A fi de fer més lluida la funció, la *prima donna* Albina Stella s’oferí per a cantar un nou rondó en el segon acte –amb tota seguretat substituís el que figurava a l’obra per un altre– i una vegada conclosa tota l’òpera, “por quien quedará en las lunetas y en los palcos”, es cantà la cèlebre *tonadilla* titulada *La venida del soldado*.³⁸⁹

Amb motiu de la indisposició de Giuseppe Marini, fins al dia 13 de gener, s’interpretaren les dues òperes i la farsa en les quals no tenia paper destacat: *Tancredi*, *Il*

³⁸⁷ *Diario Balear*, 25 de desembre de 1826.

³⁸⁸ *Diario Balear*, 1 de gener de 1827.

³⁸⁹ *Diario Balear*, 3 de gener de 1827.

barbiere di Siviglia i *L'inganno felice*. En la funció del dia 7 d'aquell mes, l'empresa oferí la farsa de Rossini com a primer acte i com a segon diverses peces, entre les quals figurava el tercet de *Ricciardo e Zoraide*, interpretat per Albina Stella, Giuseppe Mosca i Florinda Michelesi.³⁹⁰

A la fi, el 13 de gener es pogué variar la cartellera. Aquell dia l'empresa anuncià la posada en escena de *La schiava in Bagdad*, en la qual es presentava per primera vegada Marini, a penes restablert de la seva greu indisposició. L'empresa esperava que el públic es fes càrrec del seu estat i mirés aquell esforç amb la mateixa benevolència amb què havia mirat tots els esforços que havia fet per complaure'l.³⁹¹

Quatre dies més tard, el 17, realitzà la seva funció de benefici la *prima donna* de la companyia, Albina Stella. L'òpera escollida per la soprano fou *Semiramide*, en la qual interpretà la part de *Semiramide*, Giuseppe Marini, que encara no estava recuperat del tot, interpretà la part d'Assur, i la part d'Arsace fou interpretada per primera vegada per la nova contractada de la companyia, Florinda Michelesi.³⁹²

El 24 de gener, quan a penes quedava un mes per a finalitzar la temporada d'òperes d'aquell any, es representà per primera vegada al nostre coliseu el drama semiserio en dos actes titulat *Violenza e costanza*, amb música de Saverio Mercadante i llibret d'Andrea Leone Tottola. L'òpera havia estat estrenada al *Teatro Nuovo*, de Nàpols, el 19 de gener de 1820.³⁹³ Per a l'ocasió i com venia sent habitual, l'empresa féu imprimir el corresponent llibret, el qual presenta una altra vegada el format que havia presentat en òperes anteriors, és a dir, després de la portada, els personatges de l'obra en italià, l'argument escrit en castellà, en el qual es destacaven les peces musicals més importants i, finalment, l'obra en llengua italiana. Aquell mateix dia es publicà l'avís al *Diario Balear*, en el qual s'anunciava l'òpera amb el curiós títol de *Violenza e costanza ó sea El Castillo de monederos falsos*, es reproduïa l'argument que figurava al llibret i que aquest es podia adquirir des d'aquell matí a la taquilla de teatre i a la llibreria de Felip Guasp, l'impressor, situada al carrer de Morey.³⁹⁴

³⁹⁰ *Diario Balear*, 7 de gener de 1827.

³⁹¹ *Diario Balear*, 13 de gener de 1827.

³⁹² *Diario Balear*, 17 de gener de 1827.

³⁹³ *VIOLENZA E COSTANZA / dramma per musica/ di / Andrea Leone Tottola / da rappresentarsi / nel teatro Nuvo / sopra Toledo / nel carnovale del corrente anno / 1820. [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=7793&tipo=i>>.*

³⁹⁴ *Diario Balear*, 24 de gener de 1827.

A l'argument de l'obra es destacaven les peces següents: en el primer acte, la introducció, la cavatina de Marcone, el duet entre Amalia i el comte Federico, el sextet entre Federico, Amalia, Marcone, Elena, Atlante i Braccio di Ferro, la cavatina d'Alessio, l'ària de Federico i el final, i en el segon acte el duet d'Atlante i Federico, el rondó d'Amalia, el tercet entre Marcone, Atlante i Federico, l'ària de Marcone, el rondó d'Atlante i el final.

Segons els repartiment que figura al llibret, les parts foren interpretades pels següents cantants:

PERSONAGGI.

IL CONTE FEDERICO DI LAMBARG, amante di..... Signor Giuseppe Massa.
AMALIA, promessa sua sposa Signora Florinda Michelesi.
ATLANTE, finto capo di monetari falsi..... Signor Giuseppe Marini.
BRACCIO-DI-FERRO, suo confidente Signor Giuseppe Massa.
MARCONI, servitore del conte..... Signor Giovanni Palagi direttore di scena.
ELENA, serva del conte promessa sposa a Marcone Signora Laura Palagi.
ALESSIO, padre di Marcone finto sord prigioniero
nel castello dei monetari falsi..... Signor Cristofolo Torres.

CORO.

Di servitori, pastori e vassalli del conte
D'armigeri seguici d'Atlante.

L'endemà d'aquesta primera representació de l'obra de Mercadante realitzà la seva funció de benefici Giuseppe Mosca, primer tenor absolut de la companyia. L'òpera escollida per Mosca fou *Semiramide*, malgrat haver estat escollida ja per la soprano absoluta per al seu benefici. En l'anunci, el tenor especificava que la duració de l'obra impossibilitava agregar algunes peces musicals que contribuïssin al lluitament de la funció i per aquesta raó, decidí eliminar de la funció l'obertura, "que està repetida per partes é inserta acá y allà en el cuerpo de la ópera", i substituir-la per un breu preludi. En l'intermedi també s'interpretà una simfonia seguida d'un solo de violí, interpretat per Giacomo Piglia, director de l'orquestra. Tant el preludi com la simfonia eren composicions escrites pel beneficiat.³⁹⁵

El 6 de febrer realitzà la seva funció de benefici Giuseppe Marini, primer buf cantant, el qual encara no es trobava del tot restablert de la indisposició. Com els dos cantants anteriors, l'òpera escollida fou *Semiramide*, però en aquesta ocasió només el

³⁹⁵ *Diario Balear*, 25 de gener de 1827.

segon acte de l'obra. Com a primer acte, el beneficiat escollí algunes de les peces musicals de *La cenerentola*: la simfonia, el duet del tenor i la soprano, la cavatina del baix i el quintet del primer acte i l'ària del tenor i el rondó final del segon acte, en totes les quals cantà la part de contralt Florinda Michelesi.³⁹⁶

Tan sols quatre dies més tard d'aquesta funció de benefici i al dia següent d'haver-se anunciat l'última representació d'*I pretendenti delusi*, el 10 de febrer, l'empresa anuncià la venda del llibret de la nova òpera que anava a representar-se l'endemà al nostre coliseu amb motiu de la funció de benefici a favor del Sant Hospital.³⁹⁷ Es tractava de *La pastorella feudataria*, amb música de Nicola Vaccai i llibret de Bartolomeo Merelli, la qual s'havia estrenat al *Teatro di S.A.S. il signor Principe*, de Carignano, a Torí.³⁹⁸ D'aquesta òpera no hem pogut localitzar cap llibret imprès i ha estat gràcies a la base de dades de l'*Istituto Centrale per il Catalogo Unico* que ens hem assabentat del repartiment:

Il duca di Borgogna..... N. N.
Conte di Monforte..... Giuseppe Mosca
Lucinda..... Albina Stella
Berto..... Cristofolo Torres
Lisa..... Carolina Michelesi
Egildo..... Giuseppe Massa³⁹⁹

Aquesta també fou l'òpera escollida per les autoritats per a la realització de la funció de benefici a favor de la Casa de Misericòrdia, la qual es dugué a terme el 14 d'aquell mateix mes. Sembla que no fou una de les òperes més ben acollides pel públic, ja que fins al 27 de febrer, en què finalitzà la temporada, només es representà en dues ocasions més, el 18 i el 25 de febrer, en què l'empresa anuncià la seva última representació.⁴⁰⁰

³⁹⁶ *Diario Balear*, 6 de febrer de 1827.

³⁹⁷ *Diario Balear*, 9, 10 i 11 de febrer de 1827.

³⁹⁸ *LA PASTORELLA FEUDATARIA / melodramma / in due atti / da rparrepresentarsi / nel teatro / di S. A. S. il Sig. / principe di Carignano / nell'autunno dell'anno 1824*. [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=10472&tipo=i>>.

³⁹⁹ *La pastorella feudataria: melodramma in due atti. Da rappresentarsi nel Teatro della M. I. N. E. L. Città di Palma l'anno 1827*. [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <http://opac.sbn.it/opacsbn/opaclib?db=solr_iccu&nentries=1&resultForward=opac%2Ficcu%2Ffull.js&searchForm=opac%2Ferror.jsp&do_cmd=search_show_cmd&saveparams=false&rpnlabel=+Nmi+%3D+IT%5CICCU%5CINTV%5C013026+&rpnquery=%2540attrset%2Bbib-1%2B%2B%2540attr%2B1%253D5032%2B%2540attr%2B4%253D1%2B%2522IT%255C%255CICCU%255C%255CINTV%255C%255C013026%2522&&fname=none&from=2>.

⁴⁰⁰ *Diario Balear*, 14, 18 i 25 de febrer de 1827.

El 16 de febrer s'anuncià l'última representació de *La schiava in Bagdad* i el 19 d'aquell mes realitzà la seva funció de benefici la primera contractista Florinda Michelesi. Com ella mateix exposava al *cartello*, no sent possible, segons les òperes que estaven en escena, escollir-ne cap en segona representació –tal vegada perquè aquesta era una de les condicions del seu contracte– decidí repetir el programa que havia ofert el primer buf Marini en la seva funció de benefici, i d'aquesta manera oferir varietat al públic.⁴⁰¹

L'endemà d'aquella funció, l'empresa anuncià l'última representació de *Tancredi*. En l'intermedi de la funció un jove afeccionat del país, que en la pròxima temporada posaria esment en satisfer segons els seus avenços el delicat gust del respectable públic, cantà, junt amb Albina Stella, el cèlebre duet *Ella o ciel* de l'òpera *La cenerentola*. Aquella era la primera vegada que el jove sortia a l'escena i per això l'empresa demanava la benevolència del públic, perquè la bona acollida dels seus paisans seria el més poderós dels estímuls per a poder prosseguir la carrera filharmònica.⁴⁰²

El 22 de febrer, la companyia representà *Il babiere di Siviglia*, però, amb la novetat del canvi de papers entre els actors, i al dia següent, anuncià l'última representació de *Violenza e costanza*. Amb aquella funció finalitzava el nombre de les que l'empresa s'havia compromés a realitzar en la temporada. Malgrat això, com la temporada havia estat tan irregular i havia acabat abans d'hora, l'empresa estava disposada a realitzar les quatre funcions que quedaven fins al dia 27 d'aquell mes, darrer dia de carnestoltes d'aquell any. Per a justificar-se davant el públic, l'empresa inserí a l'anunci publicat al *Diario Balear*, les paraules següents:

...Los multiplicados é insuperables obstáculos bien conocidos del público á que ha tenido á cada paso que ceder durante el curso de su administración, al mismo tiempo que la han puesto en la necesidad de agolpar á una en estos últimos meses las funciones que debieran haberse repartido proporcionalmente en todos los del año, le han inspirado también desconfianza sobre la posibilidad de cumplir enteramente todas las ofrecidas; y este es el motivo porque se ha apresurado a conluirlas antes del último día de carnaval. Quedan cuatro hasta llegar a él; y si algo es permitido esperar por la exactitud y oficiosidad con que la empresa, aunque tal vez no haya podido conseguirlo enteramente, á lo menos ha intentado complacer al público en general y en particular á los abonados; y si por otra parte la hacen digna de alguna indulgencia los menoscabos y grandes perdidas que ha sufrido; se

⁴⁰¹ *Diario Balear*, 16 i 19 de febrer de 1827.

⁴⁰² *Diario Balear*, 20 de febrer de 1827.

lisongea que no se llevará á mal añadirse cuatro funciones sobre las prometidas, en las que los mismos señores que han estado abonados, siendo preferidos á todos los pretendientes, podran disfrutar de sus palcos y lunetas si les acomodare pagando sus respectivos importes, o en caso contrario avisarlo hoy en la ventanilla.

Les quatre funcions extraordinàries que oferí l'empresa foren: el dia 24, la *Semiramide*; el 25, *La pastorella feudataria*, per última vegada; el 26, el primer acte de *Semiramide* i les peces que s'anunciaren als cartells, i el 27, *Il barbiere di Siviglia*, en la qual canviaren els papers Albina Stella i Giuseppe Marini. En aquesta última funció, s'advertí al públic que si es determinava alguna altra alteració o afegitó, aquesta s'anunciaria als cartells.⁴⁰³

Amb aquelles quatre funcions finalitzà la temporada d'òperes de 1826-1827. L'endemà s'avisà als abonats a llotges i seients de platea que volguessin recollir les cadires que tenien, despanyar els seients o desclavar els coixins, ho podrien verificar aquell mateix dia.⁴⁰⁴

Diari de representacions

Nº	Dia	Hora	Representació	Compositor	Observacions
1	02-IX		La schiava in Bagdad	G. Pacini	Benefici de l'Hospital.
2	03-IX	19:30	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
3	05-IX	19:30	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
4	07-IX	19:30	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
5	08-IX	19:30	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
6	10-IX	19:30	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
7	12-IX	19:30	Semiramide	G. Rossini	
8	14-IX	19	Clotilde	C. Coccia	Per última vegada.
9	16-IX	19	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
10	17-IX	19	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
11	21-IX	19	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
12	23-IX		Adelaide e Comingio	G. Pacini	
13	24-IX	19	La gazza ladra	G. Rossini	
14	28-IX		Tancredi	G. Rossini	
15	01-X		Semiramide	G. Rossini	Aniversari de la llibertat del rei. Teatre il·luminat.
16	03-X	19	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
17	04-X	19	Tancredi	G. Rossini	
18	05-X		Tancredi	G. Rossini	
19	07-X	19	Semiramide	G. Rossini	
20	08-X	19	Semiramide	G. Rossini	
21	10-X	19	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
22	14-X		L'inganno felice	G. Rossini	Aniversari del rei.

⁴⁰³ *Diario Balear*, 24, 25, 26 i 27 de febrer de 1827.

⁴⁰⁴ *Diario Balear*, 28 de febrer de 1827.

			<p>1°. El aria final del duque Ordoff en la ópera <i>Torvaldo y Dorliska</i>, que cantará el Sr. Marini.</p> <p>2°. Escena y cavatina de Elisa en la ópera <i>Elisa y Claudio</i>, egecutada por la Sra. Albina Stella.</p> <p>3°. La famosa escena y aria de la ópera <i>I pretendenti delusi</i>, cantada por el Sr. Mosca.</p> <p>4°. Un concierto de violin egecutado por el Sr. Jaime Piglia, director de orquesta.</p> <p>5°. Finalizará con el famoso duo del segundo acto de la ópera <i>Elisa y Claudio Se all'istante all'offerta di un soglio</i>, que cantarán la Sra. Stella y el Sr. Marini.</p>		Entrada 3 rals.
23	15-X	19	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
24	18-X		Idem 14	G. Rossini	
25	20-X	19	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
26	22-X	19	La gazza ladra	G. Rossini	
27	24-X		L'inganno felice y las demas piezas de la funcion del miercoles, excepto el concierto de violin en cuyo lugar se egecutará el dueto <i>Un segreto d'importanza</i> , de la <i>Cenerentola</i> .	G. Rossini	
28	26-X	19	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
29	28-X	19	La gazza ladra	G. Rossini	
30	29-X		L'inganno felice y las demas piezas de la funcion del miercoles, excepto el concierto de violin en cuyo lugar se egecutará el dueto <i>Un segreto d'importanza</i> de la <i>Cenerentola</i> .	G. Rossini	
31	31-X	19	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
32	2-XI	19	La gazza ladra	G. Rossini	
33	4-XI	19	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
34	5-XI		L'inganno felice y las demas piezas que en las dos ultimas funciones en que se ha dado esta farsa.	G. Rossini	
35	9-XI	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
36	11-XI	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
37	12-XI	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
38	14-XI	18:30	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
39	16-XI	18:30	La gazza ladra	G. Rossini	
40	18-XI		L'inganno felice Sinfonia del Aureliano	G. Rossini	

			Una aria de la ópera Ricciardo cor di Leone por el Sr. Torres. El aria <i>El bravo militar</i> por el Sr. Mosca. Duetto <i>Un segreto d'importanza</i> . Aria del Sr. Palagi en el Comingio. Duetto <i>Quel Sepulcro che racchinde</i> de l'Agnese.		
41	19-XI	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
42	23-XI	18:30	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
43	26-XI	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
44	28-XI	18:30	L'inganno felice con las demas piezas.	G. Rossini	
45	30-XI	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
46	3-XII	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
47	4-XII	18:30	L'inganno felice y las demas piezas.	G. Rossini	
48	6-XII		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	Aniversari de la reina. Teatre il-luminat.
49	8-XII	18:30	I pretendenti delusi	G. Mosca	
50	10-XII	18:30	I pretendenti delusi	G. Mosca	
51	12-XII		-L'Inganno felice -La Cavatina del <i>Torvaldo Dunque in vano i perigli e la morte</i> por el Sr. Marini. -Rondó con coros del mismo Rossini nuevo en este teatro por la Señora Albina Stella. -Terceto de la famosa ópera seria del mismo autor <i>Ricciardo e Zoraide</i> por la Señora Stella y los Señores Mosac y Marini. -Tonadilla <i>La venida del soldado</i> añadiendole el <i>tripili</i> para hacerla mas graciosa, cantodo todo por la misma señora Stella y por los señores Palagi, Torres y el interesado.	G. Rossini	Benefici de Giuseppe Massa.
52	14-XII	18:30	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
53	25-XII		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
54	26-XII	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
55	27-XII		???		
56	28-XII	18.30	L'inganno felice con las demás piezas de la funcion anterior	G. Rossini	
57	31-XII	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
58	01-I	18:30	Tancredi	G. Rossini	
59	03-I	18:30	Tancredi La Sra. Albina gustosamente se ofrece á cantar un nuevo Rondó al segundo acto. Concluida toda la ópera se	G. Rossini	Benefici de Giovanni Palagi.

			cantará la tonadilla de la venida del soldado.		
60	04-I	18:30	Tancredi	G. Rossini	
61	06-I	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
62	07-I	18:30	L'inganno felice y varias piezas por el segundo acto, entre ellas el terceto de Ricardo y Zoraida ejecutado por la Sra. Albina Stella, el Sr. Mosca y la Sra. Florinda Michelesi, primer contralto.	G. Rossini	
63	09-I	18:30	Tancredi	G. Rossini	
64	11-I	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
65	13-I	18:30	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
66	14-I	18:30	Tancredi	G. Rossini	
67	16-I		Semiramide	G. Rossini	Benefici d' Albina Stella.
68	17-I	18:30	Tancredi	G. Rossini	
69	18-I	18:30	Semiramide	G. Rossini	
70	20-I	18:30	I pretendenti delusi	Mosca	
71	21-I	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
72	24-I		Violenza e Costanza	S. Mercadante	
73	25-I		Semiramide	G. Rossini	Benefici de Giuseppe Mosca.
74	26-I	18:30	La schiava in Bagdad	G. Pacini	
75	27-I	18:30	Tancredi	G. Rossini	
76	28-I	18:30	Violenza e Costanza	S. Mercadante	
77	29-I	18:30	Violenza e Costanza	S. Mercadante	
78	30-I	18:30	Semiramide	G. Rossini	
79	31-I	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
80	01-II	18:30	Tancredi	G. Rossini	
81	02-II	18:30	Violenza e Costanza	S. Mercadante	
82	04-II	18:30	Violenza e Costanza	S. Mercadante	
83	05-II	18:30	Tancredi	G. Rossini	
84	06-II		-Sinfonia de La Cenerentola -Duetto del tenor y la primera actriz, la cavatina del bajo y el quinteto del primer acto de la Cenerentola. -El aria del tenor y el rondó final del segundo acto de la Cenerentola. Cantada en todas ellas la parte de contralto por la Sra. Florinda Michelesi. 2º acto de la Semiramide.	G. Rossini	Benefici de Giuseppe Marini.
85	07-II	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
86	08-II	18:30	Violenza e Costanza	S. Mercadante	
87	09-II	18:30	I pretendenti delusi	G. Mosca	Per última vegada.
88	11-II		La pastorella feudataria	N. Vaccai	Benefici del Sant Hospital.
89	12-II	18:30	Violenza e Costanza	S. Mercadante	
90	13-II	18:30	Violenza e Costanza	S. Mercadante	
91	14-II		La pastorella feudataria	N. Vaccai	Benefici de la Casa de Misericòrdia.
92	15-II	18:30	Semiramide	G. Rossini	
93	16-II	18:30	La schiava in Bagdad	G. Pacini	Per última vegada.
94	17-II	18:30	Violenza e Costanza	S. Mercadante	

95	18-II	18:30	La pastorella feudataria	N. Vaccai	
96	19-II		-Sinfonia de La Cenerentola -Duetto del tenor y la primera actriz, la cavatina del bajo y el quinteto del primer acto de la Cenerentola. -El aria del tenor y el rondó final del segundo acto de la Cenerentola. -Cantada en todas ellas la parte de contralto por la interesada. 2º acto de la Semiramide.	G. Rossini	Benefici de Florinda Michelesi.
97	20-II	18:30	Il Tancredi	G. Rossini	Per última vegada.
98	21-II	18:30	Semiramide	G. Rossini	
99	22-II	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
100	23-II	18:30	Violenza e Costanza	S. Mercadante	Per última vegada.
101	24-II	18:30	Semiramide	G. Rossini	
102	25-II	18:30	La pastorella feudataria	N. Vaccai	Per última vegada.
103	26-II	18:30	1er. Acto de la ópera la Semiramide y piezas que anunciarán los carteles.	G. Rossini	
104	27-II	18:30	El barbero de Sevilla	G. Rossini	

Estadística de la temporada

Com acabem de veure, la companyia oferí al públic un total de cent quaranta-tres funcions.

D'entre les obres representades al llarg de la temporada, l'òpera més representada fou *Adelaide e Comingio*, de Pacini, amb dinou representacions i el compositor més representat fou, per quarta temporada consecutiva Gioachino Rossini.

Amb tot, el nombre de representacions ofertes de cadascuna de les obres posades en escena en aquesta temporada són les següents:

<i>Adelaide e Comingio</i>	19 representacions
<i>Semiramide</i>	18 representacions
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	18 representacions
<i>La schiava in Bagdad</i>	18 representacions
<i>L'inganno felice</i>	16 representacions
<i>Tancredi</i>	13 representacions
<i>Clotilde</i>	12 representacions
<i>La gazza ladra</i>	12 representacions
<i>Violenza e costanza</i>	10 representacions
<i>I pretendenti delusi</i>	4 representacions
<i>La pastorella feudataria</i>	3 representacions

Per autors, d'acord amb els títols, les representacions estan repartides de la manera següent:

Gioachino Rossini	77 representacions
Giovanni Pacini	37 representacions
Carlo Coccia	12 representacions
Saverio Mercadante	10 representacions
Giuseppe Mosca	4 representacions
Nicola Vaccai	3 representacions

Catàleg de llibrets conservats

Al llarg de la nostra investigació hem pogut localitzar i consultar els llibrets de les òperes representades en aquesta temporada que relacionem a continuació.

Clotilde

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	R4 - 194
La Real. Biblioteca Balear	BB - 4941 - 7
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 44 (2)
Arxiu Municipal de Palma. Fons Llabrés (Fulletts)	Reg. 170

Adelaide e Comingio

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	R5 - 184
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 44 (6)

Semiramide

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 - 204
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 47 (15)

La schiava in Bagdad

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 - 237
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 44 (3)

Tancredi

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (11) / 24
La Real. Biblioteca Balear	BB - 4941 - 6

Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 44 (1)
--	-----------

I pretenenti delusi

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 – 186
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 48 (5)

Violenza e costanza

Biblioteca	Signatura
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 32 (16)

I catalani nel ducato d'Atene

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 38
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 48 (6)

I Catalani nel ducato d'Atene, de Luigi Monteggia: una òpera no musicada.

El 16 de setembre de 1826, el *Diario Balear* anuncià la venda del llibret titulat *Los catalanes en el Ducado de Atenas*. Es tractava d'un drama en italià preparat per a posar-se en música, obra del milanès Luigi Monteggia,⁴⁰⁵ fill del cèlebre professor de medicina Giovanni Battista Monteggia i espòs de la cantant Rosalinda Eckerlin, contract de la companyia d'òperes que actuava aquell any al nostre teatre, el qual, segons explicava el periòdic, ja era conegut a Lombardia, la seva patria, entre d'altres per una curta, però, bella i noble composició poètica sobre la història antiga de Milà, i a Espanya, per la redacció d'*El Europeo*, periòdic de ciències, arts i literatura, que junt amb quatre companys publicaven a Barcelona a finals de 1823 i principis de 1824.

Efectivament, de l'autor d'aquesta obra poques dades més hem pogut localitzar. Com hem dit abans, era fill del cèlebre cirúrgia Giovanni Battista Monteggia (Laverno, 1762-Milà, 1815), el qual es va casar amb Giovanna Cremona el 1794.⁴⁰⁶ La primera

⁴⁰⁵ Segons la documentació que es conserva a l'Arxiu Estatal de Milà, Monteggia era reggià, natural de la província de Reggio Emilia, probablement de la seva capital (DD.AA.: *Gli archivi delle donne...*, p. 120).

⁴⁰⁶ ROSSI, Luigi: *Vita di Giovanni Battista Monteggia*. Milà: Carlo Dova, 1817, p. 14. [En línia] [Ref. del 5 de maig de 2015]. Disponible en Web:

<<https://books.google.es/books?id=zORYAAAACAAJ&pg=PA33&dq=Vita+di+Giovanni+Battista+Monteggia+ROSSI,+Luigi:&hl=ca&sa=X&ei=IzqaVaqWF4msU5->

mostra del seu talent artístic-literari el tenim en l'elegia que dedicà el 1817 a Luigi Rossi, membre del *Cesareo Regio Istituto di scienze, lettere ed arti*, de Milà, i autor d'un l'opúscle dedicat a la vida del seu pare, com a prova de la seva estima i reconeixement.⁴⁰⁷ Pocs anys més tard, el 1820, Monteggia publicà a Milà, un treball titulat *Canti Patrii*. Amb la intenció de retreure la constitució, les costums i els principals esdeveniments del segle XII, l'època heroica dels milanesos, Monteggia va escriure aquests tres cants a mode de quadres separats: el primer podria ser una introducció, el segon té per objecte la ruina de la capital sota el govern de Frederic I Barba-roja i el tercer està consagrat a la cèlebre victòria de Legnano, la qual preparà el congrés de Venècia i el tractat de Costanza. Tots tres van acompanyats de diverses notes aclaridores sobre els fets històrics amb la intenció de donar a conèixer, com l'autor confesa a la introducció del treball, l'època medieval local als seus conciutadans.⁴⁰⁸

La inestabilitat política i la sublevació dels carbonaris al Piemont i la posterior intervenció de la Santa Aliança, feren que Monteggia es refugiés en Espanya, concretament a Catalunya. El 1822 publicà a Girona un altre treball titulat *Cantata Patriótica*,⁴⁰⁹ escrita en dues parts, en italià i d'inspiració netament liberal, en la qual intervenen tres personatges –la llibertat, el geni d'Itàlia i un vell camperol espanyol– i un cor, possiblement interpretat pels tres personatges conjuntament. Com a curiositat, ja que l'anàlisi de l'obra no és l'objectiu d'aquest treball, només comentar que l'obra comença amb un cor que canta la següent tornada:

Libertà, libertà, sacrosanta,
Non temer dei tiranni la guerra:
Nell' Iberia avrai sempre una terra
Di costanza modello e valor.
Libertà gli spanguoli han giurato
Colpestando col pié le ritorte:
Gli spanguoli sapran colla morte
Conservare la patria e l'onor.

[nrgK&ved=0CB4Q6AEwAA#v=onepage&q=Vita%20di%20Giovanni%20Battista%20Monteggia%20ROSSI%2C%20Luigi%3A&f=false](https://books.google.es/books?id=XSRRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=Canti+Patrii+Monteggia&hl=ca&sa=X&ei=zzmaVe2mCsPbU8aTofgM&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=Canti%20Patrii%20Monteggia&f=false).

⁴⁰⁷ Ibídem, p. 61-64.

⁴⁰⁸ MONTEGGIA, Luigi: *Canti Patrii*. Milà: Vincenzo Ferrario, 1820. [En línia] [Ref. del 5 de maig de 2015]. Disponible en Web:

<https://books.google.es/books?id=XSRRAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=Canti+Patrii+Monteggia&hl=ca&sa=X&ei=zzmaVe2mCsPbU8aTofgM&ved=0CCEQ6AEwAA#v=onepage&q=Canti%20Patrii%20Monteggia&f=false>.

⁴⁰⁹ MONTEGGIA, Luigi: *Cantata patriótica*. Girona: Imprenta de A. Oliva, 1822.

Versos que recorden molt els de la tornada de l'*Himno patriótico* que escrigué Bonaventura Carles Aribau, àlies Urbariso, i Joan Larios de Medrado, àlies Martilo, dos anys abans, el 1820, i que musicà Ramon Carnicer, els quals són:

Libertad, libertad sacrosanta
Nuestro numen tú siempre seràs;
Puedes vernos morir en tus aras,
Que gemir en cadenas jamás.

La *Cantata Patriótica* està dedicada a Lopecio, pseudònim de l'escriptor català Ramon López Soler.

És l'any següent, en gener de 1823, quan tornem a tenir notícies de jove piemontès. El 14 d'aquell mes, el *Diario constitucional, político i mercantil de Barcelona* reproduïa algunes notícies extretes dels diaris estrangers, entre les quals figurava una que feia referència als piemontesos refugiats en Espanya i més concretament a la mort de dos d'ells que acabaven de morir a Catalunya, “en el campo del honor”: un antic tinent coronel de cavalleria i un estudiant lombard. En el cos de la notícia es feia referència a Monteggia, fill del cèlebre cirurgià del mateix llinatge, que es trobava entre els combatents de Catalunya, el qual, després d'haver cantat la mort dels cinc primers piemontesos que moriren en aquell país per la causa de la llibertat, acabava de celebrar l'heroisme d'aquests dos últims.⁴¹⁰

Aquell mateix any, Monteggia, junt amb un altre emigrat liberal italià, Fiorenzo Galli, els escriptors catalans Bonaventura Carles Aribau i Ramon López Soler, i l'anglès d'origen alemany Carl Ernest Cook, fundà a Barcelona *El Europeo. Periódico de ciencias artes y literatura*, el qual subsistí entre els mesos d'octubre de 1823 i març de 1824. La revista és considerada la primera publicació romàntica en la qual alguns autors obriren les portes a les inquietuds literàries i artístiques que inundaven Europa. Precisament fou el propi Monteggia qui, en el seu article titulat “Romanticismo”, féu per primera vegada una exposició de la ideologia romàntica.

Doncs, és en les pàgines d'aquesta publicació barcelonina en les que trobem les primeres notícies sobre la relació de Monteggia i Rosalinda Eckerlin. La cantant, que

⁴¹⁰ *Diario constitucional, político y mercantil de Barcelona*, 14 de gener de 1823.

com hem comentat havia estudiat al Conservatori de Milà,⁴¹¹ fou contractada per l'empresa del Teatre de la Santa Creu per a la representació d'òperes italianes en la temporada 1823-1824 i féu el seu debut el 17 de maig de 1823, amb la interpretació del paper de Malcolm en l'òpera *La donna del lago*, de Rossini, que es representava per primera vegada en aquell teatre. Gràcies a les cròniques i crítiques teatrals fetes per Luigi Monteggia ens assabentem de la tasca realitzada per la cantant i a l'hora intuïm la relació que finalitzà en matrimoni. En el primer número d'*El Europeo*, publicat el 18 d'octubre de 1823, Monteggia realitzà la crítica de l'òpera *Ricciardo e Zoraide*, de Rossini, la qual s'acabava de representar per primera vegada a Barcelona l'11 d'aquell mes i sobre la jove cantant diu el següent:

*La Sra. Rosalinda Eckerlin, que por la primera vez se presentó al público, cuando salió á desempeñar el papel de Malcolm en la Donna del Lago sobre este teatro, y desempeña en esta última ópera el de Ricciardo, nos autoriza á decir algo mas siendo los primeros passos de su carrera, por lo que sus progressos deben interesar a todos los aficionados. Su voz y la expresión de su canto, estan en armonía con los resortes del corazón, y la gracia de su mímica nos hace concebir las más profundas esperanzas de que será contada algun dia entre las cantantes y las actrices que más honran a su patria. Lo que nos deja que desear es aquella fuerza de pecho, que se robustece con el largo uso del teatro, y aquella seguridad en la ejecución, que también es el fruto del estudio y de la experiencia. Nos tomamos la libertad de apuntar estas ideas porque sabemos que la señora Eckerlin desea ardentemente perfeccionarse en su arte para lustre suyo y delicia del público.*⁴¹²

El 18 de febrer de 1824, la cantant Rosalinda Eckerlin realitzà la seva funció de benefici al teatre, i en aquella ocasió Monteggia li dedicà una poesia a les pàgines del periòdic, composició en la qual es posa de manifest l'amistat que unia els dos paisans.⁴¹³ Pocs dies més tard, en el número corresponent al 6 de març, Monteggia féu especial referència a la representació de la farsa –el *Diario de Barcelona* l'anuncià com un drama sentimental en un acte–⁴¹⁴ de *La Adelina*, de Generali, realitzada entre les acadèmies que solien oferir les companyies una vegada finalitzat el carnestoltes, en la qual fa distinció d'Eckerlin, “que sin temor de ser reconvenidos de parcialidad, no nos detenemos en asegurar que desempeñó el papel principal con bastante mérito en el canto, y con mucha expresión en la mímica, haciendo de tal modo más interesante su

⁴¹¹ DD.AA.: *Gli archivi delle donne...*, p. 103. Existeix documentació que es refereix a Rosalinda Eckerlin com a alumna del Conservatori de Milà el 1815.

⁴¹² *El Europeo*, 18 d'octubre de 1823, p. 37.

⁴¹³ *El Europeo*, 21 de febrero de 1824, pp. 222-225

⁴¹⁴ *Diario de Barcelona*, 25 de febrer de 1824.

despedida”.⁴¹⁵ Aquesta és l’última notícia que tenim dels dos italians a Barcelona i la següent notícia és la que situa el matrimoni a Palma en aquest any de 1826.⁴¹⁶

Respecte a *I catalani nel ducato d’Atene*, el drama està dedicat als habitants de Palma com a mostra d’agraïment a la bona acollida que havien dispensat a la seva esposa, la cantant Rosalinda Eckerlin.

*A LOS HABITANTES DE LA M.I.N. Y L.
CIUDAD DE PALMA*

Pues que la suerte me ha conducido con mi familia a esta isla feliz donde tantas y tan sinceras demostraciones de benevolencia ha recibido mi esposa para alentar sus esfuerzos en complacer vuestro delicado gusto en el canto dramático; antes que venga el día de nuestra partida, he determinado dedicaros este débil Trabajo en demostración del agradecimiento que os profeso. Recíbidle pues con indulgencia y conservadle para recuerdo nuestro cuando estaremos lejanos.

L.M.

L’obra, totalment imaginària, està basada en els fets històrics que va protagonitzar la Companyia Catalana d’Orient al Ducat d’Atenes. Monteggia hi insereix una relació, un tant peculiar, dels fets que inspiren l’obra:

Los catalanes que bajo el mando de Rogerio del Flor pasaron a Sicilia al Servicio de Andrónico emperador griego, después de haver vencido en muchas batallas a los turcos, y de haber tenido que defenderse de los griegos mismos que querían perderlos para no remunerarles, y habiendo ya perdido además de Rogerio los otros jefes Berenguer de Entenza, y Rocafort, tuvieron que pasar armados al ducado de Atenas en medio de los estados del emperador griego. Los llamaba a ellos el Duque de Breña sucesor en el ducado a la casa de Boemundo, enviándoles Rogerio Deslau catalán del Rossellón á Nápoles de Romania para invitarlos a entrar a su servicio. Derrotaron todos los enemigos del Duque de Atenas, pero encontraron en él igual ingratitud que en Andrónico, lo cual los excitó al deseo de una singular venganza. Hizieron guerra al Duque, alcanzaron la victoria sobre él, le mataron y se enseñorearon de sus estados. Pero faltándoles personas notables por la pérdida de todos sus gefes, ofrecieron el ducado a Rogerio Deslau que era tributario del difunto Duque.

Els personatges eren cinc: el duc d’Atenes, Roger Deslau, pare de Clotilde, Adalid, cap dels catalans, Tebaldo, seguidor del duc, i Matilde, confident de Clotilde. A

⁴¹⁵ *El Europeo*, 6 de març de 1824, p. 292.

⁴¹⁶ En el Fons de la Presidència del Govern de l’Arxiu Estatal de Milà, hi ha documentació referent al matrimoni. Hi ha informes sobre Rosalinda Eckerlin, esposa del pròfug reggìa Luigi Monteggia (DD.AA.: *Gli archivi delle donne...*, p. 120).

més d'aquests, es contemplava la intervenció d'un cor d'atenesos i de catalans i com a comparsa, la guàrdia del duc.

Pel que fa a la forma d'escriptura emprada per Monteggia, en paraules del periòdic, l'obra presentava naturalitat i propietat en tot el seu desenvolupament, en els sentiments i llenguatge amb que s'expressen, una versificació fluida i cadenciosa i, de vegades situacions molt interessants, en les quals es col·loquen els versos per a la música, que tant les requeria.

El drama consta de dos actes, el primer dels quals esta dividit en nou escenes i el segon en dotze. Podríem dir que els números musicals estan posicionats en el text de manera coherent i al gust de l'època. Així, inicia i finalitza la primera escena del primer acte un cor que representa el poble, en el qual fa la seva primera intervenció com a solista el duc d'Atenes. A la quarta escena del mateix acte intervenen dos cors –un femení de serves i l'altre masculí de *camerieri*– amb la intervenció destacada com a solista de Clotilde. A la cinquena escena es troba el duet entre Clotilde i el duc d'Atenes. La setena escena s'inicia amb la intervenció de dos cors –un de catalans i un altre d'atenesos– amb la intervenció solista d'Adalid. A l'última escena del primer acte es troba el quartet format per Clotilde, Adalid, el Duc i Roger, els quals canten al final tots junts les següents estrofes:

*Alla calma d'un giorno sereno
Qual succede terribili tempesta!
Più la gioja non brilla nel seno,
La discordia serpeggia funesta:
Qual nocchier che vicino alla sponda
Di baciare la terra pensò,
Ma di nuovo a combatter coll'onda
La procella improvvisa lanciò.*

En la segona escena del segon acte figura un duet entre el Duc i Roger. En l'escena següent, la tercera, s'assenyala la intervenció d'un cor de catalans i en la quarta escena figura el duet entre l'Adalid i Clotilde. Les àries pròpiament dites no comencen fins a sisena escena del segon acte on trobem la del Duc. Dues escenes després, en la vuitena, es troba un tercet entre el Duc, Roger i l'Adalid. En la novena escena es troba l'ària de Clotilde. En la dezena escena figura un altre cor i la intervenció solista de

l'Adalid. En l'onzena escena figura un cor d'atenesos i en l'última escena, la dotzena, Clotide inicia el cant, el qual es contestat pel cor i finalitza l'obra amb el *tutti* següent:

*Un imene
Sì bramato
Saprà Atene
Festeggiar.*⁴¹⁷

Relacions entre Barcelona i Palma en les representacions operístiques: Ramon Carnicer com a possible nexa d'unió.

En el segon volum d'aquest treball, en parlar de l'intent d'introduir a Palma l'espectacle operístic durant el Trienni Constitucional, hem establert una relació, encara que feble, entre Barcelona, Maó i Palma, basada en els fets ocorreguts a Maó en aquells anys i en la dècada anterior.

En els escassos anys de representacions d'òpera al nostre coliseu, gràcies a les dades aportades per la documentació, la circulació dels cantants i músics i la presència de Monteggia i Eckerlin a Palma, podríem establir un vincle especial entre Barcelona i Palma, amb una figura central d'aquest assumpte: Ramon Carnicer.

D'entrada podem afirmar que Barcelona, i concretament el Teatre de la Santa Creu, fou la referència a seguir pel teatre palmès. La comunicació era directa i la premsa local barcelonina solia arribar puntualment en els vaixells i les valises que connectaven els dos ports. Per tant, els ciutadans palmesans tenien al seu abast les notícies que hi apareixien sobre les estrenes d'obres i els cantants que eren contractats any rere any.

És en els primers anys després de la Guerra del Francès, en els anys còmics de 1815-1816 i 1816-1817 quan Andreu Pavia es traslladà a Barcelona amb part de la companyia espanyola que havia actuat a Palma fins aquell moment per a realitzar funcions. A la ciutat comtal tingué contacte directe amb l'òpera italiana, ja que al teatre actuava, a més de la companyia espanyola, una companyia italiana i coincidí amb la *prima donna* Antonietta Mosca, que després inauguraria les temporades d'òpera palmesanes sota l'administració del propi Pavia associat amb Jaume Sancho, i amb Ramon Carnicer, encarregat de realitzar els viatges a Itàlia amb l'objectiu de contractar

⁴¹⁷ *I CATALANI NEL DUCATO D'ATENE. DRAMA SERIO IN DUE ATTI DI LUIGI MONTEGIA.* Palma: Felip Guasp, 1826.

els cantants necessaris per a la companyia d'òperes del teatre de la Santa Creu.⁴¹⁸ Pràctica que com acabem de veure també es duia a terme al teatre de Palma, amb viatges per part de l'empresari a fi de contractar les parts que faltaven a la companyia o simplement per a millorar-la. No hi ha dubte que Pavia havia après l'ofici de Carnicer.

Els anys del Trienni Constitucional es concentraren a la ciutat comtal diversos protagonistes que poc després es traslladaren a Palma. Ja hem comentat que Palagi i la seva esposa formaren part de la companyia d'òpera italiana que actuà al Teatre de la Santa Creu en la temporada de 1822-1823, procedents de Maó, on retornaren una vegada finalitzada aquella temporada. A Barcelona coincidiren amb la contralt Lutgard Anibaldi, que fou contractada en la temporada palmesana de 1825-1826, i amb la soprano Antonietta Mosca, la qual inaugurà les temporades palmesanes. Tots sota la direcció del mestre Ramon Carnicer.

Com acabem de comentar, l'any 1822, Luigi Monteggia publicà la seva *Cantata patriótica* a Girona, dedicada a l'escriptor català Lopecio, pseudònim de Ramon López Soler. L'any següent, Monteggia, junt amb Galli, López Soler, Aribau i Cook, fundà a Barcelona *El Europeo*, revista de caire liberal i romàntic. En les seves pàgines escrigué Monteggia algunes crítiques sobre les representacions operístiques barcelonines i elogià la tasca de la contralt Eckerlin, milanesa, com ell, contractada per a la companyia en el moment en el qual Carnicer inicià el viatge que el dugué a Madrid, París, on conegué Rossini, i Londres.⁴¹⁹

No hi ha dubte que Carnicer tingué contacte amb tots els cantants que hem nomenat fins ara i que formaren part de les companyies barcelonines. Malgrat que no ho podem assegurar, Ramon Carnicer mantingé una fluida relació amb grup fundador d'*El Europeo* i bona prova d'això són les nombroses composicions poètiques i himnes liberals i patriòtics que es llegiren i cantaren en aquells anys al teatre barceloní, escrits per López Soler, Aribau i Larios de Medrano, alguns d'ells musicats per Ramon Carnicer, com a mestre i director de la companyia del teatre, alguns d'ells publicats al

⁴¹⁸ Per a ampliar informació sobre aquesta pràctica podeu consultar CORTÈS, Francesc: "El joven que inspira placer en las almas...", pp. 19-20, i CORTÈS, Francesc: "Sírvanse saludar a los señores socios: Cartas y contratos para el Teatro de Barcelona entre 1773 y 1826", en *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, coord. Per María Nagore i Víctor Sánchez, 2014, p. 133-140.

⁴¹⁹ CASARES, Emilio: "El Ramón Carnicer Lírico: La etapa madrileña", en *Ramon Carnicer. Actes de les Jornades d'estudi*, Màrius Bernardó i Francesc Cortès (Eds.). Tàrraga: Natan estudis, 2008, p. 54.

Diario de Barcelona i reproduïts a la premsa palmesana. Per a acabar d'establir les relacions de Carnicer amb el grup liberal cal recordar que durant la seva estada a Menorca contactà i conegué Carl Ernest Cook, un altre dels fundadors d'*El Europeo*.

Així doncs, Ramon Carnicer es troba situat enmig del cercle liberal format per escriptors, intel·lectuals i cantants, impulsor i mantenidor de l'espectacle operístic a la Barcelona constitucional, relacionat amb Palma en els anys posteriors. Amb el retorn de l'absolutisme el grup es dissolgué i, com hem comentat, Monteggia i Eckerlin passaren per Palma l'any 1826. Desconeixem els motius pels quals abandonaren l'illa en el mes de desembre d'aquell mateix any, encara que podem intuir que el passat liberal tingué alguna cosa a veure.

Per a acabar d'establir relacions de Palma amb el teatre de Barcelona cal fer menció als materials musicals emprats en les representacions operístiques palmesanes. Si en els primers anys podem intuir que aquests materials havien arribat amb la companyia que havia vingut de Maó o, fins i tot, havien estat copiats per Pavia a Barcelona, la prova més clara de la connexió amb el Teatre de la Santa Creu es produeix en la segona temporada, la de 1824-1825, en la qual l'empresari Francesc Muntaner ja ofereix interpretar les òperes de la mateixa manera que es feia a aquell teatre, completes, sense eliminar ni modificar cap escena i per això, aquell any ja s'anuncien canvis en les obres que ja havien estat interpretades en la temporada anterior. Com hem comentat, les peces que faltaven es dugueren de Barcelona.

Sobre les qualitats d'un bon cantant: l'estil o pràctica moderna del cant.

A la darrerria del més de setembre de 1826, l'autor de l'anàlisi de *Semiramide* publicà a les pàgines del *Diario Balear* un article dedicat a les qualitats emocionals i expressives de la música, de les parts que constava aquesta, a la importància melòdica del cant i, sobretot, a les qualitats que havia de posseir un bon cantant per a poder expressar els sentiments musicals. Tenir una oïda exacta, una veu extensa, igual, agradable i sonora i un òrgan flexible no són més que disposicions per a formar un bon cantant. Per a poder arribar a ser-ho es necessita una gran exactitud en l'execució, ajustar-se al compàs, a l'acompanyament instrumental o a la resta de cantants i a l'harmonia sobre la que es canta. El bon cantant també ha de tenir propietat en l'expressió –“el cantante que no ve más que notas en la partitura jamás cantará

medianamente”–, oportunitat i gust en els adornaments. En definitiva, un estil propi que resulta de totes aquestes circumstàncies reunides.

Al llarg de l'article, l'autor explica cadascuna d'aquestes circumstàncies, d'acord amb la nova forma de cant, l'anomenada pràctica o estil modern, introduït i perfeccionat per Rossini, aquell que no deixava marge a la improvisació, en el qual tots els accents expressius estaven marcats en la música.

Si todos aquellos medios que poseen los hombres de comunicarse unos á otros sus pensamientos y sus deseos pueden llamarse con propiedad otros tantos lenguajes; si á los gestos, si á la escritura, si á cualquiera especie de símbolos y de geroglíficos reducidos á sistema concedemos con razón este nombre; no podemos tampoco rehusarlo á las bellas artes de imitación y entre ellas á la música especialmente. Verdad es que ninguno como la palabra abraza en su expresión todo lo que puede concebir nuestra inteligencia; pero ceñidos á una clase definida de ideas esotras lenguages, las traducen con tal éxito que nos hieren despues con mayor viveza. El círculo de los sentimientos y pasiones es el que está trazado para las bellas artes: el entusiasmo, el enagenamiento son sus agentes y tambien sus efectos: la perfección ideal es su ídolo; esa belleza tan encantadora que el entendimiento humano se ha formado y va perdidamente buscando en las obras de la naturaleza é imitando en las suyas. Son demasiado conocidos estos principios para que nos sea permitido apoyarlos con la expresión apasionada que deben presentar las estatuas y grupos de la escultura, los vestigios de vida que deben brillar sobre la tela aun en medio de la sencillez del paisaje, el estro en que debe arder la frente del poeta aun cuando canta los sencillos prados y las floridas márgenes de un rio.

La música es uno de estos lenguajes parciales: tal vez tiene mas de cierta que de atrevida la opinión de que si se sacasen todos los motivos agradables que pueden resultar de la combinación de los sonidos y tiempos llevados por todas sus modificaciones; y hombres de un oido muy delicado y de una sensibilidad exquisita los distribuyesen en cierto número de clases; á cada uno de nuestros sentimientos pertenecería una de ellas; y se sabría determinadamente que tal es la cantinela del amor enternecido, tal obra la del amor quejoso y otra tercera la del amor arrebatado por los zelos. Todas ellas expresarían algun sentimiento o no expresarían cosa alguna. Las que nos parecieran descripciones de la naturaleza, bien examinadas encerrarían solo el sentimiento que producen en nosotros las mismas cosas descritas. Una descripción en música de la salida del sol es la expresión de un embeleso vivo, sublime, instantaneo; la de una tempestad es la conmoción del ánimo agitado por ideas espantosas. Por esto la imitación musical es mas bien del sentimiento dominante en la situación que del sentido de cada palabra en particular. ¿No sería ridícula una imitación pueril en todas aquellas palabras que son susceptibles de ella? ¿y no fuera a veces imposible cuando se reunen palabras de un sentido contradictorio, como gioir-languir en el final de Tancredi, ó giorno d'orrore-e di contento en el último dueto de la Semirámide? Si alguna vez se pudiese colocar con acierto una imitación por este estilo

sobre una sola palabra, sería cuando esta aislada encerrase en sí el sentido de toda una frase; como la palabra respiro de la arieta de tenor del segundo acto del Comingio y la palabra spari en el aria de bajo de la misma Semirámide.

Pero aunque todos estos cantables compongan el fondo del lenguaje musical como los sonidos o vocales lo son del lenguaje hablado; se añaden en la música algunas otras modificaciones que corresponden al acento, al tono, y a las cadencias de que revestimos nuestras frases. La armonía que por sí sola es inexpresiva, el andamento y la elección de las voces y de los instrumentos concurren también proporcionalmente al grado y expresión en la cantinela. Por las modificaciones que de estas diferencias derivan, tiene la música como la elocuencia sus tropos y figuras, sus interrogaciones, sus admiraciones, sus énfasis, sus ironías, y esa grata variedad de períodos y aun de estilo que en la buena música tiene el oído en una atención continuada.

Cualquiera sentimiento exprese tiene este lenguaje para nosotros un encanto seductor, como lo tiene también la poesía y las otras artes de imitación. Por el mismo secreto en vano investigado que nos hace sabrosos en la tragedia los sentimientos que experimentamos á vista de la realidad nos desesperarían, nos lo son también ellos en la música; y aun diremos, llevados tal vez de nuestro genio particular, es más placentera la melancolía del final de l'Agnese con su canción Come la nebbia al vento, y la de la marcha fúnebre de la Gazza Ladra y el terror sagrado del Requiem de Mozart, que toda la brillantez y bullicio del baile de máscara del Turco en Italia.

De este lenguaje encantador la melodía ó el cantable es la parte como hemos dicho más esencial, porque es la más expresiva. No puede oírse sino una sola á un tiempo, como tampoco dos discursos no se pronuncian á la vez sin producir confusión. Sea música vocal sea instrumental, hay siempre algunas voces ó algunos instrumentos que cantan, y los demás acompañan; y cuando cantan muchos á la vez entonces es porque el motivo principal de la melodía pasa sucesivamente de una voz á otra ó de un instrumento á otro, porque la habilidad del compositor, por el mayor esfuerzo del arte, de algunas melodías bellas ya en sí ha sabido hacer resultar una tercera mucho más bella.

La voz humana en todas las piezas á que concurre lleva por lo común la melodía: la parte que desempeña en ellas es lo que se llama canto, como se llama sinfonía la de los instrumentos.⁴²⁰ En el canto despliega el hombre una voz disinta de la que usa hablando por diferencias bien notables aunque no muy difíciles de explicar: voz que considerada como uno de los instrumentos que pueden entrar en las combinaciones armónicas, es la más agradable, la que por sí sola basta á hacer brillar las demás partes, la que en ciertas personas privilegiadas por la naturaleza participa de algo de mágico y celestial. Los demás instrumentos son sus esclavos: en la mejor música no dejan oír su voz sino para hacer con el canto una conversación respetuosa.⁴²¹ de este modo esfuerzan y realzan su efecto cada uno según el sentimiento que le está cometido expresar. Así la flauta se deja oír generalmente en los pasos tiernos, el oboe en los melancólicos y sentimentales, la trompa en los

⁴²⁰ [Nota de l'articulista: La palabra sinfonía en su etimología griega significa unión de muchos sonidos á un tiempo: en su aplicación á la música se da á la parte que tienen los instrumentos en cualquiera pieza y en particular á las piezas de solo instrumental, á no ser compuestas para uno o pocos más instrumentos en cuyo caso se llaman sonatas o conciertos].

⁴²¹ [Nota de l'articulista: Expresión que dijo un poeta italiano del acompañamiento de la ópera de Rossini el Tancredo].

marciales y magníficos y aún en los patéticos: mientras que el violin que mas se acomoda a toda suerte de expresiones forma el fondo de todas las orquestas.

Los instrumentos ó las voces que acompañan, ó bien solas ó, con la que canta, forman los acordes ó el lleno de la armonía; que aunque por si tal vez carezca de expresión aumenta singularmente la de las partes cantantes. Unas veces marca y determina el tono si no lo está bastante por el canto mismo, otras circunscribe los intervalos melódicos, los anima, recuerda lo que precede, anuncia lo que sigue y liga las frases entre sí. Ya con acordes sensibles aumenta la ternura de una melodía, ya con otros duros refuerza su vehemencia, ya con algunos oscuros é inapreciables hace vagar el canto por todas las ondulaciones de los sentimientos contrastados.

Todas estas reflexiones generales pudieran comprobarse con algunos ejemplos prácticos tomados así de piezas de música conocidas como de otros objetos de bellas artes; pero además de que seria molesto, parecen ellas suficientes para que descendiendo a aplicaciones particulares se pueda conocer la naturaleza del canto, la de los elementos que concurren y combinaciones que estos admiten, la necesidad de variar de tonos y de andamentos y la economía de estas variaciones, la parte a que debe aspirar cada instrumento en la orquesta, el oficio que en ella tiene la armonía y hasta que punto debe prodigarse, que marcha es la mas propia en las piezas de música dramática cuando trate de comparar la antigua con la de nuestros días, en fin lo que el cantor debe llevar por si a la ejecución de una pieza para conseguir el triunfo de su arte. De todas estas deducciones dejando por ahora las demás, vamos a detenernos en la última en lo restate de este artículo.

Un oído exacto, una voz extensa, igual, agradable, y sonora y un órgano flexible no son más que disposiciones para formar un buen cantante: para serlo efectivamente se necesita además en la ejecución una grande exactitud, propiedad en la expresión, oportunidad y gusto en los adornos y un estilo propio que resulta de todas estas circunstancias reunidas.

Ser exactos en el canto es ajustarse bien al compás, al instrumental ó a los demás cantantes, y á la armonía sobre que se canta. No hay canto sin compás: una misma sucesión de sonidos cambia enteramente de naturaleza con solo acortar o prolongar su duración: el compás en la música es como la cadencia en la poesia, que si se le quita queda enteramente aniquilada. Nada más agradable al oído que las alteraciones gratuitas de la melodía; nada fuera más chocante que acelerar o retardar tres o cuatro compases sin objeto alguno para volver después a todo el rigor del primer andamento.- Hay sin embargo ocasiones en que la situación, la escena y el gusto del cantante indican alguna suspensión en el compás; pues las hay aun que justifican eminentemente la falta de claridad y orden o de la lógica musical en los autores mismos. Al hacer esta advertencia nos acordamos de la abertura del oratorio de la Creación, en que Haydn siempre grande aun cuando se abandona a estas libertades para pintar el caos nos hace oír una multitud de ideas vagas, interrumpidas, sin más relación entre si que la de los profundos acordes que les sirven de base: hasta que al fin de la pieza deja percibir algunas melodías bien coordinadas como los primeros momentos de tregua y orden entre los elementos.- El uso tolera también la suspensión del compás en el fin de algunas cláusulas para que en aquellos calderones se ejercite el cantante en algunos pasos rápidos de ejecución que preparen mejor la cadencia; entonces

abandónese el profesor á su genio, pero no sea sino siguiendo las indicaciones que vamos a apuntar al tratar de los adornos.

El cantante debe en segundo lugar ajustarse al instrumental y a los demás cantantes. Bien es cierto que en los extravíos de la voz el instrumental debe acudir pronto a borrar la mala impresión que han dejado; pero estos extravíos deben prevenirse, jamás cometerse voluntariamente: y sería un defecto imperdonable el de un cantante que estuviere a menudo expuesto a sufrirlos. – A esta exactitud pertenece también el modo como se deben mirar las demás voces según la relación en que están unas con otras. La voz que lleva la melodía debe esforzarse a sobresalir y triunfar, las demás deben humillarse y ceder de su brillantez: en los duos y algunas piezas artificiosas de más voces en que todas sostienen por igual la gloria del canto, deben procurar mantenerse en un hermoso equilibrio que las reuna y por decirlo así las confunda en una sola. – La sujeción a la armonía es también un cuidado del cantante exacto: de aquí la suma escrupulosidad y delicadeza en las variaciones y el mucho tino que se requiere en los adornos. Por poco descuido a que se de lugar ya se encuentra el cantante en contradicción con la armonía: un punto solo débil y fugitivo que desdiga con el acorde atormenta los oídos de los aficionados que perdonarían de buena gana al que canta el uso de su fatal habilidad. En donde se peca con menos escrúpulo en esta parte en cuando en medio de un calderón se pierde el cantante en tonos estraños, hasta que por mil rodeos a veces con bastante dificultad va a caer en el de la cadencia principiada: en este caso aunque por el silencio del instrumental no haya disonancia sensible, se lastima todavía el oído del que escucha, ya porque si es delicado conserva aun vivo el último acorde y percibe todo el efecto de la disonancia, y ya también porque hay un verdadero sufrimiento todo el tiempo que se imagina el cantante en algún embarazo. – Por este mismo motivo es muy a propósito evitar la frecuencia del género cromático en que a cada nota se cambia de tono; y en caso de usarse detenerse algo en las notas que son fundamentales del tono en que se canta y pasar rápidamente por todas las demás. – Entre otras muchas cosas que podrían aun decirse sobre esto deducidas todas de la exactitud del canto con el instrumental, indicaremos solo una y es que toda variación aunque hermosa es inaplicable a aquellos pasos en que el autor ha querido que los instrumentos remedasen la voz sirviéndole como de eco que repita sus últimos acentos: la belleza de muchos pasos puede fundarse solo en este género de emulación entre el canto y el acompañamiento.

Lo segundo á que debe atenderse el que canta es a la oportunidad y gusto en los adornos. Hubo un tiempo en que el autor presentaba solo un tema sencillo que debía llenarse y adornarse al arbitrio o fantasía del que lo ejecutase. Un canto más complicado redujo luego a los actores a la imposibilidad de poder ejercitar aquel imperio que antes tenían sobre la composición; pero en desquite quisieron variar el canto que se les presentaba y trocar sus pasos de ejecución con otros, tal vez más difíciles pero nunca tan propios como los que el autor, consultando la situación y el sentimiento, había colocado. Entonces fue que Rossini conoció a Veluti y como se dijo en el análisis de la Semirámide se propuso escribir en la partitura hasta los mínimos adornos; y mas se confirmó en ello cuando se vio precisado a escribir hasta nueve óperas en Nápoles para Mad. Colbrand, llegando así a conocer todos los recursos de esta voz y a escribir solo para ella. Los demás autores siguieron luego su

sistema; y el canto adornado, admitido como único en la escena desde mucho tiempo, quedó enteramente ceñido y determinado, y exclavizados los cantores. De aquí primeramente se ve que las épocas y los autores deben decidir de la economía o prodigalidad en los adornos: los hay que, o bien por su genio y carácter como Haydn y Mozart o bien por su estilo y modo de escribir como Rossini y algunos otros modernos, no admiten muchos adornos con que el cantante pueda brillar. Uno de los principales laureles de Mad. Catalani es la perfección con que adornaba una catinela sencilla *Nel cor più non mi sento*; pero ¿no se destruiría todo el efecto y expresión del *si morirò* en la arieta de tenor en el final del *Comingio* con añadirle una volata aunque bien acabada? – Los calderones son las interjecciones del canto: luego serán inoportunos en la cadencia de una frase que no encierre un sentimiento vivo sea tierno, sea vehemente, sea melancólico. El oído habituado a encontrarlos en el fin de cada cadencia principal los recibe bien y aun los desea en las arias bufas; pero en todo caso debe ser corto y débese además poner atención en la vocal sobre la que se ejecuta que sea una de las más abiertas. – En lo que hay a menudo más dificultad es en dar a cada uno de estos juegos de voz el carácter que debe tener y conservárselo después de dado. “Es insufrible, dice Mr. Sthéndal autor de la vida de Rossini, ver empezar un gorgeo ligero y rápido y en estilo enteramente bufo para venir a concluirse con la pausa y magestad del estilo serio, o por el contrario después de haber empezado con la gravedad trágica no sabiendo continuarle en el mismo tono dejarse caer de golpe en la ligereza bufa”. – En cuanto a los demás adornos, en los cantos patéticos que deben por lo común tener alguna duración y enlace no tendrá lugar mas que alguna apoyatura, una ligadura, un gruppetto⁴²²: las volatas y los demás pasos de una ejecución más viva deben reservarse para las piezas alegres en que el canto es regularmente saltado y las notas desprendidas unas de otras.

La expresión es una parte y ciertamente la principal del canto: el cantante que no ve más que notas en la partitura jamás cantará medianamente: Pero el que conozca el carácter del canto, su relación con el sentido de las palabras, la distinción de las frases, el acento que tienen por si mismas, la energía que el compositor ha dado al poeta y la que puede aun añadir por si mismo; este abandone sus organos a todo lo que el calor de estas reflexiones puede inspirarle. ¿Y quien sino una sensibilidad exquisita podrá dar cuenta al actor de todas estas circunstancias? ¿Cuántas diferencias muy sensibles aunque inapreciables resultarán de un esfuerzo más o menos marcado sobre una nota, de ligar unas veces entre si los puntos y otros picarlos, de marcar con fuerza o de seguir sólo debilmente el compás, de repetir algunas palabras para distribuir en ellas las notas o de embeber las notas en una sola palabra? Nada hay gratuito, nada indiferente en la expresión de la música. Dejad de repetir dos veces en el romance del *Otelo* la palabra *ingrato* y parece de todo punto un gran sentimiento expresado de una manera sublime: dejad de repetir la palabra *verrà* en el andante del aria de *Semíramis* en esta ópera y se despoja de buena parte de viveza el sentimiento de deliciosa esperanza que toda ella respira. ¡Y cuántas modificaciones de voz, cuantos esfuerzos diferentes se deben emplear en solo las dos palabras *si morirò* del *Comingio*! ¿Quien es capaz de concebirlas, quien mucho menos de explicarlas? De Mad. Pasta primera actriz actual de la ópera italiana de Paris hemos leído que para ella

⁴²² [Nota de l'articulista: Por gurppetto en la música italiana se entinde una pequeña reunión de notas rápidamente ejecutadas que rodean a la principal].

la misma nota en dos situaciones del alma diferentes no es por decirlo así el mismo sonido. Es dado solo a una alma ardientemente sensible efectuar estas transformaciones tal vez sin apercibirse: en su boca ¿que nueva fuerz no adquiriran aquellas notas, puntos de apoyo de la expresión, que estan colocadas en medio de una melodía para despertar de repente toda la atención y convertirla sobre si; notas que brillan de cuando en cuando como diamantes en toda música buena y abren el oido como los rayos de la luz improvisa abren los ojos del que dormía en una habitación oscura? - ¿Y quien todavía sino esta misma sensibilidad hará conocer aquel giro inesplicable que se debe dar a la ejecución de cada autor? No es del mismo modo que se ejecutan todas las obras de Haydn, de Pergolesi, de Mozart, o de Rossini. El brillo de fuego y entusiasmo que en unos resplandece, es mas bien en otros la luz pálida y descolorida de la melancolía, y en algunos otros se parecerá mejor a las modestas centellas de la compasión y de la ternura que se presentan a menudo sobre el rostro de las personas sensibles. - ¿Y cada trozo de música de un mismo autor no quiere también una manera particular de ejecución? A cada andamento la voz de un buen cantante parecerá nueva y diferente de si misma: llena y animada en el allegro con todas sus modificaciones se dejará arrebatada a un hermoso delirio en que van así a caer bien pronto los espectadores; cuando el adagio venga a interrumpirle con sonidos largos, iguales, melancólicos nacerá entonces un nuevo placer del estado de satisfacción en que se encontrará el oido fatigado y del efecto del canto sobre el corazón.

Con estos medios y por este camino el cantante se formará un gusto delicado, seguro y arreglado al general de la mayoría de los inteligentes que es el que debe regir en todas las materias, y sobre él además un estilo particular, que es aquel bello colorido que distingue siempre a los hombres de genio entre sí aunque en el fondo convengan todos en unos mismos principios.

Hemos insinuado las principales cualidades de un buen canto y la parte con que debe contribuir el que lo ejecuta. No quisieramos alarmar con esto pretensiones tal vez exageradas de las diferentes clases de aficionados, ni con nuestras reflexiones generales dar lugar a las consecuencias particulares que cada uno segun su modo de ver se creará en estado de deducir; pues no hemos hecho sino manifestar cuan grande numero de comparaciones pueden hacerse en todo lo que tiene relación con nuestro objeto, cuan muchas y varias son la cualidades de un buen canto paraque pueda frecuentemente tener lugar una comparación, y sabemos cuan incierto es además y variable el gusto de los paises, de las épocas y de los inteligentes sobre buena parte de estas cualidades paraque se pueda formar siempre un juicio justo e irrevocable.⁴²³

Sobre l'estrena a Paris de *Le siège de Corinthe*.

Com hem comentat, en poc temps el públic palmesà s'afecionà a l'òpera i especialment a la música de Rossini. Qualsevol notícia sobre les obres del compositor de Pesaro i sobre les noves composicions era ben rebuda. És el cas de *Le siège de Corinthe*, la tragèdia lírica en tres actes de Rossini sobre llibret de Luigi Balocchi i

⁴²³ *Diario Balear*, 27 i 28 de setembre de 1826.

Alexander Sumet, extret de *Maometto II*, de Cesare della Valle, estrenada a l'Opéra de París el 9 d'octubre de 1826. Poques setmanes després d'aquella estrena, el *Diario Balear*, a fi de satisfer els desitjos dels afeccionats palmesans a la música de Rossini, inserí la traducció d'un article publicat a París després de la seva estrena. En ell s'exposava la preeminència musical exercida per Rossini en la seva estada a París i l'èxit de la nova creació rossiniana, malgrat tractar-se d'una nova versió, modificada, del *Maometto secondo*, estrenada en 1820.

Jamás se ha disputado a Rossini la ciencia de la composición, el talento y el genio: solo un grande número de aficionados subyugados por los hábitos antiguos han dicho al nuevo legislador musical: “no os pedimos las mejores leyes posibles, sino las mejores que nosotros estamos en estado de recibir”.

Rossini respondía a estos censores severos: “Ese imperio que poseo, el teatro Favart que es mi único dominio me pertenece por derecho de nacimiento como a italiano, y como a feliz innovador por derecho de conquista. Il barbiere, la Gazza, Semiramide, Mose, Tancredi, Otello son los títulos que dándome la victoria me han posesionado del supremo poder. Allí todo me obedece, todo me respeta y unos aplausos renovados doscientas veces al año confirman la legitimidad de mi elevación. Alejaos súbditos rebeldes: abiertas estan las puertas de L'Opéra, de Feydeau, de L'Odeon mismo donde encontrareis a pesar vuestro vestigios y monumentos de mi poder, pero donde gustareis con el sentimiento de vuestra antigua admiración de los acordes de Gluck, de Sacchini, de Géttry, de Méhul, de Berton, de Boiëldieu, de Mayerbeer y de Wéber. Vendrá tiempo en que os aperebireis con dolor de haberos ceñido a una esfera de goces ya insuficientes: yo entonces escucharé vuestras quejas; no os llamaré a mi, sino que iré yo mismo a vosotros, solo por el ascendiente de mi superioridad os vereis obligados no a quebrantar vuestros antiguos ídolos, que yo no lo intentaré, ni a destronar los objetos aun vivientes de vuestros legítimos homenages, que merecerán también los mios; sino a asciarne a ellos y a promulgar la manifestación de que yo era digno de vuestros sufragios y que en esta república de las artes, que en la realidad no conoce límites ni poder perpetuo, podia yo a mi tiempo aspirar ya que no al dominio absoluto a lo menos a la presidencia”.

Esta proposición debía en efecto ser recibida con entusiasmo en aquella república donde el placer es toda la política, todo el secreto del gobierno; donde se dice a cada uno “divertidnos mas que los otros y sereis más que ellos nuestro gefe y nuestro dueño”. Ya no se le dice como a Eolo, “que reyne orgullosamente en su corte y allí mandó a los vientos encerrados en sus resonantes prisiones”: un nuevo campo va a abrirse a su ambiciosa armonía: se le va a presentar una ópera francesa para que se ocupe en su composición: Autores franceses, invocad vuestra musa, Orfeo va a acompañar vuestros acentos!.

Estos acentos no han sido en todo dignos de su lira: dos actos del Sitio de Corinto son una trova del Maometto 2º y una colección de inverosimilitudes en que suelen abundar los libretos italianos, y aun parecen una traducción de algunos de ellos; pero el tercero manifiesta un escritor versado en manejar bien el lenguaje poético, que al mérito de la armonía en el verso reúne el del

pensamiento y el de expresarle con una sensibilidad enérgica y exquisita. Y creyéndose además una alusión al sitio y toma de una ciudad griega que no cuenta más que un año, no es también poca habilidad del autor acomodarle un suceso de cuatrocientos años atrás.

... [argument]

Pasemos a hablar de la música; sobre la cual después de una primera representación es difícil pronunciar otro juicio que el de la impresión general que ha producido. ¿Como puede un simple aficionado después de la primera representación de una composición tan vasta menudear todas sus riquezas, analizar todas sus particularidades, señalar todas sus bellezas e indicar aun el corto número de faltas que al génio puedan habersele escapado? Hay además una observación que no se oculta a cualquiera que frecuente los teatros especialmente líricos; y es que a pesar del cuidado puesto en los ensayos, la primera representación es siempre una prueba temible y como nueva para los actores; que se le hace todavía más difícil si tiene que sufrirse delante de un concurso tan imponente por el número como por los conocimientos de las personas que le componen. Pues jamás el vasto salón de L'Opera había ofrecido una reunión más brillante y más numerosa: más de quinientas personas se vieron precisadas a volverse tristemente a su casa o a consolarse con los teatros vecinos. Es inútil decir que los admiradores de Rossini ocupaban con anticipación sus puestos: bastaban solo ellos para llenar el coliseo y mucho más.

La abertura es una especie de sinfonía guerrera de una armonía poderosa felizmente interrumpe por un allegro cuya vivacidad contrasta con los sonidos graves i belicosos que forman su carácter dominante. Va seguida de una muy bella introducción terminada por el coro: jurons tous, oui, jurons par les armes. El lleno de música no permite más que adivinar el pensamiento de este coro, música que es de un efecto vivo y eléctrico.

El terceto que sigue casi inmediatamente Ciel sois propice a ma prière es una de las cosas mas bellas que pueden oirse: es difícil reunir con más gusto la expresión de la cólera paterna, el afán de la piedad filial, el dolor tierno y respetuoso de un amante.

La marcha que anuncia la llegada de Mahometo y de sus soldados tiene aquella brillantez característica de las obras de Rossini. Ha excitado aplausos unánimes. Omite muchos trozos que no han sido menos aplaudidos, para llegar al coro que termina el primer acto, que se hace notable por el vigor y por el lleno de armonía.

Nada más afectuoso en el segundo acto que el aria de Pamyra O patrie infortunée, y lo pareciera aun más sin los adornos gratuitos con que la carga Mlle. Cinti.

Recordamos con elogio el coro: Bravons son empire. Todavía arrebatada más poderosamente nuestra admiración el coro final de este mismo segundo acto: Aux armes, ma fureur se ranime. Rossini que en este género no ha hecho más que obras maestras, parece que en este final se ha excedido a si mismo. Que fuego! Que númen! Cuanta armonía! Nos transporta entre la muchedumbre, nos anima de la ferocidad de los asaltadores y del valor heroico de los defensores de Corinto. También la ejecución perfecta de este final sublime realiza todos los milagros que la música ha producido.

Despué sde esta pieza admirable parece que Rossini no podía menos de decaer; con todo se ha elevado aun mucho mas en la escena de la bendición de las banderas y de la profecía, y ha encontrado el secreto de sostenerse en los ricos acompañamientos que ha mezclado con los gritos de terror, de dolor y de victoria que anuncian la pérdida irreparable de los griegos y el triunfo de los feroces musulmanes.

El éxito ha sido extraordinario: y cuando M.A. Piccini ha salido ha manifestar el nombre de los autores apenas se ha podido oír el de Mr. Cicéri director de las decoraciones y el de Mr. Gardel director de los bailes. De todas las partes del salón se han elevado gritos “Rossini Rossini” y prolongado por un cuarto de hora: ni han cesado hasta que el público se ha cerciorado de que Rossini se había substraído a la ovación personal que quería decretarsele.⁴²⁴

No hi ha dubte que les notícies que arribaven a sobre les estrenes d'obres de Rossini animaven encara més la curiositat del públic per a conèixer-les. En el cas particular de *Le siège de Corinthe*, veurem que arribà a Palma pocs anys més tard.

La temporada de 1827-1828

Que la temporada de 1826-1827 no fou de la satisfacció de l'empresari Palagi ho corrobora que en els últims mesos de la temporada no demanés el permís per fer-se càrrec de l'empresa un any més. El que si acudí a la junta de teatres local fou Antoni Espanyol, fill de Pere Antoni Espanyol, fiador de Giovanni Palagi en la temporada 1826-1827. El 9 de gener de 1827, Espanyol remeté un escrit a la Junta del Sant Hospital en el qual exposava que havia obtingut el permís de la junta de teatres per fer-se càrrec de l'empresa d'òperes italianes per a la propera temporada que havia de començar el dia de Pasqua de Ressurrecció d'aquell any i finalitzar amb el carnestoltes de l'any següent. A fi d'aconseguir la cessió del teatre, l'empresari proposava les condicions següents: pagaria quatre-cents quaranta-un duros per tota la temporada, una funció de benefici d'òpera nova el dia que determinés la junta, avisant-lo amb l'antelació suficient, es donaria per entregat dels mobles i efectes continuats en l'inventari que es rebé per a l'empresa que estava en vigor, es reservava pel moment en el qual es formalitzés el contracte proposar a la junta les reparacions que eren indispensables en el teatre i, finalment, fiançar el compliment del contracte estipulat com ja ho havia fet en la temporada en curs. Finalment, l'empresari deia que no havia acudit abans a la junta degut a les greus atencions que l'havien rodejat i pèrdues enormes que havia patit i encara patia per desgràcies inesperades, com era públic. Això

⁴²⁴ *Diario Balear*, 14 de novembre de 1826.

no obstant, recordava que havia realitzat millores considerables en el coliseu i n'hagués fet d'altres si l'empresa no hagués tingut els contratemps que havia tingut, i malgrat això havia complit religiosament els pactes que la junta imposà l'any anterior. Aquell mateix dia, la junta acordà passar l'escrit a la comissió de teatres perquè aquesta obrés sobre el particular segons els seu parer.

Sembla que la comissió no veié cap inconvenient en les pretensions d'Espanyol perquè el 30 d'aquell mateix mes es formalitzà el contracte. Aquell dia es reuniren davant el notari Maties Sampol, d'una banda Pere Gual, regidor perpetu de l'Ajuntament, Pere Font, síndic forense i Pere Josep Moya, vocals de la junta de govern del Sant Hospital, i de l'altra Pere Antoni Espanyol i acordaren els pactes següents:

- El Sant Hospital cedia a favor de l'empresari Espanyol per les temporades següents, a comptar des de Pasqua de Ressurrecció fins a l'estiu i després d'aquest fins a l'últim dia de carnestoltes de 1828, la casa de comèdies i efectes continuats en l'inventari que es realitzà per a l'empresa que encara es duia a terme, essent responsable de tots ells.

- L'empresari tindria l'obligació de donar entrada franca al teatre als vocals de la junta de l'Hospital que formaven la comissió del teatre, és a dir, aquells que firmaven el contracte.

- El Sant Hospital es reservava els seients de vida amb la circumstància que a mesura que quedaven vacants aquests passarien a benefici de l'empresari.

- Igualment es reservava l'Hospital la llotja de la Comtessa d'Aiamans i un seient de platea de segona classe per al metge i cirurgià de torn de l'establiment benèfic, la qual havien de repartir-se per igual.

- L'empresari havia de satisfer quatre-cents quaranta-un duros de plata per tota la temporada, pagats per mesades anticipades i en el cas d'haver de realitzar alguna obra al teatre havia d'avançar la quantitat que determinés la comissió mentre no excedís aquesta de la partida que llavors quedés a pagar fins a la finalització del contracte.

- També l'empresari havia de donar en cada temporada un benefici d'òpera nova a favor de l'Hospital, lliure de tota despesa i el dia i la funció que assenyalés la junta, segons la pràctica que s'havia seguit fins aquell moment en les contractes anteriors. Per

aquesta raó, l'empresari havia de presentar el primer dia que s'obrís el teatre una relació de les òperes noves que pensava representar en cada temporada, a fi que la junta escollís la que fos del seu grat, havent d'avisar aquesta amb un mes d'antelació el dia escollit.

- L'empresari havia de respondre de tots els mobles, efectes i la resta que constava en l'inventari que s'havia realitzat amb data del 12 de juny de 1826.

- Estava obligat a mantenir net tot l'edifici i no podia trencar ni descosir cap teló ni bastidor ni cap altra cosa de l'edifici sota cap pretexte, a no ser amb la intervenció i consentiment dels comissionats, sota la pena de danys i perjudicis.

- L'empresari havia de donar idònies fiances a satisfacció dels comissionats de teatre de la junta de govern del Sant Hospital.

- Igualment havia de disposar tines plenes d'aigua al seu cost per al cas d'incendi de l'edifici.

- Finalment, s'acordà que l'escriptura no tindria efecte sempre que arribés algun cas fortuït com ara mort de príncep, incendi, epidèmia, força major o que morís algun dels principals papers de la companyia.

Quasi un mes després de la firma del contracte, el 21 de febrer, comparegué davant el mateix notari Pere Antoni Espanyol, fill d'Antoni i d'Anna Cabanellas, difunts, el qual, enterat del contracte que havia firmat el seu fill Antoni com a empresari de les òperes italianes que s'havien d'interpretar al teatre en les dues temporades següents, es constituí fiador seu per a l'observança i compliment de tots els pactes que en ell s'especificaven.⁴²⁵ Amb aquell tràmit, l'empresari ja podia iniciar les gestions per a contractar els cantants que havien de formar la companyia.

Espanyol no fou l'únic pretendent a la gestió de l'empresa d'òperes d'aquell any. Consta que aquell any el músic local Jaume Sancho Cañellas, que havia estat apartat de l'activitat operística la temporada anterior de 1826-1827, també sol·licità permís per a poder-se constituir en empresari del teatre. Si tenim en compte el temps que solia tardar en arribar la correspondència oficial a l'illa, sembla que en el mes de febrer Sancho havia acudit al corregidor de Madrid, jutge protector de teatres del regne,

⁴²⁵ AGCM, sig. X-380/1, ff. 82 r.-85 v.

sol·licitant-li que li concedís títol o permís exclusiu per espai de tres anys per ser empresari del teatre palmèsà, amb la condició que en els dies assenyalats per a les funcions no es permetés cap altre tipus de diversió, ja que seria un perjudici per a la mencionada empresa. No sabem el motiu pel qual el músic acudí directament al corregidor, però, és possible que ho fes perquè, assabentat del contracte que ja havia firmat Espanyol amb la comissió de teatre de la junta de govern del Sant Hospital, intentés que una autoritat superior com era el jutge protector de teatres dictaminés al seu favor i així intentar apartar Espanyol de l'empresa.

Davant aquella petició, el corregidor interí Antonio José Galindo, amb data del 3 de març, envià un escrit al consistori palmèsà informant de les pretensions de Sancho i demanant un informe sobre la conveniència i la utilitat del que sol·licitava el músic palmèsà i si hi havia algun inconvenient perquè s'executés.

En la sessió municipal celebrada el 20 d'aquell mes, els regidors acordaren citar per una propera reunió a fi d'assabentar-se de l'ofici del corregidor madrileny. L'assumpte es discutí tres dies més tard, i en aquella sessió s'acordà que s'evaqués l'informe dient que no hi havia inconvenient en què s'accedís a la sol·licitud de Sancho, però, que fos sense perjudici dels interessos del Sant Hospital com a propietari del teatre, respecte que aquesta gràcia privaria l'establiment benèfic de l'avantatge que podria proporcionar un altre postor.⁴²⁶

Com Antoni Espanyol ja tenia formalitzats tots els contractes per a l'obertura del teatre, les intencions de Jaume Sancho no prosperaren i les autoritats locals recolzaren l'empresari. El 22 d'abril la junta de teatres donà a conèixer al públic el cartell d'avis que havia confeccionat dos dies abans, en el qual constaven les condicions dels subscriptors a les llotges i seients de platea, la seva classificació i els preus corresponents i el nombre d'òperes noves i de funcions de benefici que s'havien de realitzar al llarg de les dues temporades. També figurava al cartell la composició de la companyia, que era la següent:

Primera bufa soprano absoluta: *Sra. Albina Stella*, alumna del conservatori de Bolonya i acadèmica filharmònica d'aquella ciutat.

⁴²⁶ AMP. Fons Pons, lligall 896/III, s.f., i Actes municipals, sig. AH-2143/1, ff. 64 v.-65 r i 66 r.-66 v.

Primera bufa contralt absoluta i primer músic en les òperes sèries: *Sra. Teresa dell'Orto Belloli* (nova).

Altra primera bufa: *Sra. Margarita Rubini* (nova).

Primer tenor: *Sr. Juan Ostacchini* (nou).

Primer buf cantant: *Sr. José Marini*, acadèmic filharmònic de Bolonya.

Primer buf còmic: *Sr. José Galetti* (nou) fundador, instructor i acadèmic de Filodramàtics de Brescia.

Segona bufa: *Sra. Carolina Michelesi*.

Segons bufs *a perfeta vicenda*: *Sr. Cristobal Torres*. *Sr. Carlos Magnan*.

Mestre al clavecí: *D. Francisco Frontera*.

Director d'orquestra: *D. Jaime Piglia*.

Director d'escena i de la maquinària: *D. Juan Palagi*.

Sis coristes i les comparses corresponents a cada òpera.

L'orquestra constava de vint-i-quatre instruments.⁴²⁷

Respecte a la temporada anterior, abandonaren la companyia la contralt Florinda Michelesi, el primer tenor Giuseppe Mosca i el segon buf Giuseppe Massa. Giovanni Palagi deixà la companyia com a cantant i ocupà el càrrec de director d'escena. Els nous cantants contractats per a suplir aquestes baixes foren Margherita Rubini, primera bufa, Teresa dell'Orto Belloli, contralt, Giovanni Ostacchini, primer tenor, Giuseppe Galetti, primr buf, i Carlo Magnan, segon buf, dels quals desconeixem dades sobre la seva activitat abans de ser contractats per a la companyia palmesana.

Malauradament, la documentació conservada no ens permet conèixer amb detall les especificacions dels contractes, obligacions, sous, i d'altres aspectes del nostre interès, així com tampoc els noms dels músics que integraven l'orquestra, encara que

⁴²⁷ *Diario Balear*, 22 d'abril de 1827.

podem intuir que els canvis respecte a l'any anterior podrien ser mínims, ja que tenien els mateixos responsables.

Desenvolupament de la primera part de la temporada

En el cartell d'avís publicat a la premsa, la junta anuncià la interpretació, durant les dues temporades, de vuit òperes que fins aquell moment no havien estat representades al nostre coliseu, intermediades d'algunes de les que més havien merescut l'acceptació pública en els anys anteriors. Com solia ser habitual, la companyia inicià la temporada amb la interpretació d'una de les obres que ja havia estat interpretada en temporades anteriors. L'òpera elegida fou *Torvaldo e Dorliska*, de Rossini, en la qual interpretaren els papers de primer tenor i buf còmic els cantants Giovanni Ostacchini i Giuseppe Galetti, respectivament, que per ser nous foren convenientment anunciats mitjançant el cartell d'avís al públic.⁴²⁸

Des del dia d'inici de la temporada fins a l'11 de maig només tenim constància de la posada en escena d'aquesta òpera en set ocasions. Sabem que els dies 24 i 28 d'abril i 8 i 9 de maig hi hagué funció perquè en l'ordre de la plaça que es publicava cada dia a la premsa local hi fou destinat el corresponent piquet d'ordre. Malgrat que no coneixem quina fou l'obra que s'interpretà en aquests dies, no descartem que fos la mateixa, a l'espera de l'arribada i posterior aclimatació de l'altra primera bufa soprano, Margarita Rubini, la qual, segons els cartells anunciadors, féu la seva presentació al públic palmèsà en la funció que la companyia realitzà el primer de maig. En ella, la nova cantant interpretà en l'intermedi de l'òpera la cèlebre cavatina titulada *Miei cari figli...ah! voi dormite*, de l'òpera *Elisa e Claudio*, de Mercadante, fragment que repetí en la funció del 3 d'aquell mateix mes. El 6 de maig, interpretà, també en l'intermedi, una curta cavatina titulada *Me infelice*, que no havia estat cantada mai al nostre coliseu.⁴²⁹ Sens dubte aquesta fou la tasca encomanada per l'empresa a la cantant mentre es realitzaven els assajos per a la primera òpera nova que s'havia de representar al coliseu en aquella temporada.

Aquell inici de temporada tan poc habitual fou aprofitat pel governador interí, Salvador Valencia de Rojas, per a recordar i imposar unes mínimes normes d'ordre pel

⁴²⁸ Ibidem.

⁴²⁹ *Diario Balear*, 23, 24, 27, 28 i 29 d'abril i 1, 3, 6, 8 i 9 de maig de 1827.

públic que assistia a les funcions teatrals. El 28 d'abril, el *Diario Balear* publicà el bàndol, aprovat per governador amb data del 25, el qual fou penjat a l'interior i exterior del coliseu, i que deia el següent:

Habiendo dado principio la primera temporada còmica, me veo en la precisión de espedir el correspondiente bando para el orden, moderación y decoro que deben guardar los concurrentes, y exige la autoridad que preside, y a que es también acreedor el público en las funciones que se le dan para su diversión honesta; mando lo siguiente:

1° A nadie, no estando de facción u oficio, serà permitido estar cubierto desde que principie la ópera, hasta su fin, esté o no tirado el telón.

2° Ninguno de los concurrentes podrà con gritos, bravos no silvidos manifestar su aprovación o desaprovación. Los aplausos que se dispensan con economia y oportunidad al verdadero merito, excitan la emulaci3n, però los que prodiga sin discernimiento la adulaci3n, el capricho o el espiritu de partido provocando la risa y el desprecio de los espectadores, y por consiguiente el de los mismos aplaudidos. Un silencio respetuoso es el medio mas propio e imponente de manifestar su desagrado o desaprovaci3n, y no otras demostracions que desdican al decoro mismo a que cada individuo se considera acreedor, y que son las mas veces producidos por parcialidades pueriles, de que el público en general no debe ser víctima, ni permitirlo el gobierno. No dudo que esta sola insinuaci3n serà suficiente para que los abonados no solo la cumplan por sí, sin3 que procuren no se infrinja por los sugetos a quienes den las llaves de sus palcos y lunetas; y espero del resto de los concurrentes se atemperaràn exactamente a las intenciones del gobierno en este punto, evitândome el disgusto de tomar otras providencias.

3° Se prohíbe la repetici3n de aplausos con el objeto de obligar a presentarse en el proscenio a los actores aplaudidos, y a estos a verificarlo.

4° Persona alguna podrà pararse en las entradas en direcci3n al patio y lunetas, bajo nigún pretexto a fin de que esté siempre expedito el paso para entrantes y salientes. En el supuesto que al que se le hallare detenido infringiendo este articulo, se le hechará no solo de dicho paso sin3 aun de la casa teatro para que sirva de escarmiento a los demás.

5° No permito realquilar ni beneficiar aposento ni luneta alguna, bajo la pena de perder, los de fuera de la casa teatro, el uso de la pieza realquilada con el precio que hubiere satisfecho, y los individuos de dentro no solo la de exigirles la gratificaci3n percibida, sin3 la de ser removidos del empleo o destino que allí tengan.

6° Los sujetos de la casa indispensables a la representaci3n podran entrar en el vestuario, y ni aun estos podran asomarse entre bastidores cuando no lo exija la escena.

7° Sólo se podrà fumar en el cafè y salón, però de ninguna manera en las escaleres ni corredores, y mucho menos en lo interior del teatro.

8° Se prohíbe absolutamente el ocupar el tablado con sombreros como se ha notado solian hacerlo algunas personas de asientos inmediatos a él.

9° Nadie podrà guardar el puesto para otros ni enviar criados a este efecto; y si los acomodadores notasen alguna falta en este punto, me daran parte, o a la autoridad que presida en mi nombre, y en su defecto a los ayudantes de plaza, que seran responsables del cumplimiento de esta orden.

El 12 de maig fou el dia escollit per la junta de govern del Sant Hospital per a realitzar la primera de les dues funcions de benefici que havia de realitzar l'empresa a favor de l'establiment benèfic. Com s'havia de representar una obra nova, s'escollí l'òpera sèria en dos actes titulada *La donna del lago*, amb música del Gioachino Rossini, sobre el llibret de Leone Andrea Tottola, basat en el poema *The Lady of the Lake*, de Walter Scott, la qual s'havia estrenat al *Teatro San Carlo*, de Nàpols, el 24 d'octubre de 1819.⁴³⁰ Per a l'ocasió, com solia ser habitual, l'empresa manà imprimir el corresponent llibret a l'impressor Felip Guasp, el qual es vengué a la taquilla del teatre i al despatx de l'impressor. La disposició del llibret és la mateixa que en les anteriors temporades: després de la portada apareix l'argument en llengua castellana, el qual és totalment diferent al que es publicà a la premsa el dia de la funció⁴³¹ i no destaca les peces musicals de cadascun dels actes, li segueix el repartiment de l'obra en llengua italiana i després l'obra. Segons el mencionat llibret el repartiment fou el següent:

ATTORI.

*GIACOMO V, re di Scozia, sotto il nome del
cavaliere Uberto di Snowdon* *Signor Giovanni Ostacchini.*
DOUGLAS D'ANGUS.....*Signor Giuseppe Galletti..*
RODRIGO DI DHU*Signor Giuseppe Marini.*
ELENA..... *Signora Albina Stella.*
MALCOLM GROEME.....*Signora Teresa dell'Orto Belloli.*
ALBINA..... *Signora Carolina Michelesi.*
SERRANO..... *Signor Carlo Magnan.*
BERTRAM*Signor N. N.*

Grandi, Paggi e Pastori scozesi.
Bardi o antichi sacerdoti de Scozia.
Guerreri del Clan Alpino.
Cacciatori.
Guadier reali.

Aquesta fou la primera obra de la temporada en la qual sortí a representar la contralt absoluta Teresa dell'Orto Belloli.

L'òpera es representà amb un vestuari nou de caràcter escossès, mai vist en el teatre, i les seves corresponents decoracions, dues d'elles noves, dirigides y realitzades per un afeccionat mallorquí, el qual havia dispensat l'obsequi i regal a l'establiment benèfic. El benefactor al qual es referia l'anunci del benefici era el coronel Joaquim

⁴³⁰ EMANUELE, Marco: "La donna del lago", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, 1996, pp. 344-347.

⁴³¹ *Diari Balear*, 11 de maig de 1827.

Villalonga, al qual la junta de govern de l'hospital dirigí la corresponent nota d'agraïment.⁴³² Pocs dies més tard, esperant que algun intel·ligent proporcionés l'anàlisi de *La donna del lago*, d'igual manera que s'havia fet amb la *Semiramide*, el *Diario Balear* elogià aquelles decoracions de llac i bosc que havia pintat:

...Nunca, á mi ver, en tan reducido foro como el de este teatro se ha visto tan agrandada la escena, abultado y dado cuerpo a los objetos y alejada tan mágicamente el Horizonte. La bien entendida perspectiva, los Fuertes toques de claro y obscuro, los delicados cortes de luz y otras muchas bellezas han producido una completa il-lusión, engañando con agradable sorpresa los ojos de los espectadores.

*Si tal ha sido la del lago y peñascos que la circundan, no ha sido menor la de la colina, pinos y árboles que decoran el telón del segundo acto. Aquí la il-lusión es completa y se resiste la razón a persuadirse que no són corporeos y verdaderos aquellos objetos. Tanta es a mi ver la propiedad y maestría con que estan ejecutados...*⁴³³

L'endemà de la funció de benefici del Sant Hospital es festejà l'aniversari de l'entrada del rei a Espanya després del seu captiveri, amb la representació de la mateixa òpera, que junt a *Torvaldo e Dorliska*, foren les dues òperes que representà la companyia fins a la darrerria d'aquell mes de maig.⁴³⁴

El 30 de maig, dia de l'onomàstica del rei, fou l'escollit per l'empresa per a representar per primera vegada al nostre teatre el melodrama en dos actes titulat *Adele ed Emerico, ossia Il posto abbandonato*, música de Saverio Mercadante i llibret atribuït a Felice Romani, la qual s'havia estrenat al *Teatro alla Scala*, de Milà, el 21 de setembre de 1822.⁴³⁵ Per a l'ocasió, l'empresa féu imprimir el corresponent llibret, el qual presenta el mateix format que l'anterior, amb l'única diferència que l'argument que hi figura és el mateix que es reproduí a la premsa i que destaca les peces musicals de cada acte: en el primer acte, la introducció, el duet entre el sergent Ralfe i la comtessa Elvige, l'ària del general Bannier, l'ària del capità Emerico Palmer, el duet entre el capità Emerico i el general Bannier, la cavatina d'Adele, el duet entre Adele i el sergent Ralfe, el tercet entre la comtessa Elvige, el coronel Dalberg i després el general Bannier i el final, i en el segon acte el cor inicial, el duet entre Adele i la comtessa Elvige, un

⁴³² AGCM, sig. X-380/1, f. 87 r.

⁴³³ *Diario Balear*, 20 de maig de 1827.

⁴³⁴ *Diario Balear*, 13, 15, 17, 19, 20, 22, 24, i 27 de maig de 1827.

⁴³⁵ *ADELE ED EMERICO ossia IL POSTO ABBANDONATO / melodramma semiserio / in due atti / da rappresentarsi / nell'I. Teatro alla Scala / l'autunno dell'anno 1822*. [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=7368&tipo=i>>.

altre cor, el rodó d'Adele, el duet entre el general Bannier i el sergent Ralfe, l'ària de la comtessa, el quintet entre el general Bannier, el capità Emerico, Adele, el coronel Dalberg i el sergent Ralfe, un cor i el final.

Segons els repartiment que figura al llibret, les parts foren interpretades pels següents cantants:

PERSONAGGI.

IL GENERALE BANNIER *Signor Giuseppe Marini.*
ADELE, sua figlia, amante del *Signora Albina Stella.*
CAPITANO EMERICO PALMER *Signora Teresa dell'Orto Belloli.*
IL CORONELLO DALBERG, destinato sposo
di Adele, un tempo amante della *Signor Giovanni Ostacchini.*
CONTESSA ELVIGE, sorella di un generale danese *Signora Margherita Rubini.*
IL MAGGIORE DOLZEI *Signor Carlo Magnan.*
IL TENENTE VELSTER *Signor Cristofolo Torres.*
IL SARGENTE RALFE, vecchio familiare del capitano *Signor Giuseppe Galletti.*

CORI E COMPARSE *Uffiziali e soldati svedesi. Popolo*

El mateix llibret ens assabenta dels noms d'alguns empleats del teatre que fins aquell moment encara no havien aparegut damunt els papers oficials. Junt als de Francesc Frontera, mestre al clavecí, Giacomo Piglia, primer violí i director d'orquestra, i Giavanni Palagi, director d'escena, apareixen Antoni Flores, llauner, natural i veí de Palma, en qualitat d'il·lminador, Domingo Sebastián, com a sastre d'home i dona, i Josep Guillot, en qualitat de perruquer.

Tan sols dos dies després d'aquesta primera representació de l'obra de Mercadante, l'1 de juny, se celebrà la funció de benefici a favor de la primera contract absoluta Teresa dell'Orto Belloli, la qual, segons la seva contracta, havia de gaudir del benefici d'una entrada assenyalada per l'empresa en segona representació d'òpera nova i per aquesta raó trià l'òpera que s'acabava de representar per primera vegada. Es tractava de la primera funció de benefici de les cinc que tenia anunciades l'empresa a favor de les primeres parts de la companyia.⁴³⁶

Com havia succeït des de l'inici de la temporada, en els dies posteriors es representaren les tres òperes que fins aquell moment havia assajat la companyia: *Torvaldo e Dorliska*, *La donna del lago* i *Adele ed Emerico*. Perquè la reposició

⁴³⁶ *Diario Balear*, 1 de juny de 1827.

constant de les òperes no cansés el públic, la companyia intentava oferir puntualment algun additament. En la funció que s'oferí el 10 de juny, en l'intermedi de *Torvaldo e Dorliska*, Margherita Rubini i Giuseppe Marini interpretaren el cèlebre duet *Se un istante all'offerta d'un soglio*, de l'òpera *Elisa e Claudio*.⁴³⁷

El 12 de juny, l'empresa programà per primera vegada en aquest teatre la *farsa giocosa* en un acte titulada *La sposa di tre mariti*, música de Giuseppe Mosca. Segons l'anunci publicat a la premsa local, s'imprimí el llibret corresponent, el qual es vengué a la taquilla del teatre i al despatx de l'impressor. Suposem que l'encarregat d'imprimir-lo fou també Felip Guasp, ja que al llarg de la nostra investigació no hem pogut localitzar cap exemplar.

Sabem que l'obra de Mosca ja havia estat representada a Barcelona el 14 d'octubre de 1819⁴³⁸ i segons el llibret que s'imprimí en aquella ocasió, els personatges eren els següents:

PERSONAGGI.

Madama DERVAL col finto nome di madama BELMONT sposa di DERVAL Uffiziale sposo di madama Derval, ed amico di SANSOUSI Uffiziale amico di Derval, e del Capitano BELMONT
LISA Camariera di madama Derval
*DUPORT Locandiere*⁴³⁹

No sabem amb seguretat quins foren els cantants que la interpretaren al nostre coliseu, però, per la tipologia de les veus que la interpretaren a la ciutat comtal suposem que el repartiment fou el següent: Albina Stella (Madama Derval), Giuseppe Marini (Derval), Giuseppe Galletti (Sansoussi), Giovanni Ostachini (Capitano Belmmont), Margherita Rubini (Lisa) i Cristóbal Torres (Duport).

Com la farsa només constava d'un acte, cada vegada que es representà la companyia hagué d'interpretar altres peces per a completar-la. Així, en les funcions del 12 i 13 de juny, junt a la farsa es representà el segon acte d'*Adele ed Emerico*; en les del

⁴³⁷ *Diario Balear*, 3, 4, 5, 7, 9 i 10 de juny de 1827.

⁴³⁸ SUERO ROCA, Maria Teresa: *op. cit.*, vol. III, p. 142.

⁴³⁹ *LA SPOSA DI TRE MARITI. FARSA GIOCOSA IN UN ATTO. DA RAPPRESENTARSI nel Teatro della Ecc.^{ma} Città di Barcellana. L'ANNO 1819. CON SUPERIOR PERMESSO. NELLA STAMPERIA DI GIOVANNI DORCA.* [En línia] [Ref. del 23 de febrer de 2015]. Disponible en Web: <http://books.google.es/books?id=ndcycLirYKMC&printsec=frontcover&hl=ca#v=onepage&q&f=false>

17 i 21 de juny, el segon acte el conformaren diverses peces: la cavatina d'*Elisa e Claudio*, interpretada per Margherita Rubini, una ària bufa, cantada per Giuseppe Galletti, el rondó de *Clotilde*, executada per Albina Stella, un duet d'*Elisa e Claudio*, interpretat per Giuseppe Marini i Margherita Rubini, i el tercet de *L'inganno felice*, per Ostacchini, Stella i Galletti; en les que s'oferiren els dies 27 i 30 de juny, la companyia també interpretà com a segon acte de la funció les peces següents: una simfonia nova, la cavatina d'*Aureliano in Palmira*, executada per Giovanni Ostacchini, un duet de *Clotilde*, per Albina Stella i Giuseppe Galletti, una ària de *La schiava in Bagdad*, cantada per Giuseppe Marini, una ària bufa nova, interpretada per Galletti, i un duet de *Clotilde*, cantat per Marini i Stella, i, finalment, en les funcions del 3 i 15 de juliol, la farsa es representà acompanyada de les peces amb què s'havia representat en les dues últimes funcions, excepte el primer duet, el qual fou substituït pel cèlebre rondó de *La schiava in Bagdad*, cantat per Albina Stella, i l'altre duet que fou substituït pel d'*I pretendenti delusi*.⁴⁴⁰

El primer de juliol, l'empresa anuncià al públic que havia condescendit en facilitar el coliseu a l'equilibrista Juan Peters, dels Estats Units d'Amèrica, per a realitzar en ell, previ el permís de les autoritats de la ciutat, algunes funcions en els dies que no hi hagués òpera. La primera condició que se li imposà fou que no pogués comptar amb les llotges i seients de platea dels abonats a les òperes, dels quals només podria exigir el seu import en aquelles funcions que els ocupessin. La primera funció se celebrà al teatre el 4 d'aquell mateix mes, amb la participació de l'orquestra, la qual interpretà una simfonia per a iniciar la primera part i una altra peça per a obrir la segona part de l'espectacle.⁴⁴¹ Ens consta que entre els mesos de juliol i novembre, l'equilibrista oferí al públic palmesà no menys de tretze funcions, tant a la plaça de toros com al teatre.

El 10 de juliol, en ple estiu, la companyia representà per primera vegada al coliseu palmesà el *drama giocoso per musica* titulat *L'apparenza inganna o sia il portantino*, primera òpera del compositor Paolo Brambilla, sobre llibret de F. Marconi, la qual havia estat estrenada al *Teatro Sociale*, de Varese, l'any 1811.⁴⁴² Com en les

⁴⁴⁰ *Diario Balear*, 12, 13, 17, 21, 27 i 30 de juny i 3 i 15 de juliol de 1827.

⁴⁴¹ *Diario Balear*, 1 i 4 de juliol de 1827.

⁴⁴² GABANIZZA, Clara: "Brambilla, Paolo", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 13 (1971). [En línia] [Ref. del 23 de febrer de 2015]. Disponible en Web: <http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-brambilla_%28Dizionario-Biografico%29/>.

anteriors ocasions, segons l'avís donat al públic, l'empresa féu imprimir el llibret de l'obra,⁴⁴³ el qual té la mateixa estructura que els anteriors, és a dir, després de l'artística portada figura l'argument en castellà, seguit del repartiment en italià i l'obra pròpiament dita, també en llengua italiana.

El repartiment de l'òpera fou el següent:

GERONZIO, rico mercante genovese *Signor Cristofolo Torres.*
LIVIA, sua moglie *Signora Margherita Rubini.*
FERDINANDO, loro nipote *Signor Giovanni Ostacchini.*
MENGHINO, camariere *Signor Carlo Magnan.*
ROSINA, moglie di *Signora Albina Stella.*
PAPPONE, portantino *Signor Giuseppe Galletti.*
SARDONE, altro portantino, suo compagno *Signor Giuseppe Marini.*
CAMARIERI d'una locanda.

També s'especificava al llibret que el mestre al clavecí seria Francesc Frontera, que el primer violí i el director d'orquestra seria l'italià Giacomo Piglia i que el director d'escena era Giavanni Palagi.

En aquesta ocasió, la premsa local no reproduí cap tipus d'argument de l'obra el dia de l'estrena, com solia ser habitual.

El 22 de juliol es representà *La donna del lago*. Era l'última representació corresponent a la tercera mesada i amb ella finalitzà la primera part de la temporada.

Durant l'estiueig es dugueren a terme alguns treballs de condicionament al coliseu, necessaris per a poder continuar amb les representacions. El deplorable estat econòmic en el qual es trobava el Sant Hospital, desprovist de mitjans per a poder cobrir les necessitats més urgents, féu que l'empresa, desitjosa d'alleugerar aquella situació, decidís realitzar una funció extraordinària, el producte de la qual aniria destinat a les reparacions i millores que s'estaven realitzant a l'edifici teatral, ja que aquest, segons l'anunci publicat a la premsa, es trobava en estat ruïnós, que exigia urgentment la recomposició que s'havia iniciat sota la protecció del capità general. L'empresa esperava subvenir a les despeses que no podia suportar l'establiment benèfic en una reforma tan indispensable i que, a la vegada, li era tan profitosa. Amb aquest objectiu, la

⁴⁴³ *Diario Balear*, 10 de juliol de 1827.

companyia preparà una funció variada per a la nit del 26 d'agost, amb el programa següent:

- 2n acte de *La donna del lago*.

- La cèlebre ària, nova en aquesta teatre, d'*I baccanali di Roma*, cantada pel primer tenor Giovanni Ostacchini.⁴⁴⁴

- El nou duet d'*Aristodemo*, cantat per Giovanni Ostacchini i Margherita Rubini.⁴⁴⁵

- L'aplaudit duet de *La cenerentola* titulat *Un segreto d'importanza*, interpretat per Giuseppe Marini i Giuseppe Galletti.

- La graciosa tonadilla espanyola *La maja honrada*, executada per Albina Stella, Cristòfol Torres i Carlo Magnan.⁴⁴⁶

Diari de representacions

Nº	Dia	Hora	Representació	Compositor	Observacions
01	22-IV		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
02	23-IV		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
03	24-IV		???		
04	27-IV	19:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
05	28-IV		???		
06	29-IV	20	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
07	01-V		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
08	03-V		Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
09	06-V	20	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
10	08-V		?????		
11	09-V		?????		
12	12-V		La donna del lago	G. Rossini	
13	13-V		La donna del lago	G. Rossini	Aniversari de l'entrada del rei a Espanya. Teatre il·lumina. Entrada 3 rals.
14	15-V	20	La donna del lago	G. Rossini	
15	17-V	20	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
16	19-V	20	La donna del lago	G. Rossini	
17	20-V	20	La donna del lago	G. Rossini	
18	22-V	20	La donna del lago	G. Rossini	
19	24-V	20	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
20	27-V	20	La donna del lago	G. Rossini	
21	30-V		Adele ed Emerico	S. Mercadante	Onomàstica del rei. Teatre il·luminat. Entrada 3 rals.
22	01-VI		Adele ed Emerico	S. Mercadante	Benefici de Teresa dell'Orto Belloli.
23	03-VI	20	La donna del lago	G. Rossini	
24	04-VI	20	Adele ed Emerico	S. Mercadante	

⁴⁴⁴ Es tracta del *melodrama eroico* en dos actes titulat *I baccanti di Roma*, amb música de Pietro Generali i llibret de Gaetano Rossi, estrenat al *Teatro La Fenice*, de Venècia, el 14 de gener de 1816, i que posteriorment es representà amb variacions en el títol (*I baccanali di Roma*, *I baccanali aboliti*).

⁴⁴⁵ Es tracta del *dramma per música* titulat *Aristodemo*, amb música d'Stefano Pavesi i llibret de Gaetano Rossi, estrenat al *Teatro San Carlo*, de Nàpols, el 15 d'agost de 1807.

⁴⁴⁶ *Diario Balear*, 25 i 26 d'agost de 1827.

25	05-VI	20	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
26	07-VI	20	La donna del lago	G. Rossini	
27	09-VI	20	La donna del lago	G. Rossini	
28	10-VI	20	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
29	12-VI	20	La sposa di tre mariti y el segundo acto de la ópera <i>Il posto abbandonato</i> .	G. Mosca S. Mercadante	
30	13-VI	20	Segundo acto de la ópera Adela y Emerico o Il posto abbandonato y la farsa titulada: La sposa di tre mariti.	S. Mercadante G. Mosca	
31	17-VI	20	La sposa di tre mariti y el segundo acto de las siguientes piezas: La Cavatina de la Elisa y Claudio por la Sra. Rubini. Una aria bufa por el Sr. Galletti. El rondó de la Clotilde por la Sra. Stella. Duetto de la Elisa e Claudio por el Sr. Marini y la Sra. Rubini. Tercetto del Ingano felice por el Sr. Ostacchini, Sra. Stella y el Sr. Galletti.	G. Mosca	
32	19-VI	20	Semiramide	G. Rossini	
33	21-VI	20	La sposa di tre mariti y las demas piezas con que se representó la última vez.	G. Mosca	
34	23-VI	20	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
35	27-VI	20	La sposa di tre mariti y las piezas siguientes: Sinfonia nueva Cavatina del Aureliano in Palmira, ejecutada por el Sr. Ostacchini Duetto de la Clotilde, por la Sra. Albina y el Sr. Galletti. Aria de la Esclava en Bagdad, por el Sr. Marini Aria bufa nueva por el Sr. Galletti. Duetto de la Clotilde, por el Sr. Marini y la Sra. Stella.	G. Mosca	
36	30-VI	20	La sposa di tre mariti y las mismas piezas de la última representación.	G. Mosca	
37	01-VII	20	La donna del lago	G. Rossini	
38	03-VII	20	La sposa di tre mariti y las mismas piezas a escepcion del primer duo en cuyo lugar se substituirá el célebre rondó de la <i>Esclava</i> por la Sra. Albini, y en lugar del otro duo el de <i>los Pretendientes burlados</i> .	G. Mosca	
39	05-VII	20	Semiramide	G. Rossini	

40	08-VII	20	Adele ed Emerico	S. Mercadante	
41	10-VII	20	L'apparenza inganna ossia il portantino	P. Brambilla	
42	12-VII	20	L'apparenza inganna ossia il portantino	P. Brambilla	
43	14-VII	20	La donna del lago	G. Rossini	
44	15-VII	20	La sposa di tre mariti y las piezas con que se representó la última vez.	G. Mosca	
45	17-VII	20	L'apparenza inganna ossia il portantino	P. Brambilla	
46	19-VII	20	L'apparenza inganna ossia il portantino	P. Brambilla	
47	22-VII	20	La donna del lago	G. Rossini	
48	26-VIII		Segundo acto de la Donna del lago La celebre aria, y nueva en este teatro de los <i>Baccanali di Roma</i> , cantada por el Sr. Ostacchini primer tenor; El nuevo duetto del <i>Aristodemo</i> , por el Sr. Ostacchini y señora Rubini; Y el aplaudido duo de la Cenerentola <i>Un segreto d'importanza</i> , por ,la Sra. Marini y eSr. Galetti; Dando fin con la graciosa tonadilla española <i>La maja honrada</i> ejecutada por la señora Stellla, Sr. Torres y Sr. Magnan.	G. Rossini	

Desenvolupament de la segona part de la temporada

El primer de setembre, l'empresa anuncià l'inici de la segona part de la temporada, amb la representació, per primera vegada al nostre teatre, del melodrama jocós en dos actes titulat *Matilde Shabran o sia Belleza e cuor di ferro*, amb música de Gioachino Rossini, sobre llibret de Jacopo Ferretti, del *Euphrosine et Corradin*, de François-Benoît Hoffmann, musicat per Etienne-Nicolas Méhul (1790), i del drama *Mathilde*, de Jacques-Marie Boutet de Monvel (1799), amb elements del *Corradino*, d'Antonio Sografi, musicat per Francesco Morlachi el 1808, i *Il trionfo delle belle*, de Gaetano Rossi, musicat per Stefano Pavesi el 1809. L'òpera s'havia estrenat al *Teatro Apollo*, de Roma, el 24 de febrer de 1821.⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ GARDA, Michela: "Matilde di Shabran o sia Belleza e cuor di ferro", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, p. 793-794.

Com era habitual, l'empresa féu imprimir el corresponent llibret a l'impressor Felip Guasp, el qual es podia adquirir a la taquilla del coliseu i al despatx de l'impressor. Aquest presenta la mateixa disposició que les altres dues òperes representades per primera vegada en aquesta temporada i de les quals conservem el llibret, és a dir, després de la portada, l'argument en llengua castellana, seguit del repartiment i l'obra en italià. L'argument que apareix al llibret és el mateix que es publicà al *Diario Balear* aquell mateix dia.⁴⁴⁸

Pel llibret ens assabentem que el repartiment de l'obra fou el següent:

PERSONAGGI.

CORRADINO CUOR DI FERRO.....*Signor Giovanni Ostacchini.*
MATILDE SHABRAN..... *Signora Albina Stella.*
RAIMONDO LOPEZ, padre di..... *Signor Carlo Magnan.*
EDOARDO*Signora Teresa dell'Orto Belloli.*
ALIPRANDO, medico.....*Signor Giuseppe Marini.*
ISIDORO, poeta*Signor Giuseppe Galletti.*
CONTESSA D'ARCO*Signora Margherita Rubini.*
GINARDO, torriere *Signor Cristofolo Torres.*
EGOLDO, capo de'contadini*Signor N.N.*
RODRIGO, capo degli armigeri.....*Signor N.N.*
UDOLFO, carceriere, che non parla.
CORI di armigeri e contadini.

El llibret també especifica que el mestre al clavecí era Francesc Frontera, el primer violí i director d'orquestra Giacomo Pigilia i el director d'escena Giovanni Palagi.

El 12 de setembre, després de sis representacions de *Matilde di Shabran* es representà la farsa *La sposa di tre mariti*, acompanyada d'una simfonia, la cavatina d'*Elisa e Claudio*, per Margherita Rubini, el duet de *La schiava in Bagdad*, per Marini i Stella, una ària bufa cantada per Galletti i el duet de *La cenerentola*, per Marini i Galletti. L'endemà es realitzà la funció de benefici a favor de la Casa de Misericòrdia amb la representació d'*Adele ed Emerico*. En els dies posteriors es reposaren a l'escena les òperes *La donna del lago* i *L'apparenza inganna*, que ja havien estat representades en la primera part de la temporada, i el 24 de setembre *Adelaide e Comingio*.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ *Diario Balear*, 1 de setembre de 1827.

⁴⁴⁹ *Diario Balear*, 12, 13, 15, 16, 18, 20, 21, 23 i 24 de setembre de 1827.

El primer d'octubre, amb motiu de ser dia de gala amb uniforme per la restitució del rei en la plenitud dels seus drets sobirans es representà per primera vegada en aquesta temporada *Semiramide*, òpera que també fou l'escollida per a celebrar, el 14 d'octubre, l'aniversari del monarca. Com la resta de dies de celebració el coliseu estigué il·luminat. Dos dies més tard, es realitzà la segona funció de benefici de les cinc que tenia concedides l'empresa a favor de les parts de la companyia. En aquesta ocasió el beneficiat fou Giuseppe Marini, primer buf cantant, el qual escollí l'òpera *La cenerentola*, “tan conocida ya y apreciada por el exquisito gusto que distingue a este mismo público”.⁴⁵⁰

El 4 de novembre fou el dia elegit pels regidors protectors del Sant Hospital per a la realització de la segona funció de benefici a favor de l'establiment benèfic. L'obra escollida per a la funció fou el melodrama semirerrio titulat *Margherita d'Anjou*, amb música de Giacomo Meyerbeer i llibret de Felice Romani, basat en el melodrama homònim de R.C.G. de Pixérécourt, que havia estat estrenat el 14 de novembre de 1820 al *Teatro alla Scala*, de Milà.⁴⁵¹ Per a l'ocasió, l'empresa féu imprimir el corresponent llibret, el qual es vengué als llocs habituals, a la taquilla del teatre i al despatx de l'impressor Felip Guasp. La disposició dels elements del llibre era la mateixa que la dels anteriors i l'argument que hi apareix coincideix amb el que es publicà a la premsa el dia d'aquella primera representació al nostre teatre.⁴⁵²

Segons el mencionat llibret, el repartiment de l'òpera fou el següent:

PERSONAGGI.

MARGHERITA D'ANJOU, vedova di
Enrico VI re d'Inghilterra *Signora Albina Stella.*
EDOARDO, suo figlio, fanciullo di cinquè anni, che non parla.
IL DUCA DI LAVARENNE, già siniscalco
di Normandia.....*Signor Giovanni Ostacchini.*
ISAURA, sposa del siniscalco,
sotto nome di Eugenio*Signora Teresa dell'Orto Belloli.*
RICCARDO, DUCA DI GLOCESTER..... *Signor Cristofolo Torres.*
CARLO BELMONTE, antico generale di Margherita
Proscritto, ora capo de un'orda di montanari
scozzesi stipendiati da Gloucester.....*Signor Giuseppe Marini.*

⁴⁵⁰ *Diario Balear*, 1, 14 i 16 d'octubre de 1827.

⁴⁵¹ *MARGHERITA D'ANJOU / melodramma semiserio / in due atti / da / rappresentarsi / nell'imperiale regio teatro / alla Scala / l'autunno dell'anno 1820.* [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=7920&tipo=i>>.

⁴⁵² *Diario Balear*, 4 de novembre de 1827.

MICHELE GAMAUTTE, *chirurgo francese,*
sciocco esagerante.....*Signor Giuseppe Galletti.*
Uffiziali di Margherita
 BELLAPUNTA.....*Signor N.N.*
 ORNER.*Signor N.N.*
 CORO E COMPARSE
Montanari, soldato inglesi e francesi.

El mestre al clavecí, primer violi i director de l'orquestra i director d'escena els mateixos que figuraven als llibrets anteriors.

El 17 d'aquell mateix mes es realitzà la tercera funció a benefici de les parts de la companyia, en aquesta ocasió, a favor del primer buf còmic Giuseppe Galletti, el qual decidí oferir al públic una funció variada: en la primera part s'interpretà el segon acte d'*Adelaide e Comingio* i en la segona una graciosa i ridícula farsa de bona música titulada *L'osteria della posta ó el sordo fingido*. Es tractava d'un recull de diverses peces realitzat pel propi beneficiat, entre les quals es trobaven les variacions *Nel cor più non mi sento*, de *La bella molinara*, de Paisello, "tan aplaudidas en todas partes", interpretades per la primera soprano absoluta Albina Stella.⁴⁵³ A partir d'aquell dia, en algunes funcions es representaren les dues farses, en substitució de les funcions en les quals s'interpretava una farsa i com a segona acte algunes peces soltes de les òperes representades.

El 30 de novembre, l'empresa anuncià la venda, al despatx de la llibreria de Guasp, del llibret de l'òpera *Maometto secondo*, qua s'havia de representar al teatre pocs dies més tard. Fou el 4 de desembre, en la funció de benefici a favor de la *prima donna* Albina Stella quan es representà per primera vegada al nostre coliseu el mencionat melodrama serio en dos actes, música de Gioachino Rossini i llibret de Cesare della Valle, de la tragèdia *Anna Erizo*, estrenat el 3 de desembre de 1820 al *Teatre San Carlo*, de Nàpols.⁴⁵⁴

El llibret imprès per Guasp presenta la mateixa disposició que la resta dels llibrets impresos en aquesta temporada, amb un argument més minuciós, en el qual es destaquen les peces musicals de cada acte: en el primer es fa menció de la introducció, cavatina d'Anna, el tercet entre Anna, Paolo Erisso i Calbo, el cor i la pregària d'Anna,

⁴⁵³ *Diario Balear*, 17 de noviembre de 1827.

⁴⁵⁴ NARICI, Ilaria: "Maometto II", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 767-769.

el tercet entre Paolo Erisso, Anna i Calbo, el cor de musulmans, la cavatina de Maometto II i el final, i en el segon, un cor, el duet entre Anna i Maometto II, el rondó de Maometto II i el cor, el tercet entre Paolo Erisso, Maometto i Calbo, un altre tercet entre Anna, Paolo Erisso i Calbo i el cor i rondó final d'Anna. Els cantants que interpretaren cadascuna de les parts foren els següents:

PERSONAGGI.

PAOLO ERISSEO, provveditore de' veneziani
in Negroponte *Signor Giovanni Ostacchini.*
ANNA, sua figlia..... *Signora Albina Stella.*
CALBO, generale veneziano.....*Signora Teresa dell'Orto Belloli.*
CONDULMIERO, altro generale..... *Signor Carlo Magnan.*
MAOMETTO II.....*Signor Giuseppe Marini.*
CORI di capitani veneziani e guerrieri turchi.
Soldati veneziani.
Giannizzeri e soldati musulmani.
Donne di Negroponte e donzelle musulmane.

Dos dies més tard d'aquesta primera representació, l'òpera es tornà a representar, ara en ocasió de la celebració de l'aniversari de la reina.⁴⁵⁵

El 26 de desembre, l'empresa tornà a reposar a la cartellera palmesana *Il turco in Italia* i el 15 de gener de 1828, amb motiu de la realització de la funció de benefici corresponent al primer tenor de la companyia Giovanni Ostacchini, es reposà *Il barbiere di Siviglia*.⁴⁵⁶

L'última òpera nova que es representà al nostre teatre en aquesta temporada fou el melodrama jocós titulat *Il rivale di se stesso*, amb música de Joseph Weigl i llibret de Luigi Romanelli, el qual només es va representar el dues ocasions, el 19 i 20 de gener de 1828.⁴⁵⁷ L'obra de Weigl havia estat estrenada el 1808 a Milà. No tenim constància que per la representació que es féu a Palma s'imprimís el corresponent llibret, ja que en l'anunci que es publicà a la premsa no es fa menció de la seva venda i al llarg de la nostra investigació tampoc n'hem localitzat cap. Per aquesta raó no podem saber quin fou el repartiment de l'obra, però, malgrat això, sabem que els personatges de l'obra eren els següents:

⁴⁵⁵ *Diario Balear*, 6 de desembre de 1827.

⁴⁵⁶ *Diario Balear*, 26 de desembre de 1827 i 15 de gener de 1828.

⁴⁵⁷ *Diario Baler*, 19 i 20 de gener de 1828.

IL CONTE ADOLFO ora sotto il suo vero nome, ora sotto quello del Corrado in abito di fabbro d'armi, amante di
ROSINA, figlia di
PASQUALE, fabbro d'armi e padrone della botega.
BERNARDO, locandiere, Cognato di Pasquale.
DONNA ROSALBA, amante non corrisposta del Conte.
IL CAVALIER FERRANDO, amante non corrisposto di Rosalba.
GIORGIO, scudiere del Conte, in abito de fabbro d'armi.
SANDRINA, vecchia nutrice in casa di Pasquale.⁴⁵⁸

Aquesta fou l'obra que completava les vuit obres noves que havia de representar la companyia al llarg de les dues temporades: *La donna del lago*, *Adele ed Emerico*, *La sposa di tre mariti* (farsa), *L'apparenza inganna*, *Matilde Shabran*, *Margherita d'Anjou*, *Maometto II* i *Il rivale di se stesso*. A aquestes hi ha que agregar la farsa confeccionada per Giuseppe Galletti, amb música d'altres obres, titulada *L'osteria della posta ó el sordo fingido*.

A la darrera del mes de gener es compliren les nou mesades i s'inicià la dècima mesada, extraordinària.⁴⁵⁹ Malgrat haver-se aprovat la pròrroga, aquell any, les funcions finalitzaren uns dies abans de complir-se el termini de l'empresa. L'últim dia de carnestoltes de 1828 fou el 19 de febrer i la temporada de la companyia finalitzà el 8 de febrer, amb la representació d'*Il barbiere di Siviglia*, en la qual se substituí la cavatina del segon acte, per les variacions titulades *Nel cor più non mi sento*, cantades igualment per Albina Stella, acompanyades del piano.⁴⁶⁰ El motiu de l'acabament prematur fou el tancament del teatre a causa de les rogatives públiques decretades pel bisbe de la diòcesi.

L'absència d'alguna sol·licitud per part d'Espanyol per a fer-se càrrec de l'empresa un altre any, l'anunci del lloguer d'un pis a la Rambla, "frente del jardin

⁴⁵⁸ IL RIVALE DI SE STESSO. MELODRAMMA GIOCOSO IN DUE ATTI DEL SIG. LUIGI ROMANELLI. POETA DEL R. TEATRO ALLA SCALLA. DA RAPPRESENTARSI NEL SUDETTO R°. TEATRO L'AUTUNNO DELL'ANNO 1809. MILANO. Dalla Società Tipografica de Classici Italiani. Contrada di Santa Margherita, N. 1118. [En línia] [Ref. del 25 de febrer de 2015] Disponible en Web:

<https://books.google.es/books?id=XgJEAAAACAAJ&pg=PP1&lpg=PP1&dq=Il+rivale+di+se+stesso+J+oseph+Weigl&source=bl&ots=8IrbBDXD_&sig=W5th5WXrAPxbuf9VgulVhu5jJi8&hl=ca&sa=X&ei=IxvuVLKeO46AadWNgqgM&ved=0CDkQ6AEwBA#v=onepage&q=Il%20rivale%20di%20se%20stes%20Joseph%20Weigl&f=false>.

⁴⁵⁹ Al *Diario Balear* del 29 de gener de 1828, aparegué el següent avís al públic: "Los señores abonados a lunetas que por el hecho de no haber dado aviso en contrario se entiende querer continuar disfrutandolas tambien durante estas catorce funciones; se servirán adelantar su importe en la ventanilla".

⁴⁶⁰ *Diario Balear*, 8 de febrer de 1828.

donde vivia la señora Albina operista”, mitjançant el qual ens assabentem de la possible marxa de la *prima donna*, l’anunci publicat a la premsa el 18 de març, pel qual s’avisava els abonats als seients de platea que havien pagat per complet aquell desè mes incomplet de la darrera temporada, a fi de tornar-los els diners,⁴⁶¹ i l’inventari dels mobles i efectes del teatre, realitzat el 20 de març, mitjançant el qual el custos de la casa de comèdies es féu càrrec una altra vegada dels mobles i efectes del teatre i en el qual s’especificava que Antoni Espanyol havia estat l’empresari d’òperes en les temporades anteriors,⁴⁶² són indicis clars de l’acabament de l’empresa operística.

Diari de representacions

Nº	Dia	Hora	Representació	Compositor	Observacions
01	01-IX	19:30	Matilde di Shabran	G. Rossini	
02	02-IX	19:30	Matilde di Shabran	G. Rossini	
03	04-IX	19:30	Matilde di Shabran	G. Rossini	
04	06-IX	19:30	Matilde di Shabran	G. Rossini	
05	08-IX	19:30	Matilde di Shabran	G. Rossini	
06	09-IX	19:30	Matilde di Shabran	G. Rossini	
07	12-IX	19:30	La sposa di tre mariti Por segundo acto: sinfonia, cavatina de Elisa y Claudio por la Sra. Rubini, duetto de la Esclava por el Sr. Marini y la Sra. Stella, aria bufa por el Sr. Galletti, y duetto de la Cenerentola por el Sr. Marini y el Sr. Galletti.	G. Mosca	
08	13-IX		Adele ed Emerico	S. Mercadante	Benefici de la Casa de Misericòrdia
09	15-IX	19:30	Adele ed Emerico	S. Mercadante	
10	16-IX	19:30	Matilde di Shabran	G. Rossini	
11	18-IX	19:30	La donna del lago	G. Rossini	
12	20-IX	19	La apparenza inganna	P. Brambilla	
13	21-IX	19	La donna del lago	G. Rossini	
14	23-IX	19	Matilde di Shabran	G. Rossini	
15	24-IX	19	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
16	26-IX	19	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
17	27-IX	19	La apparenza inganna	P. Brambilla	
18	29-IX	19	La donna del lago	G. Rossini	
19	30-IX	19	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
20	01-X	19	Semiramide	G. Rossini	Restitució del rei en la plenitud del seus drets sobirans. Teatre il·luminat.
21	03-X	19	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
22	04-X	19	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
23	06-X	19	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
24	07-X	19	Matilde di Shabran	G. Rossini	
25	09-X	19	La donna del lago	G. Rossini	
26	11-X	19	La apparenza inganna	P. Brambilla	

⁴⁶¹ *Diario Balear*, 5 i 18 de març de 1828,

⁴⁶² AGCM, lligall X-380/1, ff. 88 r.-89 r.

27	13-X	19	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
28	14-X	19	Semiramide	G. Rossini	Aniversari del rei- Teatre il-luminat. Entrada a 3 rals.
29	16-X		La cenerentola	G. Rossini	Benefici de Giuseppe Marini.
30	18-X	19	La cenerentola	G. Rossini	
31	19-X	19	La cenerentola	G. Rossini	
32	21-X	19	Semiramide	G. Rossini	
33	23-X	19	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
34	25-X	19	Matilde di Shabran	G. Rossini	
35	27-X	19	La donna del lago	G. Rossini	
36	28-X	19	La cenerentola	G. Rossini	
37	31-X	19	La apparenza inganna	P. Brambilla	
38	02-XI	19	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
39	04-XI		Margherita d'Anjou	G. Meyerbeer	Benefici del Sant Hospital
40	05-XI	19	Margherita d'Anjou	G. Meyerbeer	
41	07-XI	18:30	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
42	09-XI	18:30	La donna del lago	G. Rossini	
43	11-XI	18:30	Margherita d'Anjou	G. Meyerbeer	
44	12-XI	18:30	La cenerentola	G. Rossini	
45	14-XI	18:30	Matilde di Shabran	G. Rossini	
46	15-XI	18:30	Margherita d'Anjou	G. Meyerbeer	
47	17-XI		Primera parte: 2º acto de Il Comingio Segunda parte: Una graciosa y ridicula farsa de buena música sacada y compilada por el mismo Galetti que tiene por título <i>L'osteria della posta ó el sordo fingido</i> . Una de las piezas es <i>Nel cor più non mi sento</i> , variaciones tan aplaudidas en todas partes, que seran ejecutadas por la primera actriz soprano absoluto Sra. Albina Stella.	G. Pacini	Benefici de Giuseppe Galetti
48	18-XI	18:30	La cenerentola	G. Rossini	
49	20-XI	18:30	La apparenza inganna	P. Brambilla	
50	22-XI	18:30	La donna del lago	G. Rossini	
51	24-XI		Primer acto: La esposa de tres mariti Segundo acto la del sordo fingido.	G. Mosca G. Galletti	
52	25-XI		Primer acto la farsa la esposa de tres maridos Segundo acto la del sordo fingido	G. Mosca G. Galletti	
53	30-XI	18:30	Magherita d'Anjou	G. Meyerbeer	
54	02-XII	18:30	La cenerentola	G. Rossini	
55	04-XII		Maometto secondo	G Rossini	Benefici d' Albina Stella.
56	05-XII	18:30	Adelaide e Commingio	G. Pacini	
57	06-XII		Maometto secondo	G. Rossini	Aniversari de la reina. Teatre il-luminat. Entrada 3 rals.
58	08-XII	18:30	Margherita d'Anjou	G. Meyerbeer	
59	09-XII	18:30	La esposa de tres maridos por primer acto, y por segundo la del sordo	G. Mosca	

			fingido.	G. Galletti	
60	11-XII	18:30	Semiramide	G. Rossini	
61	13-XII	18:30	Semiramide	G. Rossini	
62	15-XII	18:30	Magherita d'Anjou	G. Meyerbeer	
63	16-XII	18:30	Maometto secondo	G. Rossini	
64	18-XII	18:30	Margherita d'Anjou	G. Meyerbeer	
65	20-XII	18:30	La apparenza inganna	P. Brambilla	
66	21-XII		Por primer acto la farsa la muger de tres maridos y por segundo la otra el sordo fingido.	G. Mosca G. Galletti	
67	23-XII	18:30	La cenerentola	G. Rossini	
68	25-XII	18:30	Maometto secondo	G. Rossini	
69	26-XII	18:30	Il turco in Italia	G. Rossini	
70	27-XII	18:30	Il turco in Italia	G. Rossini	
71	28-XII	18:30	Margherita d'Anjou	G. Meyerbeer	
72	30-XII	18:30	<i>La ópera que se anunciará en los carteles</i>		
73	31-XII	18:30	Margherita d'Anjou	G. Meyerbeer	
74	01-I	18:30	Matilde di Shabran	G. Rossini	
75	03-I	18:30	Torvaldo e Dorliska	G. Rossini	
76	05-I	18:30	Semiramide	G. Rossini	
77	06-I	18	La cenerentola	G. Rossini	
78	08-I	18:30	La dona del lago	G. Rossini	
79	10-I	18:30	Maometto secondo	G. Rossini	
80	12-I	18:30	Matilde Shabran	G. Rossini	
81	13-I	18	Adelaide e Comingio	G. Pacini	
82	15-I		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	Benefici de Giovanni Ostacchini.
83	16-I	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
84	19-I	18:30	Il Rivale di se stesso	J. Weigl	
85	20-I	18	Il Rivale di se stesso	J. Weigl	
86	24-I	18:30	Maometto secondo	G. Rossini	
87	26-I	18:30	Matilde di Shabran	G. Rossini	
88	27-I	18:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
89	29-I	18:30	Il turco in Italia	G. Rossini	
90	31-I	18:30	La donna del lago	G. Rossini	
91	02-II	18	La cenerentola	G. Rossini	
92	03-II	18:30	Semiramide	G. Rossini	
93	05-II	18:30	Matilde di Shabran	G. Rossini	Per última vegada.
94	07-II	18:30	Semiramide	G. Rossini	Per última vegada.
95	08-II	18:30	El barbero de Sevilla, y la señora Albina Stella en lugar de la cavatina del segundo acto, al piano, cantará las aplaudidas variaciones tituladas <i>Nel cor più non mi sento.</i>	G. Rossini	

Estadística de la temporada

Com acabem de veure, la companyia oferí al públic un total de cent quarantatres funcions.

D'entre les obres representades al llarg de la temporada, l'òpera més representada fou *La donna del lago*, de Rossini, amb vint-i-quatre representacions i el compositor més representat fou, per cinquena temporada consecutiva Gioachino Rossini.

Amb tot, el nombre de representacions ofertes de cadascuna de les obres posades en escena en aquesta temporada són les següents:

<i>La donna del lago</i>	24 representacions
<i>Torvaldo e Dorliska</i>	15 representacions
<i>Matilde di Shabran</i>	15 representacions
<i>La sposa di tre mariti</i>	13 representacions
<i>Adelaide e Comingio</i>	12 representacions
<i>La apparenza ingana</i>	10 representacions
<i>Semiramide</i>	10 representacions
<i>La cenrentola</i>	10 representacions
<i>Margherita d'Anjou</i>	10 representacions
<i>Adele ed Emerico</i>	8 representacions
<i>Maometo secondo</i>	6 representacions
<i>L'osteria della posta o el sordo fingido</i>	5 representacions
<i>Il barbero di Siviglia</i>	4 representacions
<i>Il turco in Italia</i>	3 representacions
<i>Il rivale di se stesso</i>	2 representacions

Per autors, d'acord amb els títols, les representacions estan repartides de la manera següent:

Gioachino Rossini	77 representacions
Giuseppe Mosca	13 representacions
Giovanni Pacini	12 representacions
Paolo Brambilla	10 representacions
Giacomo Meyerbeer	10 representacions
Saverio Mercadante	8 representacions
Joseph Weigl	2 representacions

Catàleg de llibrets conservats

Al llarg de la nostra investigació hem pogut localitzar i consultar els llibrets de les òperes representades en aquesta temporada que relacionem a continuació.

La donna del lago

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 45
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 46 (8)
Biblioteca Balear. La Real	BB-2657

Adele ed Emerico

Biblioteca	Signatura
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 46 (11)

Matilde di Shabran

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	F2 – 398
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 45 (1)

La apparenza inganna

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 - 145

Margherita d'Anjou

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 – 232
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 45 (9)

Maometto secondo

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	V1 (149) / 29
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 44 (8)

Mosè in Egitto

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 43
Biblioteca Lluís Alemany	V1 (149) / 33
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 46 (3)

***Mosè in Egitto*: una òpera de Rossini no representada en 1828**

Abans hem relacionat les obres noves que la companyia havia representat al llarg de les dues temporades, set òperes i dues farses, encara que una d'aquestes dues farses fou representada de manera improvisada, casual, en una funció de benefici. La presència de la farsa *La sposa di tre mariti*, no considerada òpera en el llenguatge teatral de l'època, i les dues úniques representacions que es dugueren a terme en el mes de gener d'*Il rivale di se stesso*, feia intuir inicialment algun canvi en la programació, ja que la companyia, per contracte, estava obligada a representar vuit òperes noves entre les que ja s'havien representat en les temporades anteriors.

En el moment de localitzar els llibrets de les òperes representades aquell any, ens aparegué un títol que, segons la cartellera publicada a la premsa, no fou representat al nostre coliseu. Es tracta de l'*azione tragico-sacra* titulada *Mosè in Egitto*, amb música de Giacchino Rossini i llibret d'Andrea Leone Tottola, que havia estat estrenada al *Teatro San Carlo*, de Nàpols, el 5 de març de 1818.⁴⁶³

Malgrat no tenir constància de la seva representació, l'empresa d'Espanyol féu imprimir el corresponent llibret, segurament perquè tenia la intenció de representar-la a les acaballes de temporada, en l'època del carnestoltes de 1828, ja que al llibret anuncia l'obra per a representar-se al nostre coliseu l'any 1828. La seva disposició és la mateixa que presenten la resta de llibrets d'aquella temporada, és a dir, argument en castellà, amb especificació de les peces musicals, i personatges i obra en llengua italiana.

En l'argument es fa menció i es dóna una breu explicació de cadascuna de les peces musicals que conformen els dos actes que presentava l'obra. I és que en la versió que s'intentava representar a Palma, l'obra s'havia escursat eliminant una bona part dels recitatius d'igual manera que s'havia fet a Barcelona l'any 1825, en la funció de benefici del primer tenor i director de les òperes sèries d'aquella companyia, Francesco Piermarini.⁴⁶⁴ Al respecte, el llibret palmèsà reproduïa l'advertència que es feia en la impressió barcelonina:

⁴⁶³ ROSSINI, Paolo: "Mosè in Egitto", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 841-843.

⁴⁶⁴ SUERO ROCA, Maria Teresa: *op. cit.*, vol. IV, p. 337.

1°. Con el objeto de descargar el drama y acortarle cuanto es posible sin tocar a lo interesante, se suprimen los recitados que van notados con Comillas.

2°. El objeto de la Empresa al poner en escena la indicada ópera, no ha sido el de ofrecer á este respetable Público un drama de grande espectáculo, sinó el de proporcionarle una de las composiciones líricas que mayor reputación y gloria han adquirido al genio inmortal de la música italiana. La localidad del teatro no permite adornar dicha ópera con todo el aparato que exige, por esta causa ha tenido que suprimirse alguna escena como es el paso del mar rojo y particularment la lluvia de fuego porque està expresamente prohibido. Pero no obstante se hará del mismo modo que se ha ejecutado en París y en Milán al teatro del Rey. (De la impresión de Barcelona).

El repartiment de l'obra era el següent:

ATTORI.

FARAONE, re di Egitto *Signor Giuseppe Marini.*
AMALTEA, sua consorte *Signora Margherita Rubini.*
OSIRIDE, erede del trono *Signor Giovanni Ostacchini.*
ELCIA, sua segreta consorte *Signora Albina Stella.*
MAMBRE..... *Signor N.N.*
MOSÉ *Signor Cristofolo Torres.*
ARONNE..... *Signor Carlo Magnan.*
AMENOFI, sorella di Aronne..... *Signora Carolina Michelesi.*

Com en la majoria dels llibrets que féu imprimir l'empresa també s'indicava després del repartiment que el mestre al clavecí era Francesc Frontera, el primer violí i director de l'orquestra Giacomo Piglia i el director d'escena Giovanni Palagi.

Anàlisi de *La donna del lago*

A la darrera del mes d'octubre de 1827 el *Diario Balear* publicà un extens article sobre l'òpera *La donna del lago*. Per la seva morfologia i les expressions utilitzades en ells, sembla que l'autor era el mateix que havia escrit, un any abans, l'article i l'anàlisi de l'òpera *Semiramide* i l'article sobre les qualitats que havien de tenir els bons cantants de l'estil modern. Com s'advertia, l'escrit s'havia d'haver publicat després de la segona representació de l'òpera, però, per altres circumstàncies no havia estat possible. Malgrat això, l'editor no creia inoportuna la seva publicació, principalment quan era tan general el gust amb el qual s'escoltava l'obra. Pel que fa al contingut de l'escrit, es remarcava el fet que l'anàlisi havia estat realitzat sense tenir

present la partitura, d'igual manera que ho havia fet en el mencionat anàlisi de *Semiramide*.

Admiramos sobre nuestro teatro otra de las producciones del célebre Rossini; y no podemos negarnos al placer de ir descubriendo y como sorprendiendo el secreto de nuestra admiración; y esto tanto mas gustosamente cuanto de un análisis razonado de las obras selectas del genio crece y se aumenta un semillero de ideas y de modelos para el que quiera imitar, un depósito de reglas y de principios para el que quiera juzgar con crítica, un manantial para todos de nuevos placeres por decirlo así mas espirituales y aunque no tan presentáneos más permanentes que los del sentido; y al mismo tiempo el círculo de esplendor y de triunfo en que nada su nombre, si es posible, se dilata y aviva. Así que en este análisis de la Donna del Lago en el cual entramos, que deseamos en consideración de la estrechez de este periódico sea corto, trabajaremos principalmente no en desmenuzar cada pieza y cuanto hay que observar en ella, sino en caracterizar la ópera en conjunto y atender por mayor á lo que en la composición haya de notable. Sin embargo, de algunas piezas como son el dueto del tenor y tiple, la cavatina de contralto y el terceto del segundo acto haremos particular exámen; ni era posible otra cosa según son numerosas las bellezas en que estas piezas abundan.

Aunque sea cierto que Rossini nos ha ofrecido obras maestras incomparables en el género bufo cuales son el Barbero y la Ceneréntola, como por otra parte Cimarosa había ya levantado este género a un alto grado de perfección, debemos decir que la ópera seria ha sido el principal teatro de la gloria de nuestro autor. El le ha dado nuevas formas, la ha animado, la ha creado enteramente. Recorriendo sucesivamente sus óperas serias desde el Tancredi hasta la Semimámide, recorreremos la historia de la mejora progresiva de esta clase de música desde el año 1815, trazada con rapidez y con tal vuelo que ha dejado atrás todo lo que había hecho, poca esperanza de igualar lo presente y ninguna idea de lo que quede por hacer. La Donna del Lago fue compuesta en 1819: pertenece por consiguiente a una época media: nos hace recordar la sencillez del Tancredi y nos anuncia el cuadro complicado y magnífico de la Semirámide.

Séanos lícito en confirmación de esto presentar algunos pasages de la primera especie; puesto que en recorrer los de la segunda versará la mayor parte de nuestro discurso: recordemos esos cantables

D'Inibaca donzella (coro del dueto)

Di mie barbare viende = Ah mi tolse un solo istante (dueto)

L'ospital conca (id.)

E come brina (coro del aria de Rodrigo)

Ma dov'è colei che accende (aria de Rodrigo)

Gia un raggio forier (coro del final)

cantables de una sencillez y frescura seductora, tal vez ligeros como algun aire de música francesa, en cambio fáciles y comprensibles, todos deliciosos como las flores primeras de la imaginación del autor. Y podemos añadirles

Oh mattutini albori

una de aquellas chispas de viveza que hacen una feliz traición al génio y le descubren bajo de cualquier forma que se oculte, idea que respira cuanto de sencillez, cuanto de inocencia y suavidad, cuanto de jovialidad y buenandanza puede encontrarse en las poco frecuentadas florestas de Caledonia, como algunas otras de la misma ópera hacen sentir la rusticidad, la gravedad, las inclinaciones guerreras de sus antiguos habitantes. Esas son cantinelas que se apoderan de nosotros sin aparato; son la expresión sencilla de las almas ingénuas: su naturalidad y poco artificio no es lo que menos nos encanta: sus salidas de tono fáciles, instantáneas y frecuentes remedan las tonadas pastoriles de la zampoña y el caramillo.

Y puesto que hemos indicado lo que es propio de la imaginación del autor que es la viveza novedad y hermosura de sus ideas, veamos lo que pertenece más a la reflexión y conocimiento del arte y lo que Rossini ha hecho en este punto para adelantamiento del suyo. Primeramente encontró en la música antigua y en la más moderna hasta su tiempo casi apurado el caudal de la armonía: ¿quién daría un paso más allá después de Haydn y de Mozart? En lo demás un estilo amanerado é incluso especialmente en las composiciones dramáticas; excepto uno que otro rasgo aplicable a música que fuese toda de mejor gusto. Su plan debió ser aprovecharse de cuanto bueno les ofrecían los materiales y ver que podía añadir de si según la extensión de sus ideas. En la armonía ya que no podía mejorar mucho ni crear un pasage que no pareciese un plagio o una imitación de aquellos grandes modelos, prefirió tomar alguna vez de ellos lo más selectos, y ora dádoles con la disposición de la parte instrumental un nuevo colorido, ora entremezclando algun cantable melodioso que los llenase de movimiento y amenidad, transformarlos y convertirlos en otra naturaleza homogénea con los suyos. En el análisis de la Semirámide tuvimos ocasión de advertir alguno de estos pasages: en esta ópera la tenemos de nuevo. En el recitado que precede al rondó final la constestación de la orquesta al trozo

*Olà serbate
Al mio sdegno costuì.*

es la misma que en el aria de tenor de la creación se anticipa al coro cuando dice mai più repitiendo dos veces. El acompañamiento del recitado que sigue inmediatamente a la introducción afecta las maneras antiguas, pero con el éxito muy afortunado: un tema de una melodía algo peregrina para el canto moderno está repetido siete veces ya en todo ya en parte modulado siempre por diferente tono: este es si debemos confesarlo uno de los pasos que mas llamó desde luego nuestra atención. Es igualmente por el estilo de música antigua pero la mejor y más ennoblecida con armonia el coro

Ah! ritorni in te la pace

del rondó final; sobre cuya pieza diremos de paso, que el primer tiempo por la elegancia del canto sobre un acompañamiento muy sencillo es admirable, el tema de las variaciones gracioso, toda la pieza una de las mejores en su clase y muy a proposito para haecr brillar una ejecución a prueba.

Pero sobre nuestro intento además de los citados, otros posos hay y estos son los más, de incomparable mérito, enteramente nuevos y de un curso de armonía fecundo y poderoso. Tales son los diez y seis compases de adagio con que empieza la introducción donde modula tres veces una idea de tres compases con uno intermedio cada voz: la preghiera del último coro de la misma

Tu che ne leggi nel cor fedel

especie de canto eclesiástico de una armonía exquisita que tal vez Haydn no superaria; los ocho compases primeros del ritornelo del coro

Imponga il rè; noi siamo.

verdaderamente nobles y riquísimos; con muchos pasages de que no hacemos aquí particular memoria porque tal vez se presentará lugar más oportuno para citarlos.

Y en medio de tanto mérito y por decirlo así tanta profusión de arte, ¿nos será lícito hacer mención de un pequeño descuido en el fin del ritornelo del coro que precede al dueto de tenor y tiple, cuya armonía nos parece algo monótona y que tiene el oído demasiado en suspenso? Mayormente cuando este es para nosotros un lunar en el semblante de una persona amada.

Ya pues, en las otras partes de la composición; ¡cuánto no tenemos que advertir! Cuanto que admirar! Detengámonos en la forma de los recitados. En esta ópera ú en otra por el mismo tiempo empezó a poner por obra la grande idea de instrumentarlos a todos. ¡Qué de ventajas, que de recursos con esta innovación! Hacerlos agradables de monótonos e insoportables que antes eran, flexibles a todo genero de expresión por medio del cambio de tonos y de andamentos, vehementes en todas ellas por los instrumentos de que la voz puede ir acompañada, acomodados a todas las exigencias de la escena y del estado de los personajes llenando los intervalos en que deben callar, accionar, reflexionar. Entre muchísimos llenos de mérito de que no podemos según nuestro propósito hablar especialmente, lo haremos solo de un trozo a compas que canta Serano antes del rondó del mismo contralto desde

Il vidi oh Dio! hasta Pace alla patria

Notable por el realce que recibe la voz de los instrumentos de arco a quien sirve de acompañamiento y por la novedad del clausulado modulado siempre sobre una clase de notas simcopadas en tiempos iguales.

Es inexplicable cuanto puede influir esta disposición del instrumental sobre la expresión y esplendor de una melodía. Rossini lo ha conocido ¿y quién lo ha conocido como él? De esas piezas de la Semirámide que oidas con toda orquesta tanto nos entusiasman, hay algunas que cantadas con solo acompañamiento de piano no parecen más que regulares, y entonces pueden gustar así, cuando la memoria puede trasladarse al teatro y presentar las entradas de los diferentes instrumentos. Ciñiéndonos a nuestra ópera entre otras muchas partes de que habrá lugar de hablar, los dos coros de la introducción no son mas que una sinfonia llena de viveza y entusiasmo; las voces son un simple acompañamiento: el ritornelo del primero es todo él un

compendio, es como su prospecto. Si deseamos una prueba de los efectos del instrumental cuando algun instrumento, si se acierta con el que debe ser, va siguiendo la voz, la tenemos en el trombón que se oye en el terceto junto con las palabras

. . . io basto solo

. . . vo'tanto orgoglio.

que parece que aumenta la masa de la voz y le comunica cierta casa de terrible parecido quizas al acompañamiento unísono del mismo instrumento al confutatis maledictis del Requiem de Mozart. Otro paso hay por este estilo muy notable la segunda vez que entra la voz en el rondó del contralto

Ah! si pera: omai la morte

en que el canto forma el acompañamiento al violín que lleva la cantinela. Y pues que la hemos citado diremos en elogio de esta pieza que toda y en especial el primer andamento es de un estilo bellissimo, música pegajosa, que interesa la primera vez que se oye, siendo singularmente notable la expresión de la cadencia Oh speme del mio cor.

Como es grande el efecto del instrumental bien dirigido en los acompañamientos, así son muchas las ventajas que ofrece cuando se le toma de diferente movimiento cada uno, repetidos todos o en parte, modulados según que afectos les esté cometido avivar, cada vez nuevos, siempre más agradables, se forma el plan de una pieza donde no se encuentran más cadencias que al final de cada movimiento, de que el espectador puede enterarse la primera o segunda vez que la oye, y que lejos de fastidiarle, le embelesa por su orden y regularidad. Unas veces la voz roba el tema a los instrumentos, otras, si este es susceptible entra con algun retardo a manera de fuga, a menudo en cien combinaciones se realzan e ilustran recíprocamente. En algun otro andamento se da a la voz la preferencia, cuando la elegancia de la idea u otras circunstancias lo aconsejen. Y he aquí porque al paso que nos es incomportable alguna música llena de ideas cada una separadamente agradables, Rossini sabe darnos cuatro horas de música sin cansarnos un punto. Rossini ha conocido todas las necesidades del oido: el oido como los demás sentidos desea variedad; de aquí la de los tonos y andamentos: ser auxiliado en sus percepciones; de aquí la reproducción de los temas agradables: novedad, ser engañado en sus previsiones; de aquí las salidas inesperadas, cadencias irregulares y otros muchos artificios que en razón, han sido la cumbre de gloria para Rossini, y estremados, el precipicio de cuantos han querido imitarle.

Estas son reflexiones que naturalmente ocurren en el discurso de cualquiera de las mejores óperas de nuestro autor; pero que nosotros en la actualidad ocupados de la Donna del Lago debemos derivar de ella principalmente. Y en todo ¡que hallazgos, que inspiración de genio la del motivo cantable

Oh mattutini albori!

Pero, ¡cuánta maestría en saber aprovecharle con tantas ventajas! Preludiarle los instrumentos más acomodados a su gracia y delicadeza,

tomarle el tiple como la parte dominante de su cavatina, repetirle dos veces intermediado de otra melodía como diremos muy acomodada a la imitación que intenta, la segunda variarle con el tránsito inesperado en la palabra amabile, después de algunos recitados cantarle dos veces más el tiple y el tenor pero con alguna variación la primera y la segunda acompañándose uno a otro, de nuevo servirse de él como intermedio instrumental al recitado que precede al dueto de estos dos personajes con el mérito de anunciar la llegada a la casa de Douglas y finalmente usarle con toda su integridad en la canción del tenor en el segundo acto: he aquí lo que no puede hacerse sino con un tema tan hermoso, ni aún con él por otro maestro fuera de Rossini. Cada vez se oye con mayor gusto: luego queda el oído satisfecho, y al cabo de un espacio de tiempo preparado por la misma marcha de la música vuelve a desearle y a obtenerle hasta de nuevo saciarse.

Tras una tan bella y amenísima distribución ¿qué vale traer otras sin cuento para ejemplo, por más que tan acertadas, nunca de tal plenitud y exhubernacia de viveza, nunca de esta frescura y originalidad que tanto aquí resplandece? ¿Qué será a su par el artificio con que la idea de la marcha

Qual rápido torrente,

la misma es reproducida en acompañamiento de la voz en mitad del aria de Rodrigo? ¿Qué la sutil y artificiosa combinación con que de los motivos de la marcha

La mia spada

y del coro

Già un raggio forier

entretege buena parte del hermoso final, hasta reunir y confundir en su acabamiento bajo los temas tan encontrados las voces de los guerreros, de los bardos y de los pastores?

Mas, sobre la hermosa disposición de partes ¿cuántos agradables engaños jugando de nosotros se enseñorean! Aguardamos cadencias regulares en la cavatina tantas veces citada de la introducción y las encontramos nuevas, graciosas, inimitables; aguardamos una melodía por tono mayor en vista del primer acorde del dueto

Vivere non potrò,

y la encontramos en su mayor relativo; aguardamos la caída a tono menor cuando la parte instrumental la prepara en bramar non sà del aria de Rodrigo y desapareciendo velozmente tal impresión le oímos proseguir por el tono primero

Ed allor qual nuovo Alcide

Basten estas citas, porque imposible fuera hacer la reseña de las plácidas y deliciosas sorpresas que se suceden, se renuevan, se combinan, transforman

las ideas, dan gentileza y soltura a los períodos, disipan el fastidio, avivan el gusto y mantienen en una perpetua fruición el sentido.

Y todo esto, ¡cuál y cuan fecundo origen de imitaciones sencillas y a poca costa! Dejamos la fluctuación del barco, la rapidez de la palabra fugge de la cavatina del tiple y de vuelo en la de Rodrigo, la oscuridad en el acompañamiento de si cela il rio talor, el eco de los instrumentos que dan tras las voces el grito de Uberto, que si bien propias y acabadas imitaciones allende de las maneras vulgares, no son con todo de las que pretendemos mostrar trazadas sobre o un solo cambio de modo oportuno o una bien seguida serie de modulaciones. Tales serán empero el alternar las voces cuando el coro se divide en partidas para buscar al mismo Uberto, el tránsito del rondó del contralto cuando se le anuncia la victoria del rey, el del duetino con el tiple cuando se prometen bajar primero al lugar de las sonbras que faltarse a la fe que se han jurado, con otros muchísimos y acertados ejemplos tanto de este como de los demas géneros de belleza que juzgamos pasar en silencio porque para nuestro intento bastan los traidos y nos dejan así lugar para decir algo como prometimos de las piezas más notables.

Y es el dueto del tenor y tiple sino la superior ni aún a larga distancia, todavía en el orden la primera. No un brillante aparato de orquesta, ni fuertes toques de armonía, ni el oropel de ideas huecas y exageradas arrebatan en ella la atención, sio un modelo que reconocemos del sublime en la sencillez. Nada importa repetir lo dicho sobre las dulcísimas melodías

*D'Inibaca donzella
Di mie barbare icende
L'ospital conca*

que ocupan la mitad de la pieza: su andante y el tema cantable del último allegro nos suministran lo bastante para justificar esta como predilección con que la examinamos.

El andante

Quali accenti,

Que en su modo es comparable con el terceto L'usato ardir de la Semirámide, es la amplificación de un tema tan sencillo, que hasta muy entrado en ella no puede saberse quien lleva la melodía, si las voces alternando entre si o bien la trompa en los dos puntos ligados en que la acompaña. Aumenta progresivamente la dificultad y complicación en la estructura, y al par van naciendo cantables delicadas aunque sin mayor consistencia y una luz suavísima bañando todo el periodo hasta afectar y producir un plácido enagenamiento.- Mas sensible es este todavía más vehemente en el allegro cantable

Cielo, in qual estasi

Aquí la imitación es completa en medio de un estilo encantador. ¿Qué posturas tan amorosas donde dice di qui delizie! Que paradas tan significativas en aquel cari palpiti! Cuanto fuego, cual entusiasmo en todo! Y cuan gracioso y nuevo aquel addio con que termina!

En cuanto a la incomparable cavatina ¿quien puede decir lo bastante en su elogio? Ella ha formado las delicias de las mejores actrices, que pueden librar sobre el mérito de la pieza la seguridad de su lucimiento: en Barcelona la Albini cantaba con el Barbero, en París la Pasta en el Otelo, no cuidando lo que podía menguar su lastre, colocada fuera de la situación o sacada fuera del tono en que esta escrita. El recitado está lleno de suavidad y tierno afán, ni necesita adornarse de otros arreos de parte de la actriz más que de expresión y ligadura. La entrada

Oh tu chi'io chiamo

es de las más felices, es tierna, es afectuosa: todo el andamento se adorna de las mismas dotes; el canto de las palabras io t'amo añade además una singular viveza. Antes de concluir el andante, porque todo está según reglas y método seguro, vuelve a saludar el primer pensamiento en Grata a me fia la morte. El motivo del allegro es propio y bellissimo: respira todo el sombrío fuego de la melancolía: el crescendo que sirve de tránsito para repetirle no es como en otras piezas una modulación insignificante: es uno de los rasgos más expresivos, especialmente cuando sobre aquel tono menor entra la voz precedida de una respiración en

Cara tu sola.

Todo en esta pieza es consecuente, todo concertado, nada inútil, nada inoportuno. Si atendemos a la nobleza y originalidad de sus cantables, si a la intimidad con que están unidos con los sentimientos, si al orden y enlace de los períodos, si a la corrección y casi nimia escrupulosidad que guarda, nos atreveremos a decir que en su género es la más acabada.

Pero la que tal vez lo sea en todas las líneas sobre cuantas componen nuestra ópera, es el bellissimo terceto del segundo acto, y esto por el mérito tanto de los motivos como de la amplificación. Puede decirse que sobre tres ideas propuestas por la parte instrumental y combinadas y modificadas por las voces, y otras tantas o pocas más en que tienen estas la mejor parte discurre con graciosa marcha este terceto uno de los más largos que se conocen. La primera idea instrumental empieza en los dos solos antes de la segunda parte de cada uno, y luego abandonada vuelve aparecer en

Se de'tuoi giusti lai

para repetirse por varios modos. La segunda después del solo del tenor hasta de sto verace es modulada por muchos tonos diferentes y se repite por otros innumerables después del andante hasta ti rendi al re. Aquí entra una música de un clausulado en parte de lo más escogido del estilo antiguo empleado oportunamente para hacer subir la armonía por semitonos hasta dejarla por cuatro compases que tenemos oído, si bien no literalmente, en la Cenerentola Ah sempre fra la cenere y en la Italiana Ah povero Tadeo. El párrafo que sigue, el más débil sin duda de toda la pieza, tiene todavía un mérito indisputable en su gran brillantez y en el artificio de las entradas a manera de un paso fugado.

Enpos viene el otro motivo instrumental cuatro veces cada una muy acertadamente repetido. Despléganse los instrumentos dos veces por el mismo tono entrando sobre ellos las voces a trechos desiguales: ellas le toman la tercera en:

Qual temerario ardir;

y la cuarta por fin le repite Uberto por ut natural en ov'è il tuo stuol seguace. Desde aquí empieza una música riquísima, llena de fuego que va creciendo hasta el punto que hemos mencionado al citar la fuerza de las expresiones.

Cesate. Io basto solo,

y que tan bien conduce al último tema vocal.

Io son la misera.

adornado de cuanto puede hacer valer las tristes querellas de una muger sensible y las furiosas provocaciones de dos guerreros implacables. La vehemencia de expresión en las palabras su me scagliatevi; las continuas síncopas en aquellas otras d'orror la face, el bramido sordo de un mar alterado que imita el acompañamiento, las entradas de las voces sucesivamente y a manera de canon como para interrumpirse, todo da a este andamento un aire mezclado de violencia y funestidad difícil de describir. Es lástima que no pueda acabar por el tono menor que le comienza y que deba al final sacrificarse algo en obsequio de la brillantez.

Aquí en el final de nuestro discurso nos ocurre hablar de otro excelente terceto que abre el final del primer acto; y no ha sido hasta aquí, de puro confiados que no faltaría lugar donde hacer de él la mención honorífica que merece. Grato en sus cantables, hermoso en la disposición de ellos, ingenioso en la reunión de expresiones opuestas, sólido en armonía, ameno en amplificación, reúne cuanto puede atraer desde luego el apluso de los aficionados y los votos de los inteligentes.⁴⁶⁵

La temporada de 1828-1829

En la sessió consistorial del 12 de febrer de 1828, els regidors llegiren un ofici del corregidor madrileny, amb data del 21 de gener, mitjançant el qual demanava informe sobre la instància que li havia presentat el músic Jaume Sancho Cañellas, en la qual sol·licitava l'autorització per a ser empresari del teatre de Palma per espai de tres anys. A la vista de l'expedient que es custodiava a la secretaria sobre la petició que ja havia realitzat l'any anterior, el consistori acordà que es repetís l'informe de 30 de març

⁴⁶⁵ *Diario Balear*, 30 i 31 d'octubre de 1827.

d'aquell any.⁴⁶⁶ Aquesta és la primera notícia que tenim sobre l'empresa per a la temporada 1828-1829.

No sabem amb certesa si el corregidor madrileny prengué part en aquesta ocasió a la vista de la resposta del consistori palmesà, el fet és que no és fins a la primeria del mes d'octubre quan tornem a tenir notícies sobre l'activitat operística al teatre, ara si amb Jaume Sancho Cañellas com a empresari reconegut i aprovat per les autoritats locals. Suposem que Sancho aconseguí l'empresa per recomanació del corregidor madrileny, gràcies en part a què Espanyol no volgué continuar amb ella.

El 4 d'aquell mes, s'anuncià al públic la pròxima obertura del teatre i l'inici imminent de les funcions. Amb aquest motiu, com era preceptiu, s'avisava els abonats als seients de platea en les anteriors temporades que tindrien preferència per a ocupar-les sempre que donessin avís, ja que en cas contrari l'empresa disposaria d'ells per a noves subscripcions. El pla de la subscripció es trobava exposat a la taquilla del teatre. D'altra banda, Sancho, coneixedor de les martingales que empleaven alguns desaprensus a l'hora d'accedir a les funcions amb alguna rebaixa o totalment de franc, es queixà al governador sobre l'elevat nombre de seients de platea que s'ocupaven sense cap retribució, a títol de propietat. Per aquesta raó, el governador Miguel de Cabra, al dia següent d'aquell avís de l'empresa disposà que tots aquells que es creguessin amb dret als seients de platea i tinguessin el corresponent títol acreditatiu, li'l presentessin en el termini de vuit dies, sabent que aquell que no ho fes, per aquest fet i el seu silenci quedaria desposseït d'ell, i aquest es llogaria a aquell que ho sol·licités.⁴⁶⁷

El 9 d'octubre es reuniren, davant el notari Maties Sampol, el regidor de l'Ajuntament, Jaume Juan Comellas, protector del Sant Hospital, i Jaume Sancho Cañellas, fill de Miquel i Margarida Cañellas, cònjuges, natural i veí de Palma, Empresari per a les funcions d'òpera que s'havien d'executar al teatre fins a l'últim dia de carnestoltes de l'any 1829, i establiren els següents pactes:

- L'Hospital cedia a favor de l'empresari la casa de comèdies i mobles i efectes que es trobessin en l'inventari corresponent des del mes d'octubre fins a l'últim dia de carnestoltes de 1829.

⁴⁶⁶ AMP. Actes municipals, sig. AH-2143/2, ff. 23 r.-23 v.

⁴⁶⁷ *Diario Balear*, 4, 5 i 6 d'octubre de 1828.

- L'empresari havia de donar entrada franca al teatre a dos regidors protectors i a un empleat del sant Hospital.
- L'Hospital es reservava els seients de platea de vida amb la intel·ligència que a meura que quedessin vacants passarien a estar disponibles per l'empresari.
- Igualment es reservava l'Hospital la llotja de la comtesa d'Aiamans i un seient de platea de segona classe per al metge i cirurgià de torn de l'establiment benèfic, els quals se l'havien de repartir.
- Per cadascuna de les funcions que se li havien concedit l'empresari havia de pagar dos duros de plata després de concloua la funció, els quals havia de pagar igualment en cas de no realitzar-se, excepte en els casos que es relacionen més abaix.
- Tenia l'obligació l'empresari de realitzar una funció de benefici a favor de l'establiment benèfic, lliure de despeses, el dia i la funció que assenyalessin els regidors, per la qual cosa el primer dia d'obertura del teatre l'empresari havia de presentar la llista de les òperes noves, a fi que els regidors poguessin triar aquella que fos del seu gust. Aquests havien d'avisar a l'empresari amb un mes d'antelació el mes que es volgués fer la funció, i quinze dies abans el dia concret.
- L'empresari havia de respondre de tots els mobles i efectes que figuressin a l'inventari i s'obligava a mantenir tot l'edifici net, i no podia trencar ni descosir cap teló, bastidor ni cap altra cosa de l'edifici, sota cap pretext, a no ser amb l'intervenció dels regidors.
- L'empresari havia de donar idònies fiances a satisfacció dels regidors i havia de disposar de tines plenes d'aigua per si es produís algun incendi.
- El contracte no seria vàlida sempre que arribés algun caas fortuït com la mort de príncep, incendi, epidèmia, força major, o que morís alguna de les principals parts de la companyia.

Aquell mateix dia comparegué Miquel Sancho Vicens, fill de Jaume i d'Antonia Anna Vicens, cònjuges difunts, pare de l'empresari, i es constituí en fiador seu.

Dos dies més tard, l'11 d'octubre, es realitzà el preceptiu inventari de tots els mobles i efectes que es trobaven a la casa de les comèdies, els quals foren entregats a l'empresari.⁴⁶⁸

Una vegada realitzats aquests tràmits l'empresari sol·licità del consistori palmesà el permís necessari per a poder obrir el coliseu. Com que ja es duïen uns mesos sense la diversió de les òperes, l'empresari, suposem que amb la connivència de la màxima autoritat civil, el governador Cabra, decidí iniciar les representacions. El 15 d'octubre, l'endemà d'haver-se iniciat la temporada, es reuniren els regidors municipals i en aquella sessió tractaren la sol·licitud que havia realitzat l'empresari, en la qual exposava que havia presentat el pla per a l'òpera al corregidor i havia obtingut d'aquella autoritat el permís per a formar la companyia, i del regidor protector de l'Hospital l'edifici, i demanava el permís per a l'obertura del teatre. En la seva vista, els regidors acordaren que l'empresari justificés el permís que deia tenir i una vegada fet, decidirien sobre el particular. Sembla que Sancho confiava en el permís del corregidor i que aquest intercediria per ell davant els regidors, però, no fou així i pocs dies més tard, en la sessió celebrada el 27 d'aquell mateix mes, l'ajuntament prengué en consideració que Sancho encara no havia presentat el permís que havia obtingut del corregidor i acordà prevenir-lo per segona vegada.⁴⁶⁹ Suposem que l'empresari finalment presentà la documentació, perquè les funcions continuaren sense cap contratemps en aquells dies.

Aquest any no es publicà l'habitual *cartello* amb les condicions dels d'abonaments, les quals, com hem comentat, s'exposaren a la taquilla del teatre, i la composició de la companyia. És gràcies als llibrets impresos en aquesta temporada i a les funcions de benefici realitzades que ens assabentem d'alguns dels integrants de la companyia. Els noms, són els següents:

Primera soprano absoluta:	Angiolina Corri
Segona soprano:	Carlotta Pallerini
Primera contralt absoluta:	Carlotta Inselvini
Primer tenor absolut:	Luigi Frontini
Segon tenor:	Luigi Fantini.

⁴⁶⁸ AGCM, lligall X-380/1, ff. 90 r.-95 r.

⁴⁶⁹ AMP. Actes municipals, sig. AH-2143/2, ff. 155 v.-163 r.

Tercer tenor: Ismaele Guaita
Primer buf: Giovanni Rossi

Director d'escena: Giovanni Palagi.

Per a aquesta temporada Jaume Sancho presentà una companyia totalment renovada. Tots els cantants que havien format part de la companyia en la temporada anterior l'havien abandonat. De tots, només sabem que Albina Stella, Giuseppe Marini i Carlo Magnan retornaren a Itàlia. En la tardor de 1828, Marini ja es trobava representant al teatre de Como i existeixen registres sobre la seva activitat als teatres italians fins el 1839. D'altra banda hi ha constància que en la temporada de carnestoltes de 1829 Carlo Magnan representà *Il barbiere di Gheldria*, òpera bufa del compositor Giovanni Bellio, al *Teatro San Benedetto*, de Venècia. Segons informació publicada pel *Diario Balear*, en el mes d'abril de 1829 Albina Stella es trobava treballant a Nàpols⁴⁷⁰ i en l'estiu de 1830, la soprano representà *Matilde di Shabran* a Faenza.⁴⁷¹ Els únics intergrants de la companyia que continuaren foren la família Palagi. Pel que respecta als músics, suposem que continuaren els mateixos de les temporades anteriors.

De totes les incorporacions, de l'única que hem pogut esbrinar alguna dada ha estat de la contralt absoluta, Carlotta Inselvini, la qual havia representat amb anterioritat al teatre de la ciutat d'Alessandria, al Piemont, en la temporada de tardor de 1826, i al *Teatro Grande*, de Trieste, en la temporada de carnestoltes d'aquell any de 1828.⁴⁷²

Retornava al nostre teatre el tenor Luigi Frontini, possiblement el menorquí Lluís Frontí, tutor i paisà del tercer tenor de la companyia Ismael Guaita.

Desenvolupament de la temporada

Com hem comentat abans, la temporada s'inicià el 14 d'octubre, dia de l'aniversari del rei, amb la representació de *Federico II o Il barone de Felcheim*, una de les òperes que ja havia estat representada al nostre coliseu en les temporades anteriors sota el títol d'*Il barone de Dolsheim*.⁴⁷³ Aquesta fou l'òpera que es representà durant el mes d'octubre, en el qual només es realitzaren cinc funcions. En la que s'oferí el 23

⁴⁷⁰ *Diario Balear*, 31 de maig de 1829.

⁴⁷¹ Dades extretes de la base de dades de l'*Istituto Centrale per il Catalogo Unico* (ICCU). [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.iccu.sbn.it/opencms/opencms/it/>>.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ *Diario Balear*, 14 d'octubre de 1828.

d'aquell mes, la primera soprano de la companyia Angiolina Corri cantà en l'intermedi les variacions de l'òpera *La cenerentola* titulades *Non più mesta accanto al fuoco &c.*⁴⁷⁴

A falta d'algú que escrigués la crítica de l'òpera inaugural de la temporada, el *Diario Balear*, en la seva edició del 28 d'octubre, reproduí íntegrament la crítica de la primera representació d'aquesta mateixa òpera al Teatro de la Cruz, realitzada el 25 d'abril de 1828,⁴⁷⁵ publicada a les pàgines del *Correo literario y mercantil* de Madrid. En ella es nomena Ramon Carnicer, que havia estat obligat a establir-se a Madrid per decret de Ferran VII a fi de succeir Saverio Mercadante en la direcció dels teatres de la cort, el qual havia compostat algunes de les peces que substituïren les originals de Pacini en l'obra. Aquesta és la primera vegada que apareix el nom de Carnicer a les pàgines de la premsa palmesana i, com veurem més endavant, no serà l'última.⁴⁷⁶

El primer de novembre es representà per primera vegada al nostre teatre el *drama per musica* en dos actes titulat *Eduardo e Cristina*, amb música de Gioachino Rossini i llibret de Giovanni Schmidt, Leone Andrea Tottola i Gherardo Bevilacqua Aldobrandini, estrenada al *Teatro San Benedetto*, de Venècia, el 24 d'abril de 1819.⁴⁷⁷ Com en anteriors ocasions, l'empresa féu imprimir el corresponent llibret de l'òpera, el qual es podia adquirir a la taquilla del teatre o al despatx de l'impresor Felip Guasp. La seva estructura és semblant a la dels llibrets que ja hem descrit en anteriors capítols, amb l'única diferència que abans de l'argument hi apareix una dedicatòria dirigida al governador polític i militar, Miguel de Cabra Casas Figueroa de la Cerda, aquell que havia aprovat el pla de l'empresa operística de Jaume Sancho sense tenir en compte l'opinió dels regidors de l'Ajuntament. El text deia:

La protección que V.S. se digna dispensar al teatro, esa escuela de las costumbres donde se muestra lo ridículo de los vicios y lo generoso de las virtudes humanas, me da atrevimiento bastante para ofrecer á V.S. esta primera representación de drama nuevo; cosa ligera á la verdad y de poco momento, pero que espero admita V.S. solo como testimonio de mi gratitud. Ojalá animado por la bondad de V.S. pueda presentar piezas de la aprobación de V.S. y de gusto y utilidad para el público: objetos a que se dirigen mis más ardientes deseos.

⁴⁷⁴ *Diario Balear*, 14, 19, 23, 26 i 30 d'octubre de 1828. Malgrat que al diari no s'anunciï cap òpera, hem deduït que el dia 30 d'octubre també hi hagué representació d'òpera perquè a l'ordre de la plaça es destina un piquet al teatre, habitual en les nits de funció.

⁴⁷⁵ CARMENA Y MILLÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Rios, 1878, p. 69.

⁴⁷⁶ *Diario Balear*, 28 d'octubre de 1828.

⁴⁷⁷ GERONUTTI, Luca: "Eduardo e Cristina", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 363-364.

L'argument que figura al llibret no fou reproduït per la premsa el dia de l'estrena. L'únic que s'anuncià al públic fou el repartiment, el qual, segons el llibret imprès, fou el següent:

PERSONAGGI.

CARLO re di Svezia..... *Signor Luigi Frontini.*
CRISTINA, sua figlia e segreta moglie di *Signora Angiolina Corri.*
EDUARDO condottiero dell'armi avedeci.....*Signora Carlotta Inselvini.*
GIACOMO principi di Scozia *Signor Giovanni Rossi.*
ATLEI capitano delle guardie reali.....*Signor N.N..*
Un bambino figlio di Eduardo e Cristina con la sua aja.
Cavalieri, uffiziali, soldati.

Finalitza el repartiment nomenant Giovanni Palagi en qualitat de director d'escena i, malgrat aparèixer el càrrec de director de l'orquestra, sembla que l'empresa encara no tenia clar que havia d'exercir el càrrec en el moment de la impressió del llibret, ja que en el seu lloc no apareix cap nom, i que finalment fou Jaume Sancho Cañellas, l'empresari.

El 15 de novembre, després d'almenys sis representacions d'*Eduardo e Cristina*, es reposà a la cartellera palmesana l'òpera *Elisa e Claudio*, la qual havia estat representada per primera vegada al nostre teatre el 18 d'octubre de 1825, i pocs dies més tard fou reposat *Il barbiere di Siviglia*. Aquestes tres òperes més la inaugural foren les obres que la companyia representà fins al 21 de desembre, data en la qual es representà per primera vegada al nostre coliseu el *drama tragico per música* en tres actes titulat *Otello ossia Il moro di Venezia*, música de Gioachino Rossini i llibret de Francesc Berio di Salsa, que havia estat estrenada al *Teatro del Fondo*, de Nàpols, el 4 de desembre de 1816.⁴⁷⁸

Per a l'ocasió, l'empresa féu imprimir el corresponent llibret de l'obra, el qual presenta la mateixa disposició que el de l'òpera *Eduardo e Cristina*. En aquesta ocasió l'empresari Sancho dedicà l'òpera a José Aymerich y Varas, capità general, com a mostra de respecte i agraïment, “con que se pone toda [l'empresa] bajo la protección de

⁴⁷⁸ EMANUELE, Marco: “Otello ossia Il moro di Venezia”, en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, p. 927-929.

V.E. y se consagrada particularment a su servicio”. Després de l’argument, escrit en castellà, figurava el repartiment de l’obra, que fou el següent:

PERSONAGGI.

OTELLO, africano, al servizio di Venezia Signor Luigi Frontini.
DESDEMONA, sposa occulta d’Otello, Signora Angiolina Corri.
ELMIRO, patrizio veneto, nemico d’Otello..... Signor Giovanni Rossi.
RODRIGO, amante sprezzato da Desdemona
figliuolo del Doge,Signora Carlotta Inselvini.
JAGO, finto amico d’Otello.....Signor Luigi Fantini.
EMILIA, confidente di Desdemona Signora Carlotta Pallerini.
DOGE, Signor Ismaele Guaita.
Senatori.
Soldati è prigionieri turchi.

El director d’escena continuava sent Giovanni Palagi.

L’1 de gener es representà *Il barbiere di Siviglia*, en la qual cantà el paper d’Almaviva el primer tenor Luigi Frontini. Dos dies més tard, el tenor realitzà la seva funció de benefici, amb la interpretació de l’òpera *Otello*. Aquell dia el propi cantant anunciava que només per seguir el costum, el qual consistia en agregar a la funció alguna peça com a mostra d’agraïment al públic, la *prima donna*, Angiolina Corri s’oferí a interpretar una cavatina, després del primer acte.⁴⁷⁹

El 13 d’aquell mateix mes realitzà la seva funció de benefici el primer buf cantant. Giovanni Rossi decidí oferir al públic una funció variada formada pels segons actes de *La cenerentola* i *Eduardo e Cristina*, ambdues de Rossini. En l’intermedi Angiolina Corri i Carlotta Inselvini interpretaren el conegut duet de *Semiramide* titulat *ebbene a te farisci*. Aquesta funció es repetí en tres ocasions i el 20 s’anuncià l’última funció d’*Il barone di Felcheim*.⁴⁸⁰

Dues setmanes més tard, el 28 de gener realitzà la seva funció de benefici el director d’escena i cantant Giovanni Palagi. Com l’anterior, Palagi també decidí oferir una funció variada, formada pel primer acte d’*Eduardo e Cristina* i el segon acte de *La italiana in Algeri*. Entre els dos actes, el cantant Ismael Guaita cantà la cèlebre ària del mestre Rossini *Una voce m’ha colpito*, que canta el personatge de Betone en l’òpera

⁴⁷⁹ *Diario Balear*, 3 de gener de 1829.

⁴⁸⁰ *Diario Balear*, 13, 14, 15 i 20 de gener de 1829.

L'inganno felice. Amb aquesta funció Palagi preparà el seu acomiadament de l'escena palmesana.

Señores, yo no tengo mérito ninguno, ni natura me favoreció en nada, empero si puedo merecer vuestro reconocimiento por los servicios prestados en este teatro de cinco años a esta parte, con periculis in mare, periculis in terra,⁴⁸¹ a esto sólo aspiro y serán cumplidos mis deseos si en esta noche veo lleno el teatro, que da tanto placer en cantar cuando se ve los palcos que parecen tantos cuadros de las almas de Raffael d'Urbino, y el patio por lo mismo, con qué?... así quedamos, soy y seré siempre vuestro fiel súbdito y amigo.⁴⁸²

El 6 de febrer s'anuncià l'última representació d'*Elisa e Claudio* i l'endemà el *Diario Balear* anuncià la venda del llibret corresponent al melodrama serio en dos actes titulat *Zelmira*, amb música de Rossini i llibret d'Andrea Leone Tottola, extret de *Zelmire*, de Dormont de Belloy, el qual s'havia estrenat al *Teatro San Carlo*, de Nàpols, el 16 de febrer de 1822.⁴⁸³ Aquesta fou l'òpera que elegiren els regidors de l'Hospital per a la funció del benefici, que es realitzà el 8 de febrer. El mencionat llibret, imprès a la impremta de Felip Guasp, presenta la mateixa disposició que les dues anteriors, a excepció de la dedicatòria, absent en aquest.

El repartiment de l'obra fou el següent:

<i>PERSONAGGI.</i>	<i>ATTORI.</i>
<i>POLIDORO, re di Lesbo</i>	<i>Signor Giovanni Rossi.</i>
<i>ZELMIRA</i>	<i>Signora Angiolina Corri.</i>
<i>ILO, principi di Troja</i>	<i>Signor Luigi Frontini.</i>
<i>ANTENORE</i>	<i>Signor Luigi Fantini.</i>
<i>EMMA</i>	<i>Signora Carlotta Inselvini.</i>
	<i>per compiacenza</i>
<i>LEUCIPPO</i>	<i>Signor Ismaele Guaita.</i>
<i>EACIDE</i>	<i>Signor N.N.</i>
<i>Un piccolo figlio di Zelmira.</i>	

Un sacerdote / Sacerdoti – De Giove.

Cori – di donzelle e guerrieri di Mitilene.

Comparsa – seguici d'Ilo.

⁴⁸¹ Com ell mateix nomena al cartell, Palagi es refereix aquí a la pèrdua del trinquet del vaixell quan es trobava al golf de Lleó, en la realització d'algun dels seus viatges a Itàlia per a la contractació de cantants per a la companyia palmesana.

⁴⁸² *Diario Balear*, 28 de gener de 1829.

⁴⁸³ NARICI, Ilaria: "Zelmira", en GELLI, Pietro (a cura di), *op. cit.*, pp. 1373-1375.

El director d'escena, com en les altres que es representaren en aquesta temporada, fou Giovanni Palagi.

El mateix dia d'aquesta primera representació de *Zelmira* a Palma, l'empresa avisava que inadvertidament s'havia omés en el llibret la lletra de l'ària que Emma canta en el segon acte, al final de la segona escena, “despues de las palabras *nel pianto*”. L'empresa reparà l'omissió inserint la mencionada lletra a les pàgines del periòdic, al final de l'anunci de la funció, la qual era la següent:

Ciel pietoso, ciel clemente,
Il bel pegno a te confido:
Salverai tu l'innocente,
D'una madre avrai pietà. (*odesi rumore*)
Ma che sento? Alcun s'appressa:
Ah correte; i fidi petti
A que'barbari opponente:
Bel morir la vita onora...
Coro Pronti siamo: il sangue ancora
Si, per lui si versarà.
(*dopo aver attentamente osservato*)
Non temer: serena il ciglio:
Questa è l'aurora: il regal figlio
Mentre parli è salvo già.
Em. Ah s'è ver, di qual chi'io sento,
Nò, più amabile contento
Non si trova, non si dà. (*partono tutti*)⁴⁸⁴

Tan sols dos dies més tard, el 10 de febrer de 1829, morí Jaume Sancho, director de l'orquestra i empresari de la companyia, la qual cosa motivà la suspensió de la representació programada per aquell dia –l'última representació d'*Eduardo e Cristina*-, i l'ajornament de la funció de benefici de la primera contralt Carlotta Inselvini, que inicialment estava prevista per a la nit de l'11 de febrer, al 12 de febrer.

Aquell mateix dia 10, amb el permís del governador Miguel de Cabra, l'empresa anuncià que no essent possible, segons el retràs que havien sofert les funcions i el poc temps que quedava de carnestoltes, plenar les sis mesades compromeses, ni encara donar-ne cinc, com era el desig, si no s'adoptava la mesura de realitzar funcions diàries fins a la quaresma; amb l'objectiu de no gravar els abonats, sobretot, els de les llotges, en posar en pràctica aquesta mesura, els deixava en llibertat de seguir en els seus

⁴⁸⁴ *Diario Balear*, 8 de febrer de 1829.

abonaments o deixar-los. Per això, convidava aquells abonats que no volguessin continuar a tornar les claus de les llotges una vegada finalitzada la quarta mesada a la casa de l'empresari, ben entès que aquesta mesura, no els privaria del dret a la llotja l'any següent en el cas d'haver-hi funcions d'òpera.

Com estava previst, el 12 de febrer la companyia realitzà la funció de benefici a favor de la primera contralt. Per a l'ocasió, la cantant elegí la tercera representació de *Zelmira* i en l'intermedi la beneficiada interpretà la cavatina *Oh quante lagrime!*, que canta Malcolm Groeme en *La donna del lago*.⁴⁸⁵

El 17 de febrer es representà per última vegada *Eduardo e Cristina* i dos dies més tard, el 19, es realitzà la funció de benefici a favor de Carolina Pallerini –Palettini diu el *Diario*–, la qual escollí el segon acte d'*Otello*, seguida d'una simfonia mai escoltada al coliseu i el cèlebre duet de *Tancredi*, cantat per Carlotta Inselvini i Luigi Frontini. Després, Angiolina Corri cantà l'ària de l'òpera *La gioventú d'Enrico Quinto*; la beneficiada i Giovanni Rossi cantaren el cèlebre duet d'*Agnese*, i finalment, Giovanni Palagi, Angiolina Corri i Luigi Frontini interpretaren el tercet de *L'inganno felice*. Totes les peces mencionades foren adornades amb el respectiu escenari i vestuari anèleg.⁴⁸⁶

El 23 de febrer es representà *Il barbiere di Siviglia* i en l'intermedi la *signora* Inselvini cantà la mateixa cavatina que havia cantat el dia de la funció del seu benefici. Dos dies més tard, el 25 de febrer, es realitzà la funció de benefici a favor de la *prima donna* Angiolina Corri. Com els seus companys, la soprano escollí una funció variada: la simfonia de l'òpera *Caritea, regina di Spagna*, de Mercadante, nova i que no havia estat interpretada encara al nostre teatre; l'aplaudit duet *Amor posente nune*, de l'òpera *Armida*, de Rossini, interpretat per la beneficiada i Luigi Forntini; l'ària amb cors titulada *Sotto i rai d'un ciel sereno*, d'Stefano Pavesi, cantada per Carlotta Inselvini; les variacions *Nel cor più non mi sento*, “que tantos aplausos han merecido en los teatros de Europa y más en este”, interpretades per la beneficiada; el rodó de l'òpera *Tancredi*, també interpretada per la beneficiada, i, com a segona part de la funció, el segon acte de *Zelmira*.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ *Diario Balear*, 10, 11 i 12 de febrer de 1829.

⁴⁸⁶ *Diario Balear*, 17 i 19 de febrer de 1829.

⁴⁸⁷ *Diario Balear*, 23 i 25 de febrer de 1829.

En aquelles últimes funcions de la temporada, la companyia oferí algunes funcions variades semblants a les de benefici que acabem de comentar, aprofitant algunes de les peces que ja hem relacionat. En algunes altres, en l'intermedi es cantà o s'interpretà alguna peça instrumental. És el cas del concert de trompa que interpretà un professor no conegut al teatre en l'intermedi de l'òpera *Il barbiere di Siviglia*, que es representà el 28 de febrer. El 2 de març s'anuncià l'última representació de *Zelmira* i a l'endemà, últim dia de carnestoltes, es posà el punt i final a aquella temporada amb la representació d'*Il barbiere di Siviglia*, en el segon acte de la qual, la soprano Corri interpretà les variacions *Nel cor più non mi sento*.⁴⁸⁸

En els dies posteriors, primers de la quaresma, es permeté als abonats a llotges i seients de platea acudir al teatre a retirar les cadires, coixins i altres efectes personals que poguessin tenir en ell.⁴⁸⁹

Diari de representacions

Nº	Dia	Hora	Representació	Compositor	Observacions
01	14-X		Il barone di Dolsheim	G. Pacini	
02	19-X	19	Il barone di Dolsheim	G. Pacini	
03	23-X		Il barone di Dolsheim	G. Pacini	
04	26-X	19	Il barone di Dolsheim	G. Pacini	
05	30-X		??? ⁴⁹⁰		
06	01-XI	19	Eduardo e Cristina	G. Rossini	
07	03-XI	19	Eduardo e Cristina	G. Rossini	
08	04-XI	19	Eduardo e Cristina	G. Rossini	
09	06-XI	19	Eduardo e Cristina	G. Rossini	
10	09-XI	19	Eduardo e Cristina	G. Rossiini	
11	11-XI	19	Eduardo e Cristina	G. Rossini	
12	15-XI	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
13	16-XI	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
14	18-XI	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
15	20-XI	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
16	23-XI	19	Il barone di Dolsheim	G. Pacini	
17	25-XI	19	Eduardo e Cristina	G. Rossini	
18	27-XI	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
19	30-XI	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
20	02-XII	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
21	04-XII	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
22	06-XII	19	Eduardo e Cristina	G. Rossini	
23	07-XII	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
24	08-XII		Se representará la ópera que anunciarán los carteles		
25	11-XII	19	Eduardo e Cristina	G. Rossini	
26	14-XII	19	Il barone di Dolsheim	G. Pacini	
27	18-XII	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	

⁴⁸⁸ *Diario Balear*, 28 de febrer i 2 i 3 de març de 1829.

⁴⁸⁹ *Diario Balear*, 5 de març de 1829.

⁴⁹⁰ A l'ordre de la plaça s'hi destina un piquet de guàrdia, però, al periòdic no figura cap anunci teatral.

28	21-XII	19	Otello	G. Rossini	
29	22-XII	19	Otello	G. Rossini	
30	23-XII	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
31	25-XII	19	Eduardo e Cristina	G. Rossini	
32	26-XII	19	Il barone di Dolsheim	G. Pacini	
33	27-XII	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
34	28-XII	19	Otello	G. Rossini	
35	31-XII	19	Eduardo e Cristina	G. Rossini	
36	01-I	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
37	03-I		Otello	G. Rossini	Benefici de Luigi Frontini
38	04-I	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
39	06-I	19	Otello	G. Rossini	
40	08-I	19	Otello	G. Rossini	
41	11-I	19	Otello	G. Rossini	
42	13-I		2º acto de la ópera La cenerentola El conocido duo del segundo acto de la Semiramis: <i>Ebbene a te ferisci</i> y se concluirá la función con el segundo acto de la siempre estimada y graciosa ópera Eduardo y Cristina	G. Rossini G. Rossini	Benefici de Giovanni Rossi
43	14-I	19	Idem.	G. Rossini	
44	15-I	19	Idem.	G. Rossini	
45	17-I	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
46	18-I	19	Otello	G. Rossini	
47	20-I	19	Il barone di Dolsheim	G. Pacini	Per última vegada
48	22-I	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
49	23-I		Otello	G. Rossini	
50	25-I	19	Eduardo e Cristina	G. Rossini	
51	27-I	19	Otello	G. Rossini	
52	28-I		1º acto de la ópera Eduardo y Cristina 2º acto de la Italiana en Argel	G. Rossini G. Rossini	Benefici Giovanni Palagi
53	29-I	19	1º acto de la ópera Eduardo y Cristina 2º acto de la Italiana en Argel		
54	31-I	19	Idem	G. Rossini	
55	01-II	19	Otello	G. Rossini	
56	02-II	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
57	04-II	19	Otello	G. Rossini	
58	05-II	19	Otello	G. Rossini	
59	06-II	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	Per última vegada
60	08-II		Zelmira	G. Rossini	Benefici del Sant Hospital
61	09-II	19	Zelmira	G. Rossini	
62	12-II		Zelmira	G. Rossini	Benefici de Carlotta Inselvini
63	14-II	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
64	15-II	19	Zelmira	G. Rossini	
65	16-II	19	Zelmira	G. Rossini	
66	17-II		Eduardo e Cristina	G. Rossini	A sol·licitud d'alguns abonats
67	18-II	19	Zelmira	G. Rossini	
68	19-II		2º acto de Otelo, despues se ejecutará una famosa sinfonia nunca ejecutada enb este teatro, a	G. Rossini	Benefici de Carolina Pallerini.

			la que seguirá el famoso duo de Tancredi que cantará las Sra. Inselvini y el Sr. Frontini. Luego la Sra. Corri cantará el aria de la ópera La gioventu d' Enrico Quinto. Enseguida la interesada y el Sr. Rossi cantarán el célebre duo de l' Agnese. Concluyendo con el terceto del Inganno felice, que cantaran el Sr. Palagi, Sra. Corri y el Sr. Frontini.		
69	21-II	19	Idem	G. Rossini	
70	22-II	19	Otello	G. Rossini	
71	23-II	19	El barbero de Sevilla	G. Rossini	
72	24-II	19	Zelmira	G. Rossini	
73	25-II		La sinfonia nueva y nunca ejecutada en este teatro de la ópera La Caritea del celebre maestro Mercadante. En seguida la interesada y el Sr. Frontini cantarán el tan aplaudido duo de la ópera l' Armida, Amor possente nume. Luego la Sra. Inselvini cantará una aria a coros del celebre M. Pavesi Sotto i rai d' un ciel sereno. Concluida esta la interesada ejecutará las variaciones Nel cor più mi sento, que tantos aplausos han merecido en los teatros de Europa y mas en este. Y se dará fin al primer acto con el rondó de la ópera del Tancredi, que cantará la misma interesada. Despues se cantará el segundo acto d ela ópera del célebre maestro Rossini titulada La Zelmira.	G. Rossini	Benefici d' Angiolina Corri
74	26-II	19	2º acto de la ópera El barbero de Sevilla y las piezas sueltas del dia anterior	G. Rossini	
75	27-II		La funcion que anunciarán los carteles		
76	28-II	19	El barbero de Sevilla	G. Rossini	
77	01-III	19	Otello	G. Rossini	
78	02-III	19	Zelmira	G. Rossini	Per última vegada
79	03-III	19	El barbero de Sevilla. La Sra. Corri cantará en el 2º acto las variaciones Nel cor più non mi sento.	G. Rossini	

Estadística de la temporada

Com acabem de veure, la companyia oferí al públic un total de setanta-nou funcions.

D'entre les obres representades al llarg de la temporada, l'òpera més representada fou *Eduardo e Cristina*, de Rossini, amb divuit representacions i el compositor més representat fou, per sisena temporada consecutiva, Gioachino Rossini.

Amb tot, el nombre de representacions ofertes de cadascuna de les obres posades en escena en aquesta temporada són les següents:

<i>Eduardo e Cristina</i>	18 representacions
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	15 representacions
<i>Otello</i>	12 representacions
<i>Zelmira</i>	10 representacions
<i>Elisa e Claudio</i>	9 representacions
<i>Il barone di Dolsheim</i>	8 representacions
<i>La cenerentola</i>	3 representacions
<i>L'italiana in Algeri</i>	3 representacions

Per autors, d'acord amb els títols, les representacions estan repartides de la manera següent:

Gioachino Rossini	61 representacions
Saverio Mercadante	9 representacions
Giovanni Pacini	8 representacions

Catàleg de llibrets conservats

Al llarg de la nostra investigació hem pogut localitzar i consultar els llibrets de les òperes representades en aquesta temporada que relacionem a continuació.

Eduardo e Cristina

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 42
Biblioteca de Cultura Artesana	FA-10/1
Biblioteca Balear. La Real	BB – 4941 – 4
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 46 (4)

Otello

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 47
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 46 (7)

Zelmira

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 48
Biblioteca Balear. La Real	BB – 4941 – 3 bis
Biblioteca Municipal d'Inca	DI 14608
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 46 (5)
Arxiu Municipal de Palma. Fons Llabrés (Fullets)	Reg. 775

Trasllat de la companyia italiana d'òpera a Maó.

Com acabem de comentar, el 3 de març de 1829 finalitzaren les funcions d'òpera de la temporada 1828-1829. La mort de l'empresari i músic Jaume Sancho Cañellas deixà sense empresari el teatre. La curta temporada realitzada, del mes d'octubre de 1828 fins a l'inici de març de 1829, i les més que probables pèrdues que produí l'empresa féu que l'any 1829 no es presentés cap empresari, a fi de continuar l'activitat operística.

Aquella circumstància féu que la companyia d'òperes palmesana es dissolgués. Giovanni Palagi i la seva família retornaren a Maó, acompanyats per la majoria dels cantants que havien format part de la companyia d'òpera que havia actuat fins aquell moment a Palma. Segons el cartell d'avís de l'inici de les representacions d'òpera en la temporada de tardor i carnestoltes de 1829, la companyia ja començà la seva activitat al teatre maonès en la temporada de primavera.⁴⁹¹

Consta, per la documentació publicada per Hernández, que el 18 de maig de 1829, en plena activitat operística, Palagi presentà als directors de la Casa de Misericòrdia de Maó el projecte per a la construcció d'un nou teatre en el mateix edifici que ocupava l'anterior, sota la seva pròpia direcció. Tres dies més tard, presentà el

⁴⁹¹ Una còpia del mencionat cartell es troba custodiat al fons de la Biblioteca Lluís Alemany de Palma, el qual encara no té assignada cap signatura.

projecte als regidors de l'Ajuntament de Maó, els quals, l'aprovaren el 3 de juny, igual que ho havien fet els directors de l'establiment benèfic.⁴⁹²

Al cartell d'avís al públic, al qual ens hem referit anteriorment, publicat el 13 d'octubre de 1829, Palagi es presentà novament davant el públic maonès amb les paraules següents:

Ya que la suerte me fue propicia en dejarme gozar la dulce satisfacción de volver a ver un suelo que tanto aprecio después de una ausencia de cinco años, a cuyos habitantes he merecido tantos favores, no puedo manifestarles de otra manera mi reconocimiento, sino apurando los recursos de mi arte para procurarles un completo Espectáculo Teatral. La estrechez de la localidad del anterior Teatro impedía su ejecución, y esto fue lo que me animó a promover la reedificación del mismo a fin de darle mayor capacidad y extensión, y para que las representaciones de las magestuosas Operas del inmortal Rossini, de Mercadante, y Pacini pudiesen ejecutarse con la debida brillantez. Se halla ya muy adelantada la obra, y se va aproximando su deseado fin; por cuyo motivo, habiendo ya obtenido el correspondiente permiso del Gobierno, ofrezco a este respetable Público en el presente cartel, las condiciones del abono, los precios de entrada, y el registro de la Compañía que deberá ejecutar en la próxima temporada de Otoño y Carnaval un número de las mejores Operas de los expresados maestros.

¡Qué satisfacción no será la mia si mis débiles esfuerzos se ven coronados con la aceptación de un público erúdito, complaciente, tolerante, y magnánimo! Si puedo lisongearme con un tal beneficio quedarán cumplidos mis votos, recompensados mis sudores y fatigas, y no me quedará ya más que desear sino el honor de poderme siempre dedicar al servicio de un tan benigno público, del que soy respetuosamente el más humilde servidor.

Juan Palagi Impresario.

Durant les dues temporades, la de tardor i carnestoltes, l'empresari oferia representar cinc òperes noves, intermediades d'aquelles que havien merescut l'acceptació pública en la temporada de primavera. La companyia que oferí aquelles òperes a Maó fou la següent:

Primera dama soprano absoluta:

SEÑORA ANGIOLINA CORRI, ROSSI.

Primera contralto absoluta:

SEÑORA CARLOTTA INSELVINI.

Primer tenor:

SEÑOR LUIGI FRONTINI.

Primer bajo cantante:

SEÑOR JUAN ROSSI.

⁴⁹² HERNÁNDEZ SANZ, Francesc: "El teatro Prinicpal de Mahón" a *El Teatre Prinicpal i l'òpera a Maó*, col. Obres Completes, vol. III. Maó: Ajuntament de Maó-Institut Menorquí d'Estudis, 2001, pp. 13-64.

Primer bufo còmic:
SEÑOR JUAN PALAGI.
Segunda dama:
SEÑORA ANGELICA MICHELESI (nueva).
Segundo tenor:
SEÑOR DIEGO LLAMBIAS.
Segundo bufo:
SEÑOR JOSÉ SALAS
Maestro al clave:
D. JUAN BALS.
Director de escena:
D. JUAN PALAGI.

Finalment, el 15 de desembre s'obriren les portes del nou coliseu maonès i començaren les representacions d'aquella temporada.

Giovanni Palagi gestionà i dirigí l'empresa operística maonès fins a la darrereria del mes de gener de 1832.⁴⁹³

Per la seva part, Ismael Guaita decidí traslladar-se a Itàlia per a continuar la seva carrera. Consta que en la tardor de 1829 interpretà el paper de Menzikoff de l'òpera *Pietro e Paolo*, de Vaccai, al *Teatro San Benedetto*, de Venècia. En els anys posteriors el trobem treballant al *Teatro alla Scala*, de Milà, en la tardor de 1831 en la temporada de carnestoltes de 1833 i 1834, i al *Teatro alla Canobbina*, de Milà, en la primavera de 1834.⁴⁹⁴ Així, doncs, sembla poc probable que Guaita formés part de la companyia de Giovanni Palagi en aquella primera temporada al nou teatre de Maó, tal com indica Mercadal, possiblemnet seguint la informació donada inicialment per Hernández.⁴⁹⁵

Participació musical en els espectacles oferts al teatre en la temporada 1829-1830

En lloc de les funcions d'òpera, durant la quaresma i després de la Pasqua de Ressurrecció de 1829 ocupà les taules del teatre la companyia de Mr. Remonde, recentment vingut de París. El 27 de març s'anuncià al públic que acabava d'arribar la mencionada companyia per a oferir al públic les seves habilitats en el difícil art mecànic

⁴⁹³ MERCADAL, Deseado: *Ciento cincuenta años de arte lírico y dramático en el coliseo de Mahón*. Maó: Ajuntament de Maó, 1968, p. 16.

⁴⁹⁴ Dades extretes de la base de dades de l'*Istituto Centrale per il Catalogo Unico* (ICCU). [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.iccu.sbn.it/opencms/opencms/it/>>.

⁴⁹⁵ HERNÁNDEZ, Francesc: "La ópera italiana en la ciudad de Mahón" a *El Teatre Principal i l'òpera a Maó*, col. Obres Completes, vol. III. Maó: Ajuntament de Maó-Institut Menorquí d'Estudis, 2001, pp. 93-94, i MERCADAL, Deseado: *op. cit.*, p. 16.

de les figures *fantocsimi*.⁴⁹⁶ En aquell avís també es deia en què consistirien les funcions: “Se abrirà la escena con brillantes sinfonías, y se dará principio a la función, unos días con diferentes piezas en un acto ejecutadas con las figuras en el teatro mecánico, y otros con diferentes transformaciones...”.⁴⁹⁷

Inicialment es programaren sis funcions, que eren les funcions que comprenia l'abonament. La primera es realitzà el diumenge 5 d'abril i consta que en ella l'orquestra interpretà l'obertura de *L'italiana in Algeri*. Tres dies més tard, el 8 d'abril, per disposició superior se suspengueren les funcions durant el temps que restava de la quaresma fins a la Pasqua de Ressurrecció. En efecte, el diumenge de Pasqua, 19 d'abril es realitzà la segona funció, en la qual l'orquestra interpretà “una brillante sinfonia titulada La Pamela”. L'endemà, 20 d'abril, es tornà a interpretar l'obertura de *L'italiana in Algeri* i un fandango. El 21 d'abril l'orquestra interpretà l'obertura de *La cenerentola*, un fandango, un minuet i una gavota, que una figura ballà sobre una maroma. Finalment, el 26 d'aquell mateix mes, els músics interpretaren l'obertura de *La gazza ladra*, una altra obertura “obligada de corno inglés” i unes boleres a dos i el 29 la mateixa obertura i un fandango. En aquestes dues últimes funcions també s'interpretà el minué i la gavota, que una figura ballà sobre la maroma.⁴⁹⁸

Després d'aquestes sis funcions, el 2 de maig la companyia anuncià als abonats i públic en general la realització de sis funcions més, mitjançant abonament.⁴⁹⁹ No sabem si aquestes es dugueren a terme o no, ja que a la premsa no hi ha constància de cap anunci al respecte.

No hi ha dubte que la mort de la reina Maria Josepa Amàlia de Saxònia, esposa de Ferran VII, el 17 de maig de 1829, i el posterior període obligat de dol dificultà encara més l'aparició d'algun empresari que volgués continuar l'activitat teatral.

En aquesta situació, el 28 de gener de 1830 s'anuncià al públic la presència a Palma del cèlebre Manuel Espinós, el qual posseïa una extraordinària habilitat de les més rares que havia dispensat la natura, la qual consistia en imitar amb el metall de la seva veu i sense cap ajut el cant extensiu de més de cent vint aus. Espinós havia mostrat

⁴⁹⁶ Es tractava de funcions de fantasmagoria, és a dir, l'art de representar figures a través d'il·lusions òptiques.

⁴⁹⁷ *Diario Balear*, 27 de març de 1829.

⁴⁹⁸ *Diario Balear*, 5, 8, 19, 20, 21, 26 i 29 d'abril de 1829.

⁴⁹⁹ *Diario Balear*, 2 de maig de 1829.

el seu talent a les principals capitals europees i acabava de treballar al teatre de Barcelona amb gran èxit i ara oferia als palmesans funcions mimètiques amb la interpolació de conegudes peces musicals extretes del repertori operístic.

La funció que oferí el 31 de gener es dividí en dos actes, tocant al principi l'orquestra l'acreditada marxa de l'òpera *Tancredi*, música de l'immortal Rossini. A mitjan primer acte, l'orquestra interpretà l'obertura de *La schiava in Bagdad*. El segon acte s'inicià amb les notes l'obertura de *La cenerentola* i a mitjan acte s'interpretà l'obertura d'*Il turco in Italia*.⁵⁰⁰

A mitjan mes de febrer, concretament els dies 14, 15 i 16, se celebraren els actes i festejos públics amb motiu de les núpcies entre el rei Ferran VII i la seva neboda Maria Cristina de Borbó-Dues Sicílies. Amb aquest motiu, una companyia d'afecionats al teatre oferiren al públic dues funcions: l'11 i el 14 de febrer. En elles les comèdies i els sainets foren les peces principals de les funcions, encara que la música i concretament l'òpera també hi estigué present. Ens consta que en la funció del 14 de febrer s'interpretà el tercet de *Semiramide* i la cavatina d'*Adele ed Emerico, ossia Il posto abbandonato*, de Mercadante.⁵⁰¹

A la primeria del mes de juny de 1830 es trobava de pas per Palma *madame* Ginetté, primera ballarina del teatre d'òpera de Londres, la qual tingué l'honor de donar dues acadèmies de ball i mímica al nostre teatre, intermediades amb algunes simfonies a gran orquestra. En la que oferí el 3 de juny l'orquestra obrí l'espectacle amb una gran obertura de música i la simfonia de *La cenerentola*. Després la ballarina ballà un solo amb acompanyament concertant de violí, música de Rode. A continuació l'orquestra interpretà la simfonia de l'òpera *Aureliano in Palmira* i seguidament la ballarina ballà *el paso del chal*, composició de la mateixa. Conclós aquest, l'orquestra tocà la simfonia de *La Pamela*, a la que seguí el ball pantomímic en un acte titulat *Pigmalion y Galatea*, en el qual *madame* Ginetté interpretà la part de Pigmalion, finalitzant amb un solo.⁵⁰²

El 6 de juny es realitzà la segona i última acadèmia. En ella s'interpretaren les peces següents:

⁵⁰⁰ *Diario Balear*, 28 de gener de 1830.

⁵⁰¹ *Diario Balear*, 11 i 14 de febrer de 1830.

⁵⁰² *Diario Balear*, 3 de juny de 1830.

Sinfonia del *Turco en Italia*.
Baile la *Cachucha*.
Sinfonía de la *Esclava en Bagdad*.
Otra de la *Elisabetta*.
Baile pantomímico: *el sacrificio al templo del amor*.
Un solo y el paso del *chal*.⁵⁰³

A la darrerria del mes de juliol, tornà al coliseu la companyia d'afeccionats al teatre. Segons l'anunci publicat a la premsa, un grup d'afeccionats havien acordat representar al teatre quatre comèdies distribuïdes en vuit funcions, el producte de les quals cedien a favor de les dues cases de beneficència, l'Hospital General i la Casa de Misericòrdia. No sabem si es dugueren a terme aquelles vuit funcions, ja que a la premsa només aparegueren anunciades les que es realitzaren els dies 19 i 25 de juliol. En aquestes, el contingut de la funció fou el mateix: la comèdia *La corona de laurel*, el sainet *El fin del pavo* i una simfonia del cèlebre Rossini, interpretada en l'intermedi.⁵⁰⁴

Per tant, la música formà part dels espectacles oferts al teatre i pel tipus d'obres musicals interpretades, obertures operístiques, es contractà una orquestra completa, a l'estil de la que es contractava cada any per a les funcions d'òpera, i per aquesta raó suposem que els músics que participaren en aquestes funcions esporàdiques foren els mateixos que havien format l'orquestra d'òperes al teatre.

Activitat operística a les cases particulars

Davant l'absència de diversions públiques els particulars havien buscat suplir-les amb diversions casolanes. Segons el *Diario Balear*, durant l'hivern de 1829-1830 es multiplicaren els balls i les tertúlies filharmòniques. La casa del tresorer de la província Francisco Javier de Gorostiza fou un dels escenaris destacats, ja que havia estat capaç de reunir, de diferents famílies palmesanes, el personal necessari per a cantar tota la partitura de *Semiramide*, de Rossini, "sujetarlas a los muchos y largos ensayos que debían preceder, traerlas a una especie de justa filarmónica en donde habían de ponerse en cotejo sus disposiciones y estado de adelantamiento, y hacerles superar todos aquellos otros obstáculos que nacen de la cortedad y falta de hábito de presentarse en público; cosa difícil era y el haberlo alcanzado, gloria no pequeña".

⁵⁰³ *Diario Balear*, 6 de juny de 1830.

⁵⁰⁴ *Diario Balear*, 19 i 25 de juliol de 1830.

De la interpretació es realitzaren dues funcions, una la nit de l'11 de febrer i l'altra el 19 del mateix mes. “¡Honor al gusto que reina en Mallorca por todo lo bueno y lo bello!” exclamava l'articulista del periòdic, ja que segons ell, pocs països hi havia, inclosa la pròpia Itàlia, on era tan general i aprofitada l'ensenyança de la música, ni tan coneguts els bons autors ni tan encertadament jutjats. En aquest sentit, elogiava les veus, tan masculines com femenines, que interpretaren els cors de l'òpera, “escogidas y amaestradas”, l'execució dels quals havia correspost a la celebritat de l'òpera.

L'encarregat de preparar els cantants fou el jove professor Francesc Frontera, igualment elogiats, el qual també els havia dirigit. Fillastre del difunt benemèrit professor Andreu Pavia, a l'edat de divuit anys ja havia donat mostres del seu talent i aplicació en la direcció d'òperes al teatre que tingué per algun temps exclusivament al seu càrrec. Seus eren el cor i la cançó que es cantaren en la mateixa tertúlia en celebritat de l'august enllaç dels reis, els quals havia escrit unes hores abans. Alguns dels versos deien el següent:

De FERNANDO y CRISTINA
En tan solemne día
Con himnos de alegría
La dichosa unión.

Una nombrosa concurrència de l'aristocràcia, noblesa i burgesia –classes superior i mitja, diu el periòdic– assistí a les interpretacions habillats amb luxosos vestits.⁵⁰⁵

Per les dades aportades pel periòdic intuïm que els cantants foren acompanyats al piano pel propi Francesc Frontera.

Notícies relacionades amb l'òpera a la premsa local

A fi de minimitzar l'efecte que podrien produir en els *dilettati* palmesans les aturades operístiques d'aquestes dues últimes temporades i, d'altra banda, presionar a les autoritats locals, la premsa local publicà nombrosos articles sobre compositors, cantants i estrenes, posant al públic al corrent de les novetats a altres teatres. La majoria d'aquests articles eren reproduccions dels que uns dies abans havien estat publicats a les pàgines del *Correo Literario y Mercantil* de Madrid.

⁵⁰⁵ *Diario Balear*, 21 de febrer de 1830.

Com no podria ser d'una altra manera, el principal protagonista dels escrits fou Rossini, amb l'objectiu, si cap, d'enaltir encara més la figura del compositor. La relació dels articles sobre el *cigne de Pesaro* s'inicià a la darrera del mes d'octubre de 1828 amb la notícia de l'estrena a l'*Académie Royale de Musique* de París de la seva òpera *Le comte Ory*, en la qual, en paraules del cronista, la fantasia del compositor mai s'havia desplegat amb major valentia. “La introducción es de un género muy particular y nuevo: con la brillantez y perfecta unión de sus motivos pertenece a aquellas que han llegado a ser, lo mismo que los finales, parte integrante de todas las composiciones modernas”. Finalitzava la notícia amb una descripció del fanatisme que havia produït la nova òpera i l'oferiment d'un editor de música de París a Rossini de setze mil francs per a poder imprimir la partitura. Segons càlculs que havia realitzat l'articulista, no seria gens exagerat, si a final d'any l'òpera hagués reportat un benefici a l'autor de vuit o deu mil duros.⁵⁰⁶

Uns dies més tard, a mitjan mes de novembre, el *Diario Balear* reproduí la sèrie de quatre articles titulats “Rossini. De su vida y de sus obras”, al llarg dels quals es feia una crònica de la vida del cèlebre compositor, des del seu naixement fins a aquell mateix any, i un repàs de les estrenes de les seves òperes als diferents teatres, fins a arribar a la seva estada a París, amb l'estrena de les òperes *Le siège de Corinthe*, *Moïse et Pharaon* i *Le comte Ory*. L'escriptor finalitzava l'article insinuant la més que probable visita de Rossini a Espanya, pàtria de la seva esposa, Isabella Colbran. “Venga en buena hora, y verá de cerca que no son los españoles los que menos saben apreciar su gran mérito, y tributar el debido aplauso a los artistas”.⁵⁰⁷ Rossini visitaria Espanya en febrer de 1831.

Més interessant per al nostre estudi resulta l'article publicat a la primavera del mes de gener de 1829, reproducció del que havia publicat el periòdic madrileny sobre la reforma musical realitzada per Rossini en l'àmbit de l'òpera seriosa i les crítiques rebudes per part dels detractors, les quals eren rebutjades per l'articulista. A continuació transcrivim l'article íntegre pel seu interès.

MÚSICA

A lo que ya hemos publicado con relación a Rossini y a sus obras, no nos parece fuera del caso añadir las observaciones siguientes.

⁵⁰⁶ *Diario Balear*, 27 d'octubre de 1828.

⁵⁰⁷ *Diario Balear*, 14, 15, 18 i 28 de novembre de 1828.

La ópera seria, según la componían los antiguos maestros italianos, y aun Cimarosa y Paisiello, contenía demasiados recitados, arias y duos, y carecía de suficientes piezas concertantes. Resultaba de esto una monotonía que destruía el efecto de las bellezas esparcidas en las obras más clásicas. El sistema que adoptó Rossini desde el Tancredi produjo una reforma necesaria, que se completó (digámoslo así) en Otello. En esta composición todas las situaciones están en la música; de suerte que hay poco recitado, y el que hay, estando acompañado por la orquesta, tiene también su interés, y aun le queda tiempo al espectador de enfriarse en el intervalo de una pieza a otra. Esta manera de tratar la ópera seria es una creación de Rossini, la que sería más que suficiente para la gran fama que ha adquirido.

Como Rossini ha causado lo que se llama la verdadera revolución en la música, no le han faltado muchos antagonistas que han querido rebajar su mérito, y le han hecho tanto en Italia como en Francia una guerra encarnizada. Examinemos los cargos de estos críticos, y veamos hasta que punto son o dejan de ser fundados.

En primer lugar censuran algunos a Rossini diciéndole que ha faltado a las reglas del contrapunto. Nosotros no entramos a examinar si efectivamente se ha desviado de los principios de la gramática musical, porque confesamos nuestro poco saber en este particular; pero haremos una observación, que no nos parece fuera de lugar, y es que primero se inventó la música, y luego su gramática. Ciertamente que si Rossini faltó a alguna regla musical, no lo hizo por ignorancia; y esto es tan positivo, que él mismo solía notar al margen de sus particiones cada falta en que incurria la frase siguiente. “A soddisfazione dei signori pedanti”.

Un cargo que también se hace a Rossini comúnmente es el de copiarse a sí mismo. Pero si observamos que estas reminiscencias no son tan frecuentes como algunos pretenden, y que muchos las suelen confundir con lo que constituye el sello original de su estilo; se desvanecerá algún tanto esta inculpación, que sin embargo no deja de tener algún fundamento, a pesar de que en el mismo defecto han caído otros compositores de mucho mérito. ¿Qué extraño será hacer la reflexión de que Rossini no ha invertido más espacio que el de 12 años para escribir 35 particiones, que han excitado, a excepción de un corto número, un fanatismo extraordinario por toda la Europa? De los demás maestros antiguos y modernos (y entre ellos hay algunos que han escrito en su vida hasta el número de 100 particiones) apenas se conocen tres o cuatro; y las de Rossini casi todas tienen una boga tan general, y son tan conocidas, que no debe causar sorpresa el que en algunas de ellas se hallen reminiscencias de las anteriores, tanto más cuanto lo son del mismo compositor, y no puede decirse que en esto sea plagario de los demás. Más fundado nos parece el cargo que se hace a otros compositores modernos de haber copiado a Rossini con la mayor impudencia, como lo acreditan muchas de las óperas que se ejecutan en los teatros más cultos de todas las capitales de Europa.

Otro de los cargos que suelen hacerse a Rossini es el de haber dirigido a todos los cantantes por el mismo camino, y destruido en cierto modo la variedad de canto, escribiendo los pasos, y los adornos y fioriture que antes dejaban al arbitrio y fantasía de los artistas. Para ver si Rossini tuvo o no razón de adoptar este sistema (bajo algunos aspectos perjudiciales al arte del canto, pues destruía la originalidad de estilo que siempre ha distinguido a los

orfeos italianos); es preciso entrar en ciertos pormenores que aclararán esta controversia.

Rossini en un principio había seguido el sistema de sus predecesores, dejando en las piezas de las partes principales los intervalos necesarios para que tuviese de desplegarse toda la habilidad del cantante. Pero ocurrió una circunstancia particular en la ejecución de su Aureliano en Palmira, escrito para Velluti, la cual le determinó desde entonces a variar de plan. Velluti, que poseía en sumo grado el arte de las fioriture, puso en duda el buen éxito de la ópera, o a lo menos se opinó que la palma se debía al cantante, y no al maestro. Lo cierto es, que las fioriture de Velluti, aunque muy hermosas de por sí, guardaron tan poca armonía con lo demás de la música, y con las intenciones del compositor, que este se vio en la precisión de decir que no reconocía su propia obra. El mismo público notó esta particularidad, y no pudo menos de desconocer en muchos retazos del Aureliano a Rossini. Desde entonces se decidió este a quitar a los cantantes la facultad de cambiar la fisonomía de sus composiciones; y no satisfecho con indicar por medio de ligeros acompañamientos las fioriture y adornos que podían intercalar, quitando todo vacío al arbitrio de las voces, les cargó de instrumental, que tal vez llega a cubrirlas, imitando de este modo a los grandes maestros alemanes.

Rossini a desdeñado en sus composiciones musicales todo género de servilismo, y solo se ha apoyado en los efectos prodigiosos de sus sublimes creaciones. La tacha de alemanismo o germanismo con que algunos inculpan la nueva manera de Rossini, ha sido en él efecto de íntima persuasión en favor de las gracias que tiene necesariamente que añadir a la melodía una copia de armonía usada con oportunidad. Si acaso, adoptando una máxima verdadera en sí misma hasta cierto punto, hubiese disminuido demasiado las atribuciones del canto, se parecería esto a lo ocurrido con un pintor, que buscando la fuerza de los coloridos hubiese olvidado tal vez con exceso la tinta más delicada y favorecida.

Concluiremos con decir que Rossini es de todos modos nuevo y único en sus giros; que posee una originalidad que le ha dado una especie de supremacía sobre los demás compositores; una suavidad de estilo que encanta, conmueve y arrebat; una ciencia profunda que procura esconderse bajo las formas de las gracias y de la elegancia; un ingenio dramático, y una riqueza de notas, que nunca estan en oposición con la melodía ni el buen sentido.

La celebridad de Rossini es única en los fastos de la música, y no es fácil preveer cuando se aparecerá un compositor que pueda reemplazar-le.⁵⁰⁸

Com hem pogut comprovar, a l'article es tornava a tractar la llibertat interpretativa del cantant, un dels principals pilars de la reforma operada per Rossini i que ja era conegut pel públic palmèsà.

Finalitza aquesta sèrie d'articles sobre Rossini la crònica d'un menjar filharmònic que s'havia celebrat a París uns dies abans que el compositor italià partís rumb a Milà, després de l'èxit aconseguit a la capital francesa amb la seva òpera

⁵⁰⁸ *Diario Balear*, 9 de gener de 1829.

Guillaume Tell. L'amfitrió no fou altre que el cèlebre cantant espanyol Manuel Garcia, el qual acabava de tornar de terres mexicanes. Al dinar assistiren, a més de Rossini i la seva esposa, el mestre Carrafa i "otros de mucha nombría", Nourri, primer tenor de l'Opéra, i els professors espanyols Aguado, Sor, Córdoba i León. Després del cafè els convidats passaren a la sala on es trobava el piano, en el qual Rossini manifestà el seu talent i brillant imaginació. La germana de la Malibran, de viut anys d'edat, cantà i sorprengué els assistents. García, a suplica de la senyora Colbran, cantà les seguidilles del *Calesero*, pròpies de la seva composició. Sor i Aguado tocaren un duo de guitarres, composició del primer, "con un gusto exquisito y sin apurar dificultades".⁵⁰⁹

Seguiren en importància a les notícies relacionades amb Rossini aquelles que es referien a l'activitat operística desenvolupada al teatres de la Cort, on es trobava com a director Ramon Carnicer. A la darrerria d'octubre de 1828 es reproduïa la resenya de la sortida de la contralt Cesarini en l'òpera *Osmir y Netzarea –Zadig ed Astartea–*, interpretada al coliseu del Príncep i la crítica de la representació d'*El Baron de Felcheim*, en la sortida del cantant Benetti, executada al coliseu de la Cruz. No era la primera vegada que el públic madrileny havia escoltat la música de Pacini, "uno de los más felices imitadores de Rossini". En l'òpera, Carnicer havia realitzat algunes modificacions: en el sextet del segon acte, que havia estat canviat per Carnicer a instància dels cantants, que no tenien confiança en el de Pacini. L'ària bufa *Era notte scura, scura*, havia estat escrita per Carnicer, "y se le debe felicitar por haber escrito con tanta gracia y maestría, en un género en que no parece haber sobresalido tanto como en el serio. Siempre debe sernos lisongero, como españoles, que este maestro sea ya muy conocido en Italia por sus óperas de *Adele de Lusignano*, y de *Elena y Constantino*". Respecte a la pràctica de substituir peces dins una obra, el crític apuntà el següent:

...seanos lícito decir algo acerca del sistema que se ha introducido de sustituir a las piezas de una partición las de otras, aun cuando sean obras de diferentes compositores. Además de que estos pasticcios (que nosotros debemos también llamar pasteles) deben evitarse cuidadosamente, resulta el inconveniente de que se desfiguran y alteran los pensamientos primitivos de los autores, no resultando orden ni igualdad en el estilo. Semejante abuso trae además consigo el resultado de que cuando quiere ejecutarse una ópera nueva, se toca la dificultad de que ya el público conoce todas sus piezas o gran parte de ellas. Así es como se pierde el gusto de la novedad. El número de las

⁵⁰⁹ *Diario Balear*, 5 de novembre de 1829.

buenas óperas es corto; y con estos cambios y sustituciones lo que se consigue es dar lugar, siempre que se ejecuta una por primera vez, a nuevas alteraciones para reemplazar los huecos que anteriormente se dejaron. Pero se nos dirá... "Y qué ha de hacerse cuando estas sustituciones son necesarias, porque las piezas que se hallan en una partición no van bien a la voz de una cantante, ya por no haberse escrito para él, ya porque aquel para quien se escribieron tenía los puntos altos mejores que los bajos, o viceversa? Si esto, como decíamos, se nos preguntase, la solución no nos parece difícil. Para estos casos (pero han de ser muy indispensables) responderemos que está el maestro compositor. A este toca arreglar la pieza para el que haya de cantarla; dado de que no sea posible debe recurrir a la sustitución, siempre que la pieza adoptada sea del mismo autor. Lo más conveniente sería que el mismo maestro compusiese una análoga a la que se suprime, y en la que se imite el giro y estilo de la que debía cantarse."⁵¹⁰

Una altra de les pràcticaques realitzades pels cantants i criticada des de les pàgines de la premsa era la de les reverències que feien els cantants corresponents als aplaudiments del públic després de cada una de les intervencions destacades.

Nada hay más ridículo que ver a una primera cantora con ropages antiguos y corona de Reina haciendo cortesías a la francesa, y, desprendiéndose de toda conveniencia dramática, dejar en olvido su papel para ser la actriz únicamente. Nada del mismo modo más chocante que mirar a un héroe de la antigüedad con casco a la romana o a la griega encorvándose a la europea moderna, y decir tácitamente con sus saludos: Ahora no soy el personaje que represento: soy fulano, cantor de la ópera. Semíramis en la escena no debe un instante dejar de sostener la ficción que representa, y lo mismo se dice de cuantos en las alegorías teatrales estan sujetos a la reglas que ellas prescriben. Los actores españoles dan en esta parte un ejemplo que deben imitarse.

Després de recomanar que l'empresari havia de donar l'ordre al senyor Galli, director de l'òpera italiana a la Cort, que previngués als cantants que no continuessin amb aquesta pràctica, l'articulista recordava que en el reglament aprovat pel rei l'11 de desembre de 1786, que fou publicat el 12 de gener de 1787, i posteriorment renovat en bàndol de 2 de novembre de 1793, es deia, en el seu 15è article: "No podrán dichos actores o actoras hacer gestos, señales, ni corresponder con cortesías a las que recibieren, o al retirarse de la escena a los aplausos que les dieren, pues a demás de los inconvenientes morales que resultan de algunos de estos abusos, todos conspiran a destruir la ilusión teatral". Recordava que aquell reglament s'havia format precisament per a la decència, decor i bon ordre que s'havia d'observar al teatre de l'òpera.⁵¹¹

⁵¹⁰ *Diario Balear*, 27 i 28 d'octubre de 1828.

⁵¹¹ *Diario Balear*, 17 de febrer de 1829.

Ramon Carnicer fou l'altre compositor protagonista dels articles reproduïts pel *Diario Balear*. Si en la crítica de la representació d'*El barón de Felheim*, que ja hem mencionat, es feia esment de les modificacions operades pel compositor català, a la darrera del mes de març de 1829, el periòdic reproduïa un article de José María de Carnerero sobre l'estrena de la seva òpera *Elena y Malvina*, realitzada l'11 de febrer d'aquell mateix any, al Teatro del Príncipe de Madrid. Amb aquesta eren dues les òperes que havia representat Carnicer a Madrid, i en ambdues figurava el nom de semblants heroïnes. *Elena y Constantino*, havia estat la primera, i *Elena y Malvina* la que s'estrenava ara. Segons la crònica, el mestre Carnicer triomfà completament. “La Italia reconoce en Rossini su primer compositor, la Alemania en Mayebeer, la España tienen también el suyo: y este es Carnicer”. El mestre català era l'únic que treballava el gènere i havia tingut que lluitar amb perilloses comparacions. Rossini també era el favorit de Madrid, com ho era de tota Europa, i sortir un espanyol amb una producció pròpia i sostenir-se en mig de tan gran rivalitat, no era assumpte de poca magnitud.

Respecte a l'obra, Carnerero diu que la composició es recomanava per sí sola, sense que el favor o la parcialitat tinguessin que fer la seva apologia. Després enumera cadascuna de les peces musicals de l'obra i el paper interpretat per cadascun dels cantants de la companyia. En definitiva, una obra amb un estil modern i fresc, amb música “del día, fácil, escogida y brillante”.⁵¹² Com era d'esperar, l'article fou motiu de contestació immediata per *El amante de la patria y la verdad* i de rèplica per part de Carnerero.⁵¹³

Les notícies sobre Rossini i l'activitat als teatres madrilenys es completaren amb curiositats musicals publicades al llarg de 1829. El 26 de febrer es donà a conèixer un dels programes interpretats per Paganini, virtuós de cambra de l'Emperador d'Àustria, en els concerts que estava oferint a Praga, abans de viatjar a París. El 4 de març es relacionaren els sous que percebien els cantants que es trobaven treballant al Teatre Italià, de París. La millor pagada era la Malibrán, amb un benefici que s'apropava als divuit mil duros per temporada. El 31 de maig es donava compte de l'activitat operística realitzada a Nàpols, amb la representació en aquell teatre de l'òpera *Saul*, de Vaccai, i la presència de la soprano Albina Stella, coneguda del públic palmèsà. El 23 de juny es

⁵¹² *Diario Balear*, 30 i 31 de març de 1829.

⁵¹³ *Diario Balear*, 15, 16, 20, 21 i 22 d'abril de 1829. Per aprofundir i conèixer millor el que significa aquesta òpera en l'època podeu consultar CASARES, Emilio: “El Ramón Carnicer Lírico: La etapa madrileña”, pp. 51-74.

donava la notícia de la formació d'una companyia de cantants alemanys a París a fi de poder representar òperes d'aquell país. Les funcions s'havien d'iniciar amb la interpretació de *Der Freischütz*, de C. M. von Weber, la qual s'havia d'executar de la mateixa manera que es feia a Alemanya. Dos dies més tard, s'informava el públic sobre les funcions que acabava de realitzar la cantant Pasta a Viena. Finalment, el 19 de setembre, es donaven notícies sobre l'activitat operística desenvolupada durant en mes de juny als teatres de Dresde, Nàpols, Torí, Pàdua, Milà i Berlin.⁵¹⁴

Com hem comentat, la publicació d'aquests articles no fou gens casual, ja que l'òpera s'havia establert de manera definitiva en el panorama musical palmesà i, no hi ha dubte que era motiu d'opinió i debat en les tertúlies i reunions privades.

La temporada de 1830-1831

Després de l'aturada operística de 1829, a la primeria del mes d'abril de 1830 el consistori tornà a tenir en compte una altra sol·licitud per a poder obrir el teatre. En aquesta ocasió fou Cayetano Pache el que demanà el permís per a poder obrir el teatre i així, amb aquella concessió, poder acudir al Govern a fi de sol·licitar la competent llicència per a organitzar una companyia d'òperes formada per espanyols i italians. Com estaven pròximes les festes de Pasqua, els regidors diferiren l'assumpte per una altra sessió, una vegada passades les mencionades festes. Finalment en la sessió celebrada el 16 d'aquell mateix mes els regidors, una vegada estudiada la sol·licitud de Pache, acordaren concedir-li el permís que demanava, sempre que obtingués el competent permís de la superioritat per a les representacions que oferia.⁵¹⁵ Sembla que l'autoritat superior no autoritzà el permís perquè ja no tornem a tenir notícies de Cayetano Pache després d'aquell acord i el teatre romangué tancat fins al mes de setembre d'aquell any.

A la darrera del mes d'agost, mitjançant un avís publicat al *Diario Balear*, l'empresa del teatre anunciava que estava a punt d'obrir-se el teatre i iniciar-se les funcions de la temporada d'hivern. Pocs dies més tard, l'11 de setembre, els directors de la companyia d'òpera italiana donaven a conèixer al públic els noms dels cantants que la formaven:

⁵¹⁴ *Diario Balear*, 26 de febrer, 4 de març, 31 de maig, 23 i 25 de juny i 19 de setembre de 1829.

⁵¹⁵ AMP. Actes municipals, sig. AH-2144/1, ff. 50 r. i 51 v.

Primera actriz *soprano* ó tiple
La Sra. Anneta Caldara.

Primera actriz contralto, y primer músico en las óperas sérias.
La Sra. Carolina Villa.

Otra primera actriz.
La Sra. Carolina Chiappa.

Primer tenor serio.
Sr. José Mosca.

Primer tenor de medio carácter.
Sr. Pedro Bosio.

Primer bufo cantante
Sr. Antonio Guiddo.

Primer bufo cómico.
Sr. Francisco Bariola.

Segunda actriz, suplemento de la 1ª
Sra. Marieta Marra.

Segundo bufo
Sr. Cárlos Rossi.

Seis coristas.

Maestro de la compañía.
Sr. José Mosca.

La orquesta constará de veinte y seis instrumentos y será dirigida por D. Francisco Frontera y D. Joaquin Sancho.

Junt a l'elenc de la companyia figuraven les condicions i els preus dels abonaments i el compromís de posar en escena, almenys, sis òperes noves, quatre d'elles sérias, sense comptar les que podrien repetir-se de les que més haguessin agradat al públic en les temporades anteriors.⁵¹⁶

De tots els cantants que presentava l'empresari, l'únic conegut pel públic palmèsà era Giuseppe Mosca. De la resta només sabem que Carolina Chiappa havia treballat amb anterioritat al *Teatro Imperiale*, de Torí, en la temporada de carnestoltes de 1809, i al *Teatro Filarmonico*, de Verona, en la temporada de carnestoltes de 1817 a

⁵¹⁶ *Diario Balear*, 13 de setembre de 1830.

1818. De Marietta Marra es conserva a la Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, de Milà, un volum manuscrit que conté diverses peces d'òpera, que havia estat propietat de la cantant.⁵¹⁷

Suposem que els directors publicaven aquell anunci amb el permís i les condicions aprovades per la Junta de Teatres i l'autoritat superior. Malgrat això, encara no havien formalitzat el contracte de lloguer de l'edifici teatral amb els representants de la Junta de Govern de l'Hospital General, el qual no se firmà fins al 15 de setembre. Aquell dia, es reuniren, davant el notari Pere Josep Bonet, Jaume Joan Comellas, regidor de l'Ajuntament de Palma, i com a tal protector del Sant Hospital General, d'una banda, i de l'altra Giuseppe Mosca, fill de Luigi, difunt, i de Vicenta Expósito, natural de Nàpols, i Antonio Guidido, fill d'Ambrosio i d'Antonia Borghi, natural de Gènova, ambdós residents a Palma i en qualitat d'empresaris per a les funcions d'òperes italianes que s'havien d'executar al teatre fins a l'últim dia de carnestoltes de 1831, i acordaren els següents pactes:

-El Sant Hospital cedia a favor dels empresaris la casa de comèdies i efectes que es trobaven relacionats en l'inventari que s'havia de confeccionar, essent responsables de tots ells, des del dia de la firma del contracte fins al dia de la seva finalització, és a dir, l'últim dia de carnestoltes de 1831.

-Els empresaris havien de donar entrada franca al teatre als dos regidors protectors i a dos dependents del Sant Hospital.

-L'Hospital es reservava els seients de platea de vida amb l'intel·ligència que les que havien quedat vacants en l'última temporada i les que anirien vacant quedarien meitat a favor de l'Hospital i l'altra meitat a favor dels empresaris.

-L'Hospital es reservava la llotja de la Comtessa d'Aiamans i un seient de platea de segona classe per al metge i cirurgià de torn de l'establiment, la qual s'havien de repartir per igual.

-Per cadascuna de les funcions que es realitzarien, els empresaris havien de pagar a l'Hospital quatre lliures mallorquines, una vegada finalitzada la funció.

⁵¹⁷ Dades extretes de la base de dades de l'*Istituto Centrale per il Catalogo Unico* (ICCU). [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.iccu.sbn.it/opencms/opencms/it/>>.

-Seria obligació dels empresaris donar una funció de beneficència a favor de l'Hospital, lliure de tota despesa i el dia i la funció que assenyalessin els regidors, per la qual cosa, el primer dia d'obertura del teatre, els empresaris havien de presentar un llistat amb totes les òperes noves perquè els regidors n'escollissin una, els quals havien d'avisar un mes abans el mes en el qual s'havia de realitzar la funció i quinze dies abans el dia elegit.

-Els empresaris havien de respondre de tots els efectes del teatre, els quals figurarien en l'inventari que s'havia de confeccionar.

-També havien de mantenir tot l'edifici íntegre i net i no podien rompre ni descosir cap teló, bastidor ni cap altra cosa de l'edifici sota cap pretexte, a no ser amb la intervenció i consentiment dels regidors, sota la pena de danys i perjudicis.

-Totes les llotges que no estiguessin llogades abans de començar les funcions podrien ser llogades al públic pels empresaris i en cas d'aparèixer algun pretendent podrien abonar-les amb el beneplàcit del regidors.

-Els empresaris havien de donar idònies fiances a satisfacció dels regidors.

-Seria a càrrec dels empresaris tenir tines plenes d'aigua per al cas d'incendi al teatre.

-Finalment s'acordà que el contracte no fos vàlid sempre que ocorregués algun cas fortuït com mort de príncep, incendi, epidèmia, força major o malaltia o mort d'alguna de les parts principals de la companyia.

En aquell acte es trobava present Isidro Pache, fill de Cayetano i d'Anna Boddi, natural de Roma i veí de Palma, el qual es constituí en fiador dels mencionats empresaris per a l'observança i compliment de tot el que s'havia acordat.⁵¹⁸

Amb els cantants contractats i presentats al públic mitjançant l'anunci al periòdic, les condicions dels abonaments i preus acordats i els tràmits burocràtics pertinents realitzats, s'inicià la temporada.

⁵¹⁸ AGCM, lligall X-380/1, ff. 96 r.-97 v.

Desenvolupament de la temporada

Al cartell d'anunci de la companyia, els empresaris o directors de la companyia havien anunciat que la temporada començaria el 18 de setembre i finalitzaria l'últim dia de carnestoltes de 1831. Malgrat això, no fou fins al dia 22 d'aquell mateix mes quan començaren les funcions. És molt probable que aquest insignificant retard es produís a causa de la dificultat que suposava iniciar les funcions amb una òpera nova, mai representada en el nostre coliseu.

Mentre s'ultimaven els preparatius, el 14 d'aquell mes, s'anuncià la venda del llibret de la primera obra que l'empresa havia decidit representar, *L'ajo nell'imbarazzo*, el qual es podia trobar als punts habituals, a la llibreria de Cort, és a dir, al despatx del *Diario Balear*, i a la taquilla del teatre.⁵¹⁹ A partir d'aquell moment, els cantants i les òperes que s'havien de representar foren objecte de debat en les tertúlies, de la mateixa manera que suposem ho havien estat en les temporades operístiques anteriors. En aquest sentit, es publicà al *Diario Balear* un article, el qual ens relaciona les qüestions objecte del debat artístic al voltant dels cantants i les obres, i al mateix temps, demanava una crítica periodística judiciosa i fonamentada, capaç d'atreure la universalitat de les opinions, a fi de prevenir les opinions contràries i, de vegades, acalorades parcialitats. L'article deia el següent:

OPERAS

En el número 75 de este diario han anunciado los directores de la compañía la abertura de la próxima temporada para el dia 18 de los corrientes. Entre una época de discusión y movimiento para nuestras tertulias, donde se toma cuenta de la habilidad y esfuerzos de los actores, del mérito de las piezas y de la puntualidad y esmero de la empresa en acudir á todas aquellas particularidades que es necesario para salir lucida de su empeño. Como el gusto por la música y cuanto forma objeto de las bellas artes está aquí algo más generalizado de lo que prometen la situación y contratación de unos isleños; de ahí es que el público se muestra bastante difícil, concede con eso su aprobación, y su fallo supremo es sobremanera respetable. El escollo suele hallarse cuando se trata de comparaciones: entonces, como en unos predomina la sensación actual sobre el recuerdo y en otros al revés; como no es fácil tomar las cosas que se comparan por los puntos en que son comparables y hacer abstracción de todo lo demás; como son pocos los que en medio de la multitud compleja de sensaciones que nos da la representación lírica, puedan hacerse capaces entera y distintamente de todas ellas; nacen divergencias, opiniones encontradas, y a veces acaloradas parcialidades.

⁵¹⁹ *Diario Balear*, 14 de setembre de 1830.

Bueno sería prevenir estos casos con una censura periodística juciosa y fundada, que fuese poderosa para atraer la universalidad de los sufragios: mas el darla asi requiere conocimientos no vulgares y muy atendidos, patrimonio de pocos, de que hemos nacido desheredados. Sin embargo si alguna reflexión nuestra pueda aumentarse a la masa común para contribuir a formar el juicio del público, no la escasearemos a nuestos lectores.

En el dia todo consiste en dudas y preguntas. –Qué tal el tiple? Cómo canta el tenor? Tiene gracia el caricatto? Es buena esa primera ópera? Ese Ajo nell'imbarazzo qué tal se desembarazará de su encargo de agradarnos? – Esto dicen todos, y querer decir más por ahora, es presumir formarse idea de lo interior de un edificio con solo haver visto su fachada. Aguardemos, que el tiempo dirá. Generalmente se pronostica bien de la compañía: de la ópera no mal. Este Ayo que está encargado de conducirnos por primera vez a la escuela de Talía, no parece haya de ser de aquellos ayos severos, tétricos y cejijuntos cuya presencia amedrente a sus alumnos; antes al contrario será bastante jovial, indulgente y risueño. A lo menos así nos lo imaginamos, como se echa de ver por lo que deseamos su llegada.

*El público por ahora no tiene más que motivos de fundar buenas esperanzas. Los directores de la compañía, le han prometido solemnemente en el manifiesto “estudiar todas las exigencias y procurar en cuanto quepa dejarlas satisfechas”. Si así se lo cumplen ¿qué más desea?.*⁵²⁰

En efecte, el 22 de setembre, primer dia de funcions d'òpera d'aquella temporada, l'empresa anuncià la representació del melodrama giocós en dos actes titulat *L'ajo nell'imbarazzo*, amb música de Gaetano Donizetti i llibret de Jacopo Ferretti, basat en l'homònima comèdia de Giovanni Giraud, estrenat al *Teatro Valle*, de Roma, el 4 de febrer de 1824.⁵²¹ Era la primera òpera de Donizetti que es representava al nostre coliseu.

Com hem comentat i solia ser habitual, l'empresa féu imprimir el corresponent llibret, el qual presenta la següent disposició: després d'una artística portada, en pàgina par, apareixen els personatges i el repartiment de papers segons els cantants de la companyia, en italià, seguit d'un argument escrit en castellà, que coincideix amb el que es publicà a premsa local,⁵²² i l'obra pròpiament dita en idioma italià. Segons el mencionat llibret, el repartiment de l'obra fou el següent:

PERSONAGGI.

IL MARCHESE D. GIULIO ANTIQUATI *Signor Antonio Guiddo.*
IL MARCHESE ENRICO, suo figlio *Signor Pietro Bosio.*
MADAMA GUILDA TALLEMANNI, sposa d'Enrico *Signora Anetta Caldara.*

⁵²⁰ *Diario Balear*, 17 setembre de 1830.

⁵²¹ POLIGNANO, Antonio: “L'ajo nell'imbarazzo”, en GELLI, Pietro (a cura di), *op. cit.*, p. 31.

⁵²² *Diario Balear*, 22 de setembre de 1830.

IL MARCHESE PIPPETTO,
altro figlio del Marchese Giulio *Signor Carlo Rossi.*
 GREGORIO CORDEBONO,
Ajo in casa del Marchese Giulio *Signor Francesco Bariola.*
 LEONARDA, *cameriera attempata* *Signora Carolina Chiappa.*
 SIMONE, *servo del Marchese* *Signor N. N..*

CORO
di Servi e Camerieri.

Després de l'anterior repartiment, figurava el nom del director de l'orquestra, *il capo d'orchestra*, que en aquesta ocasió fou Joaquim Sancho.

L'òpera de Donizetti fou l'única obra que ocupà l'escena palmesana durant aquell mes de setembre. Després de dues representacions, seguint el propòsit marcat en l'article que hem transcrit anteriorment de proporcionar una crítica periodística judiciosa i fonamentada, el *Diario Balear* publica la primera crítica d'aquesta temporada:

Ópera nueva, actores Nuevos, principio de temporada ¿cuántas cosas de que tomar razón y darla a los lectores! ¿Pero cuán breve termino el de una representación para formar juicio!

Puede asegurarse desde luego que la empresa no ha tratado de sorprender y alucinar al público, consultando en esto sus intereses menos tal vez de lo que debiera. Con una ópera de las que pueden llamarse clásicas, con decoraciones nuevas, con la estofa y oropel de un vestuario oriental ó heróico, era seguro el triunfo de los actores; al paso que muy expuesto con la función de anoche; de modo que el haberle obtenido, como lo obtuvieron, es prueba de merecerle con justicia. No se tenga a exageración la influencia que atribuimos a los trages, decoraciones y cuanto contribuye a completar la ilusión sobre las tablas: al través de ese encanto, se deslizan los defectos sin ser apercibidos, y el público aplaude y no discierne ni analiza que es lo que aplaude. Pero sobre todo la excelencia de la pieza cuanto influya en el lucimiento de los actores, es cosa que no admite disputa: tal actor mediano en otros papeles, se transforma en sobresaliente en los de Semíramis, o del Viejo y la Niña. La misma importancia del papel parece revestir al actor de un nuevo espíritu, infundirle mayor idea de si mismo, y hacerle capaz de mas perfección. ¿Cómo se dará expresión a la copia de un cuadro, cuyo original no la tiene? ¿Y al contrario quien no se sentirá animado recitando a Quintana o la valentísima Profecía del Tajo? Por esto es que aguardamos con impaciencia Gli Arabi nelle Gallie, opera de buena reputación, de que solo tenemos idea de un duo, generalmente poco conocido, pero bello y de mucho efecto,

La mia destra all'armi usata.

Esto no es decir que el Ayo apurado no tenga partes con que gustar. Pero no es un Barbero ni una Ceneréntola; y esa mala maña que hemos adquirido de gustar de lo mejor, nos hace menos sabroso lo que no alcanza a tan alto punto. Donizetti es regular en su composición. Sin los atrevimientos de Pacini, ni los

golpes de genio del padre del teatro lírico del siglo; es bastante bella, y matizada de motivos agradables. Las cabalettas parecen ya sabidas: no sorprenden; gustan sin embargo. Andamentos pausados, ocurren pocos, no tanto porque la clase de la composición no lo aconseja, como porque le es difícil al autor sostenerlos. Con todo el cánon del terceto del segundo acto

Un fredo sento, un fremito

*es de mérito más regular. En otras partes como en el insieme del cuarteto
son como quell' augello*

todo el caudal se agota en cadencias fastidiosamente repetidas. El aria del tenor

Nel primo fior degli anni

es una buena pieza; en las modulaciones del alegre hay algo reparable, y por parte del autor se corresponde a lo que ella exige. Abunda la ópera en aquel género de composición que se llama nota e parola, como toda ópera bufa; pero tal vez está prodigada en exceso. Comunmente se apropia el instrumental los motivos para llevar la cantinela, y hacer el principal papel, subordinándosele las voces; método llevado a tanta perfección por Rossini: pero se necesita su genio para modular como él; para no dejar el canto despojado de interés; para saber alternar, transformar, engalanar las repeticiones con toda la esplendidez de sus recursos. Sin embargo Donizetti hace buen uso del instrumental; se sirve de cada instrumento en su lugar, complica medianamente sus entradas; imita cuanto puede a su modelo. Hay recuerdos de sus óperas especialmente bufas; los hay de Mercadante, los hay de Pacini, y hasta del Pirata de Bellini hay una hermosa imitación en el terceto del primer acto, cuando dice Gilda

di me, di me ¿che importa?

pasage lleno de sentimiento; adonde al llegar el espectador no puede menos de irritarse contra el autor de los versos o libretto, que ha tenido la original ocurrencia de que su marcial heroína a la primera salida nos espete que tiene gran habilidad para fingir, para que cuanto después llore, y gima y suspire y se desespere, no haya peligro que nos altere ni mueva.

Con tal ópera, actores que la primera vez se han presentado ante un público no conocido, en medio de todas aquellas circunstancias que fomentan su encogimiento, puede muy bien decirse que no se han manifestado como son. Bariola únicamente que parece muy familiarizado con la escena, y las tablas son su casa y el público sus domésticos; este se desplegó sin duda, y el fallo que se pronuncie de su habilidad puede ser definitivo. Favorable sin duda que lo ha de ser. Voz fuerte y no ingrata, y entonación segura ¿qué mas se desea en un bufo caricato, si la gesticulación es propia, y no nos convida con salmuera en vez de viandas sazonadas?

El bufo cantante Guido tiene una voz melosa é insinuante. Se ajusta a su papel y sale bien de los pases de ejecución que ocurren. Cuando le habrá dejado el susto de la primera salida (pues es este su debutto), entonces tendremos el gusto de oírle. Anoche a decir verdad no se puedo sondear el fondo de sus recursos, que no son pocos cuando posee el principal medio de agradar, que es una voz bellísima.

De Bosio el tenor hemos dicho ya que canta perfectamente su aria. A una voz agradable, afinada y flexible aunque de poco cuerpo añade la gracia del cantar adornado. El Comingio es su género, más bien que el Otelo o la Donna del Lago.

La voz de la Sra. Caldara alcanza hasta donde suelen llegar las cuerdas de un tiple, hasta el do natural. Su entonación es escasa, y da pruebas de su habilidad en los pasos que la requieren. Su cavatina es mala pieza para salida: el rondó deja más satisfechos los deseos de los aficionados. Repetimos que se necesita ver y oír a estos actores en una pieza en donde puedan brillar más. Acordémonos de Marini en la Clotilde, y de todos los demás papeles de aquella temporada que no fueron conocidos hasta en las óperas posteriores.

En la parte de representación la de anoche salió bastante bien; a ninguno de los actores falta desembarazo y naturalidad: Rossi se hace el simple a las mil maravillas. No deja de haber algo que enmendar en uno u otro: pequeños defectos de que nadie está horro; pero disimulables y mas a las primeras, cuando se trata de animar e infundir confianza. Lo que importa por ahora a nuestros actores es saber que han gustado, y que han echado los fundamentos de la esperanza del público para en lo futuro, de que irán gustando más de cada día.⁵²³

El primer d'octubre, dia de besamans en commemoració de l'aniversari de l'alliberament del monarca, es reposà a la cartellera *Elisa e Claudio*, la qual es representà, almenys, en sis ocasions fins a mitjans d'aquell mes. El mateix dia de la primera representació d'*Elisa e Claudio* d'aquesta temporada el crític aprofità per a corroborar i remarcar tot allò positiu que presentava la companyia.

ÓPERAS

Desde que escribimos el último artículo sobre ellas, hemos tenido ocasión de confirmarnos en la buena idea que concebimos de la compañía y el gusto de ver que nuestra opinión particular va enteramente conforme con la del público. Cada uno de los actores tiene sus cualidades en que sobresale, que los hacen dignos del aprecio y aplausos de los aficionados y de los inteligentes. Voz desapacible, ninguna. Desentonaciones, no se oyen. Fidelidad de cada uno a su parte, se observa constantemente. Estilo de canto, no le hay amanerado, y aunque a fuerza de adornos no se nos desfiguren las piezas, no se falta tampoco a lo que exige el autor. Ajuste de la parte vocal e instrumental, tino en la toma de andamentos, esfuerzo de las voces para no descompletar la armonía en los llenos, buena correspondencia de los instrumentos con las voces para no deslucirlas; esto es lo que se echa de ver desde el principio al fin de la representación. Voces de primer calibre en cuanto a fuerza no las requiere la capacidad de nuestro coliseo. Gargantas creadores que roben hacia su propio merito la atención que se debe al merito de la pieza, y en vez del placer natural que en el oído y en el ánimo excita la buena música, sustituyan el arriesgado gusto de la dificultad vencida en los pasos escabrosos, con mengua las más veces del curso corriente de la melodía, de la expresión del sentimiento, y de las intenciones del compositor; eso no lo exigirán jamás los aficionados mallorquines, cuyo gusto en la música está a bastante altura para entrar en el fondo del verdadero mérito de una pieza y

⁵²³ *Diario Balear*, 24 de setembre de 1830.

saber discernir lo que pide la genuina, puntual, amada, expresiva ejecución, de lo que puede dictar caprichosamente a los actores su propia vanidad. Los autores modernos proponiéndose por modelo a Rossini, aunque nunca alcanzándole, llenan sus composiciones de infinitas bellezas independientes de las carreras y gorgoritos de los cantantes; a diferencia de los antiguos, entre los cuales la voz dominaba a su alvedrío, y el instrumental servia como esclavo con un puro y sencillo acompañamiento. Entonces se iba a los teatros a oír a la Todi o a la Catalani: en el día vamos a oír a Rossini, a Mercadante, Pacini, &. Nada dejan ellos al genio del ejecutor: todo lo escriben, hasta la mínima apoyatura. Lo que se necesita pues son voces agradables, exactas, entonadas, bastante robustas para dejarse oír entre las otras y los instrumentos; bastante extensas para que no se les hayan de apuntar los pasos; y bastante ágiles para expresar los adornos que ha querido el autor: y si, hecha alguna pequeña excepción, las tenemos tales en la presente temporada, nada más debemos exigir de la empresa. ¿Nos acordaremos alguna vez de tal pieza, de tal actor de los que hemos oído? Esto no es la manera de juzgar: júzguese del todo o lo mejor es, si nos gusta esto, no entrar en comparaciones.

Hoy vamos a ver la Elisa y Claudio, ópera aunque sabida de antemano por algunos papeles, pero estraña a otros y en especial a la Sra. Caldara, y sobre todo puesta en escena en una brevedad de tiempo inconcebible, por la indisposición, que todos saben, de algunos de los que deben representar en los Arabes. Estas circunstancias interesan muchísimo nuestra indulgencia y tolerancia para con las faltas en que puedan incurrir los actores; pero no deja bien puesta con el público la acertada dirección de la empresa si la ópera sale mal. Una cosa solamente puede salvarla, y es la urgencia en que se vé de dar función nueva en la solemnidad de este día.⁵²⁴

Malgrat la lògica preocupació del crític, l'òpera de Mercadante es representà i fou ben acollida pel públic en general. Pocs dies després d'aquella primera presentació la crítica tornà a ocupar un espai a les pàgines de la premsa i en aquesta ocasió el crític habitual donà cabuda a un escrit enviat per un afeccionat. La raó per la qual accedí a inserir aquell article era perquè el seu estil no desdeia d'allò que el públic havia de llegir, les seves opinions eren judicioses i la seva idea de l'estat avançat i madur del gust del país, essent l'articulista foraster, eren molt falagueres. L'article del forasteer deia el següent:

La primera representación de Elisa y Claudio llamaba la atención pública, porque ofrecía dificultades el estudiar y ensayar en cuatro días una ópera nueva para algunos cantantes y sobre todo para la Sra. Caldara; sin embargo gustó y se puede asegurar que hasta los difíciles de contentar han hecho justicia a lo bien que ha salido. En ninguna ciudad de España y acaso fuera de ella se encontrará un gusto y afición tan decidida a la música como hay en Palma: apenas hay una casa donde no se halle algún joven que no toque el

⁵²⁴ *Diario Balear*, 1 d'octubre de 1830.

piano o cante; y entre ellas descuellan algunas que harian honor en los buenos teatros de Italia: en nuestros conciertos particulares se han reunido jóvenes de ambos sexos cuyas voces, buen método y ejecución han sorprendido a los mismos extranjeros, que no habían podido figurarse que en una isla fuesen tan bien conocidas las artes de la imaginación. La orquesta del teatro es toda del país, y pueden decirse todos profesores; algunos de sobresaliente mérito; y en particular los dos directores que alternativamente la dirigen, jóvenes aún, pueden rivalizar como maestros en el difícil arte del canto con los mejores de la Península, como lo acreditan el gusto y excelente método que tienen sus discípulos. Rossini es quien ha dado este nuevo impulso a la música para nosotros los legos que sin entender el valor de una corchea metemos nuestro cuarto de espadas y queremos dar nuestra opinión en la materia. Ese genio ha popularizado tanto este arte encantador que todos nos creemos con derecho de hablar de él. Desde el dorado gabinete de nuestras lindas lechuguinas hasta el humilde taller del artesano se juzga de esta clase de composiciones, porque para esto no se necesita mas que buen oído, y porque este diablo de Rossini con sus graciosos temas, sus innovaciones, y en fin sus diabluras, ha sometido bajo su imperio la mayor parte del globo civilizado. ¡Dichosas conquistas que se han hecho cantando sin costar lágrimas ni sangre a la mísera humanidad!

La ópera de Elisa y Claudio, es una de las más conocidas de Mercadante, y que mas gustan. Artículos de juicio imparcial y bien escritos han precedido a este en lo diarios del 24 y del 1º. Su autor ha marcado con tino y conocimientos las dificultades que ofrece siempre una compañía nueva que tiene que combatir con reputaciones ya adquiridas por otras; con comparaciones sobre el efecto que ha producido tal o cual actor designado & &; así es que dejando a cada uno con su opinión sobre el mérito de los pasados en presencia de los presentes; me ceñiré a decir lo que nos ha parecido a algunos la ejecución de esta.

Su primera representación debió considerarse como un ensayo, y bajo este aspecto salió mucho mejor de lo que podía esperarse; no así su segunda y tercera donde el público manifestó con aplausos repetidos que sabe dar el justo premio de la aplicación, y modo con que los autores la desempeñaron.

La introducción y duo de tenor y bajo salieron bien: Guiddo tiene una clase de voz agradable: la conduce con gusto: tiene facilidad en la ejecución: aun le falta desembarazo en la escena, cosa bien disculpable siendo la primera vez que pisa las tablas: sus maneras finas y el deseo de complacer le harán con el tiempo un excelente actor.

La Sra. Caldara cantó su cavatina, y la cantó bien, porque siente lo que canta. Tiene buena escuela: la voz aunque en alguna cuerda no sea muy fuerte, lo suple el gusto y maestría con que la maneja: en el hermoso duo que canta con Bariola (pieza a mi entender la mejor de la ópera) el dolor de una madre desesperada, el delirio que le produce en aquel momento el robo de sus hijos son de un grande efecto teatral; y dio toda la sensibilidad y energía que pide esta hermosa situación.

Nada hay que decir de Bariola: el público le juzgó el primer día y le juzgó bien. Excelente cómico, cantor agradable: hace reir porque sus gracias son naturales: hasta ahora no carga los papeles, defecto en que incurren muchos caricatos: en las piezas concertantes se oye su voz sonora, ventaja de que hemos carecido hasta aquí.

Si nuestro tenor Bosio tuviere mas voz ¿Qué habría que pedirle para que fuese completo? Expresión en lo que canta: estilo muy moderado: maneja el falsete de un modo que no habíamos aquí conocido: y su aria ha merecido la general aceptación.

La timidez es muy recomendable en el bello sexo; pero la de la Sra. Marra es tan excesiva que le ha quitado hasta ahora los medios de que podamos apreciar no solamente como canta sino cual es su metal de voz: dicen que la tiene buena: oigámosla, nada tiene que temer esta joven actriz del tribunal que debe juzgarla. Estos hemos de ser los barbones de las lunetas y siempre hemos sido muy indulgentes con las faldas.

Los demás actores han desempeñado sus papeles: en suma la compañía es bastante igual y ha agradado: esto nos da la esperanza de pasar muy buenos ratos estas noches de invierno; y si nuestro contralto a quien esperamos oír en los árabes cuyos ensayos se van adelantando, corresponde a la opinión que anticipadamente nos han hecho formar de su mérito, no hay duda que el templo de Euterpe estará muy concurrido, la empresa sacará ventajas y todos estaremos contentos.

No obstant això, el crític es reservà l'opció d'escriure algú correctiu en aquells punts en els quals discrepava notablement. Havien de ser tot aplaudiments i dir que el cantants havien estat bé en les representacions? No hi havia defectes que poguessin ser avisats i reparats? De ben segur que no hi havia res perfecte i el crític n'exposà alguns en el remat de la seva crítica, i aprofità per a comentar alguns defectes de la producció, en aquesta cas dirigits a l'empresa.

¿Porqué ha de terminar el telón del fondo de la decoración de bosque con una bóveda y no poco maciza? Con dos brochazos, dando una mano de azul celeste, estaba remediado.

¿Porquè el techo de la humilde habitación de Elisa, ha de estar colgado de damascos? El revés de lo que es damascos ahora, pintarlo de vogas o de otras colgaduras menos finchadas, que le estarán mejor.

¿Porquè las sillas de la misma pobrecita pero decente habitación han de ser viejas y tener borrada la pintura? El natural que se imita en el teatro o con las demás artes de imitación no es el natural roto y asqueroso, como pasa en el mundo; sino el natural ennoblecido.

Aprobamos a la Sra. Caldara suprima el paso poco oportuno de quitar al marques la peluca. Hacerle trizas la chorrera al primer momento de cólera, pase; pero lo demás, a pesar de la bulla que excita, no sabe bien a aquellos paladares con quines querrá privar la Sra. Caldara si aprecia su reputación cómica; los cuales

Nec si quid fricti ciceris probat et nucis emptor,
Aequis accipiunt animis, donantve corona.

No todo lo que aplaude el vulgo, aplauden.

El caricato ¿diremos que a fuerza de esfuerzos para acertar con su papel, bulle en movimientos vivos en demasía, si es que ha de permanecer dentro del carácter de un marques vanidoso, satisfecho de nobleza, de su gravedad afectada y de su ramplona política? No nos atrevemos; pero lo cierto es que el carácter del señor marqués se parece al del ayo mas de lo que debiera.

A Bosio mil aplausos por sus fioritura en el andamento largo de su aria. Es necesario ser tan bella como es, para poder ser tan larga.

La Sra. Caldara nos encanta en la Elisa no solo por su papel, sino por su figura. ¡Y es la misma que en el Ayo! Y allí si bien no nos disgustaba, no nos encantaba. En algo consistirá. Lo comprenderán aquellas que conocen toda la importancia de hincar el mas insignificante alfiler tres dedos mas aqui o tres mas allá.⁵²⁵

El 14 d'aquell mateix mes, dia de l'aniversari del rei, en la qual, malgrat la indisposició de diversos cantants, l'empresa anuncià la primera representació al nostre teatre del melodrama serio en dos actes titulat *Gli arabi nelle Gallie*, amb música de Giovanni Pacini i llibret de Luigi Romanelli, sobre el romanç de Charles-Victor Prévost d'Arlincourt, que havia estat estrenat al *Teatro alla Scala*, de Milà, el 8 de març de 1827.⁵²⁶

En aquesta ocasió l'empresa també féu imprimir el corresponent llibret a la impremta de Felip Guasp, el qual presenta una disposició diferent a l'anterior i mai vista fins aquell moment a Palma. Després de la portada s'hi insereix un breu argument, mínim i reduït, al final del qual s'especifica: "veanse en cada escena las circunstancias particulares". I és que al començament de cada escena figurava l'explicació en castellà d'allò que succeïa al llarg d'ella. Després del breu argument figura el repartiment de l'obra, el qual fou el següent:

PERSONAGGI.

IZELDA, Principessa de' Civennati..... Signora ANNETTA CALDARA.
LEODATO, Principe d'Algerva,
Generale di Carlo Martello..... Signora CAROLINA VILLA.
AGOBAR, supremo Comandante degli Arabi Signor GIUSEPPE MOSCA.
GONDAIR, Confidente della Principessa Signor ANTONIO GUIDDO.
ZARELE, Direttrice d'un Ritiro..... Signora MARIETTA MARRA.
MOHAMUD, altro Generale arabo
occulto nemico di Agobar..... Signor CARLO ROSSI.
ALOAR, altro Generale arabo, intimo amico di Agobar Signor N. N.

⁵²⁵ *Diario Balear*, 7 d'octubre de 1830.

⁵²⁶ *GLI ARABI NELLE GALLIE o sia IL TRIONFO DELLA FEDE / melodramma serio / di Luigi Romanelli / da rappresentarsi / nell'I. R. Teatro alla Scala / la quaresima del 1827.*

[En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web:

<<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=8264&tipo=i>>.

Coro di montanari dell'uno e dell'altro sesso, di soldati arabi, e di donzelle del Ritiro.

En aquesta ocasió el director de l'orquestra, segons apunta el llibret, fou Francesc Frontera.

Les dues representacions que es realitzaren de *Gli arabi nelle Gallie*, els dies 14 i 15 d'aquell mes no brillaren, possiblement per les indisposicions dels cantants. La cantant que sortí més mal parada d'aquelles dues funcions fou Carolina Villa, la qual tenia, segons el crític, bona veu, bon estil i figura, però, una limitada extensió, la qual cosa la feia patir molt a l'hora d'interpretar. Aquesta limitació, habitual o puntual, fins i tot feia qüestionar la seva continuïtat en la companyia

De la de los Arabes en las Galias alto silencio por ahora, hasta que nos sea dado asistir a ella sin el susto y congoja continuada en que la primera representación nos tuvo la Sra. Villa. Lo mucho y bueno que se había divulgado de su habilidad artística hasta pocos días antes de su salida y el estado en que se hallaba su garganta cuando la verificó, colocaban muy a propósito en su boca las primeras palabras de su papel

Ah! Forse mai in questo

Giorno per me funesto

Tramontó la mia fama.

Pero también podían contestarle los inteligentes, como les contesta el coro

Pensa che la tua gloria

Stà ancor scolpita in cor.

Con efecto: que voz! Que estilo! Que adornos! Que maestría! Que mímica! Y sobre todo que figura. Tanto más se padece oyéndola cuando tan relevantes prendas se ven obscurecidas con la limitadísima extensión de su cuerda y con la fatiga que el cantar experimenta de que hace participar a los espectadores. Si este no es vicio habitual, sino producido por algún accidente pasajero, tenemos buen porqué de consolarnos y alegrarnos con la idea de que en esta temporada veremos sobre las tablas a la actriz más completa que hemos tenido. Pero si son permanentes y antiguos los impedimentos parece que la Sra. Villa ha engañado a la empresa y por consecuencia su contrata será nula y tendrá que llamarse a otra que la remplace. La decisión de esta contienda entre la empresa y la actriz es muy de interés y expectación del público. Ella pende ya en tela de juicio. Aguardemos el resultado que como llevamos entendido no tardará mucho en formalizarse.⁵²⁷

Amb aquella circumstància, l'empresa decidí suspendre les representacions de l'òpera i així el 17 d'octubre es tornà a representar *Elisa e Claudio*.⁵²⁸ A falta d'òperes

⁵²⁷ *Diario Balear*, 21 d'octubre de 1830.

⁵²⁸ *Diario Balear*, 17 d'octubre de 1830.

noves que oferir al públic, l'empresa optà per programar funcions variades. Dos dies més tard, el 19, la companyia interpretà el primer acte de l'òpera de Mercadante, al qual se li havia suprimit el tercet, i en lloc del segon acte la simfonia de *La cenerentola*, de Rossini; l'ària d'*Adelaide e Comingio*, cantada per Bariola; l'ària bufa de *Carolina e Filandro*, de Francesco Gnecco, cantada per Bossio; l'ària de *Torvaldo e Dorliska*, interpretada pel mateix; la cavatina de *Semiramide*, cantada per Annetta Caldara; el duet dels dos bufes de *La cenerentola*, cantat per Antonio Guidido i Bariola, i, finalment, un tema amb variacions de flauta, interpretat per Joan Capó.⁵²⁹

En general, la crítica alabà la programació de l'empresa a falta d'òperes noves ja que d'aquella manera no faltava a la seva obligació amb el públic. Els actors treballaren molt i amb gust, i llevat de la falta del vestuari amb el qual es presentà Bosio a cantar l'ària de *Torvaldo e Dorliska*, els cantants i el músic reberen una crítica positiva.

Dejando pues de hablar de la ópera de los Arabes (en la que nos pareció había mucho bueno con su mezcla de algo malo y especialmente poca constancia en el sostenimiento del estilo heróico que no es el que mejor pega a Pacina); digamos algo de las piezas sueltas que se nos dieron anoche. La empresa quiere indemnizar al público de la falta de óperas nuevas desde que está suspendida la repetición de los Arabes; y a fe que si se ha de hablar con sinceridad la empresa no falta a su obligación, secundada por los actores que trabajan mucho y con gusto. Nos permita empero que le advirtamos un descuido cometido anoche, si es que a su cargo esté la entera dirección del vestuario. Torvaldo no debe presentarse sobre las tablas con levita de la moda de este siglo; y cuando, por no tener a mano el traje antiguo nacional polaco, quisiese presentarse Bosio con su propio vestido, debía ser el de etiqueta como lo haría a una brillante sociedad. De los árabes que contra todo derecho de gentes invaden el jardín de Semírames, nada hay que decir: escasez de recursos; ya se sabe.

Ejecución de las piezas. Bravo, Bosio! El aria del Torvaldo difícilmente puede mejorar. Conoce este actor la flexibilidad de su voz, y allá van adornos. Algunos cuan difíciles! -¿Todos de buen gusto? Alomenos muchos. -¿No abusa del género cromático? Pero ¡con que exactitud le ejecuta! - ¿Y lo animado que está en la escena, cosa de desear en la mayor parte de tenores? Bravo, bravo Bosio!

El aria de Carolina y Filandro tendrá que perdonar que no se hable de ella ni una jota, porque tuvo la simpleza de colocarse entre el concierto de flauta ejecutado por nuestro habilísimo Capó y una de las famosas arias de Rossini. ¡Habrà desvergüenza!

Don Juan Capó -¿Qué necesidad hay de repetir en elogio suyo, lo que dijo tan articuladamente el público con sus aplausos? Los mallorquines conocemos cuanto motivo hay para aplaudir al mérito de nuestro paisano. Las variaciones de flauta son difíciles, por el solo hecho de ser variaciones, y porque es difícil

⁵²⁹ *Diario Balear*, 19 d'octubre de 1830.

el ejecutar sobre ese instrumento. Con todo las tocó con tanta exactitud, con tanta afinación, con tanta igualdad, que no podía desearse más. Y eso que a este mérito añade el de poseer con casi la misma perfección otros varios instrumentos de viento.

La señora Caldara de cada dia va mostrándose capaz de mayores cosas. Bien en el Ayo; mejor en Elisa; mucho mejor en los Arabes; y bastante bien en el aria del jardín de la Semíramis. Tal vez dañe al buen éxito de sus piezas, el esforzar demasiado la voz. Dispénsenos esta conjetura. Tal vez sin esto ejecutaría en el aria todo lo escrito en los pocos pasos que ahora apunta. Es mucha su afinación: mucha su seguridad en los pasos de ejecución; y de cuando en cuando deja oír algunos puntos que valen muchísimo.

Bariola como el mismo. Contenido en los límites de las gracias urbanas, sin ser truhan ni chocarrero, ni tratar de captarse los aplausos del populacho, tiene la forma de hacer reír a todos. Ya cante el aria de la batalla que se cantaba en el Comingio, ya en las tantas veces y tan bien oído duo de la Cenerentola, siempre gusta, siempre tiene al público en movimiento mientras está sobre las tablas. Y la claridad con que se le oye la letra, la firmeza con que sigue la orquesta en vez de hacerse servir de ella, el acierto en toda entonación, la fuerza con que despliega su voz en las strettas y pasos de brio, todo lo hace recomendable.

Rossi al fin se nos ha dejado ver de joven en el duo de la Cenerentola, y no le está mal. Pero lo que sobre todo le está bien es cierta nobleza de ademán que no se repara de el aun cuando ejecuta el papel de cameriere Dandini. De su voz interesante y, como se llama, pegajosa, está todo dicho. Así pudiese añadirse algo de calibre; bien que entonces Rossi... Rossi no sería nuestro.⁵³⁰

Aquella situació s'allargà durant uns dies, en els quals l'empresa continuà programant funcions variades. La nit del 21 es tornà a repetir la funció que s'havia ofert el 19. El 24 s'interpretà *L'ajo nell'imbarazzo*, amb amb la cavatina del poeta de *Matilde di Shabran* cantada per Francisco Bariola en l'intermedi de la funció. El 26 s'oferí *Elisa e Claudio*, ara amb el tercet del primer acte que havia estat suprimit en les anteriors funcions inclòs, i la mencionada ària bufa en l'intermedi. El 31 d'octubre i el 2 de novembre, la companyia interpreta el primer acte de *L'ajo nell'imbarazzo* i el segon d'*Elisa e Claudio*. L'única variació es produí en les peces interpretades en l'intermedi: en la primera foren l'ària del *Comingio*, cantada per Bariola, i el rondó de *Zelmira*, interpretada per Annetta Caldara, en la segona funció Bariola canvià l'ària del *Comingio* per la cavatina del poeta de *Matilde di Shabran*.⁵³¹

Passaven els dies i suposem que aquella situació no era la idònia per a la Junta de Teatres i les autoritats. Sembla que en aquelles dates estava programada la funció de benefici a favor de la cantant Annetta Caldara i degut a la situació no es pogué realitzar.

⁵³⁰ *Diario Balear*, 21 d'octubre de 1830.

⁵³¹ *Diario Balear*, 21, 24, 26 i 31 d'octubre i 2 de novembre de 1830.

Farta l'autoritat, el 4 de novembre decretà que l'endemà es realitzés aquella funció, amb la interpretació, una altra vegada, de *Gli arabi nelle Gallie*. La pròpia cantant explicà la situació en l'anunci que publicà al diari. El dia del seu benefici ja havia estat fixat i les invitacions impreses, però, l'*affair* entre la contralt i l'empresa havien obligat a aplaçar-lo. Ara, amb l'obligació imposada per l'autoritat no tenia temps de poder complir amb el públic i en especial amb aquelles persones que li mereixien un particular aprecí i agraïment pels seus favors, a les quals se solia entregar aquelles invitacions, i per això, esperava que amb aquell anunci es tinguessin per convidats i esperava la seva indulgència.⁵³²

A partir d'aquella ordre donada per la superioritat es precipitaren els fets. Dos dies després d'aquella funció de benefici, el 7 de novembre, es representà per primera vegada al nostre teatre el melodrama semiserio en dos actes titulat *La sposa fedele*, amb música de Giovanni Pacini i llibret de Gaetano Rossi, que havia estat estrenada al *Teatro San Benedetto*, de Venècia, el 14 de gener de 1819.⁵³³ La falta de temps amb la qual s'havia programat i preparat la funció obligà a l'empresa a prescindir de l'edició del llibret italià que era habitual imprimir en la primera representació. En el seu lloc s'imprimí un *Argumento por escenas de la ópera nueva en este teatro la Esposa fiel*, un petit opuscle de setze pàgines en octau en el qual s'explica l'acció en cadascuna de les escenes i es feia menció de les peces musicals que conformaven l'obra. Al primer acte estava la Introducció –escenes primera i segona–, cavatina de Teodora –escena tercera–, tercet entre Teodora, Erardo i Brigida –sisena escena–, cançó de Roberto de Foix –setena escena–, duet entre Miguelote i Roberto de Foix –vuitena escena–, el cor de la desena escena i el final a partir de la quinzena escena. En el segon acte es nomena el cor inicial, l'ària d'Erardo en la quarta escena, en duet entre Roberto i Teodora en la cinquena escena, l'ària de Miguelote en la setena escena, la peça a set, és a dir, el septet que comença a la desena escena, i el rondó final d'Arrigo.

El mateix dia de l'estrena, el crític publicà un breu resum de l'argument de l'òpera a les pàgines del *Diario*. De les paraules publicades després de l'argument

⁵³² *Diario Balear*, 5 de novembre de 1830.

⁵³³ *LA SPOSA FEDELE /melodramma semiserio / in due atti / da rappresentarsi / nel nobile teatro / di S. Benedetto / nel carnevale del 1819 / poesia di Gaetano Rossi / musica del maestro Giovanni Pacini*. [En línia] [Ref. del 2 de juliol del 2015]. Disponible en Web: <http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=8563&tipo=i>.

inferim que al crític no li agradà ni l'absència del llibret italià ni la publicació de l'argument:

Quien desee saber más del caso acuda a la librería puesto del diario, donde encontrará un argumento por escenas, que no hay más que desear. Allí vera las sandeces del Miguelote para obsequiar a Teodora y al Conde, las cosquillas que le hace el ver a su futura recibiendo obsequios de todo el mundo, los necios cumplimientos y ceremonias de esta, y en fin tantas otras cosas con que se ha de divertir, y que no se dicen aquí, porque no todo es necesario que se diga. Pero si no se contentare y echare de menos el librito italiano, no hay más sinó mandarle paciencia, porque esta vez el tiempo no lo ha permitido, como se dice en nuestros carteles de corridas de toros.⁵³⁴

El repartiment de l'obra, segons la publicació, era el següent:

Personas.

ARRIGO, CONDE DE PROVENZA *Sr. Carlos Rossi.*
ERARDO, SEÑOR DE BLANGY..... *Sr. Pedro Bosio.*
TEODORA, SU MUGER..... *Sra. Anita Caldara.*
ROBERTO DE FOIX, SU PADRE..... *Sr. Antonio Guiddo.*
RICARDO, OFICIAL DE ARRIGO *Sr. N. N.*
BRIGIDA, HERMANA DE LECHE DE TEODORA..... *Sra. María Marra.*
MIGUELOTE, GUARDIÁN DEL CASTILLO
Y CAZADOR MAYOR..... *Sr. Francisco Bariola.*

de vasallos de ERARDO.

COROS

de cazadores de ARRIGO.

L'endemà, 8 de novembre, es tornà a representar l'òpera amb motiu del dia de gala que havia estat decretat pel naixement de la infanta. El teatre estigué il·luminat i l'entrada a tres rals de billó.⁵³⁵ No podem perdre de vista per un moment la significació d'aquell títol podria tenir per a les autoritats, *La sposa fedele*, referint-se clarament a Maria Cristina de Borbó-Dues Sicílies, la qual s'havia casat amb el monarca i havia donat a llum una infanta, en contraposició a Maria Josepa de Saxònia, la qual no fou capaç de donar descendència al monarca.

En els dies posteriors es representà aquesta òpera, *Elisa e Claudio* i *Gli arabi nelle Gallie*, alternativament. Aquesta última fou l'escollida per Pietro Bosio, primer tenor de mig caràcter de la companyia per a la realització de la funció del seu benefici,

⁵³⁴ *Diario Balear*, 7 de novembre de 1830.

⁵³⁵ *Diario Balear*, 8 de novembre de 1830.

el 13 de novembre. Com a additament, en l'intermedi Francisco Bariola cantà l'ària *Una serà ero in teatro &c.* del compositor parmesà Giuseppe Alinovi, i la primera contralt Carolina Villa i el beneficiat cantaren el duet *Guerrier presumi invano*, de l'òpera *El Balduino*. Possiblement es tracti d'un duet de l'òpera seria en dos actes titulada *Balduino duca di Spoleti*, amb música de Giuseppe Nicolini i llibret d'Antoni Peracchi, estrenada al *Teatro Vendramin di San Luca*, de Venècia, la primavera de 1816. En efecte, cap de les dues peces musicals no havien estat mai representades al nostre teatre, tal com anunciava el beneficiat a l'anunci que publicà.⁵³⁶

El 20 de novembre, després de quatre representacions de *Gli arabi nelle Gallie* des de la represa, arribà la crítica. Després de criticar i posar en entredit les comparacions entre les primeres actrius que, amb tota seguretat, escoltava al carrer i a les tertúlies, el crític entra de ple en l'anàlisi de l'obra tal com es representava al nostre coliseu i alaba i desprècia de vegades l'estil imitatiu, sense arribar al plagi, de Pacini, lluny del sublim Rossini i el gran Haydn, en quant al desenvolupament de la temàtica. El crític ens parla també d'una pràctica molt habitual a l'època en la interpretació de les òperes com és la substitució de les peces originals de l'obra per altres semblants o tal vegada més encertades per a les circumstàncies de la companyia i els cantants o simplement per a donar-li major brillantor a la interpretació. En aquest cas, el duo del primer acte entre tiple i contralt era el de l'òpera *Andrónico*, de Mercadante, encara que amb la lletra adaptada d'un altre duet de *Gli arabi* que se suprimia. I sembla que aquesta no era la única peça substituïda, ja que el nostre crític especifica el següent: "No contaremos entre los bellos motivos de esta ópera algunos otros que arrancan aplausos del público, porque no pertenecen a la misma como hemos insinuado". Finalment, com ja hem avançat, Pacini surt derrotat de la comparativa amb Rossini que estableix el crític. Si en escoltar qualsevol fragment de música rossiniana es podia identificar a quina obra pertanyia, no ocorria el mateix amb Pacini, i en el cas de l'òpera que ara es representava s'observava una notable desigualtat, en barrejar motius bufos o d'òpera semisèria en mig de l'estil heroic. L'article, transcrit íntegrament, deia el següent:

Los Arabes en las Galias

Pendientes las contestaciones entre empresa y la Villa, guardamos silencio sobre esta ópera, y aun en el día fuera prudencia guardarle, si la censura hubiese de recaer sobre su buen o mal desempeño por parte de las primeras actrices. Pues sería cosa muy delicada alabar o desalabar, cuando parece hay

⁵³⁶ *Diario Balear*, 13 de novembre de 1830.

tanta exaltación en el modo de considerar las fuerzas y habilidad de las dos, hasta la extrema divergencia en algunos de considerar que se reprueba la una por el mismo hecho de aprobarse la otra. Estimable cada una para nosotros por su género de mérito peculiar y distinto, no estando ninguna de las dos en el caso (comparado todo) de ceder incomparable superioridad a su rival, cumpliendo ambas con su obligación y procurando según sus alcances complacer al público ¿no tienen igual derecho a nuestra aprobación y aplausos? Cualquiera exclusión a favor de una de las dos sería injusta, porque no sería el mérito artístico quien diese fundamento a ella.

¿Y qué diremos de aquel juzgarlas antes de sus obras, de aquel aplaudirlas a su aparición sobre las tablas antes de saber si van a cantar bien o mal? Eso lo harán si quieren los apasionados de cada una; mientras el público imparcial sentirá con nosotros que así se abuse del único medio que tienen los inteligentes y verdaderos aficionados de estimular el amor propio de los artistas, decretándoles con justicia el premio a proporción de sus esfuerzos y haciéndoles conocer cuando se hacen digno de aprobación o reprobación. Vamos a los Arabes.

Bella introducción! La pieza más acabada de la ópera. Los compases primeros de abertura del andamento pausado comprenden una idea que por su gravedad y solidez no tiene muchas parecidas en la música del jugueteo y bullicioso Pacini. El tema del primer coro nuevo, vivaz, brillante, hermosísimo. Sobre la letra

Perdona i nostre falli
Pietà gran Dio! Pietà

se toma el tono de la preghiera; notas largas y pausadas de canto llano; buen colorido de armonía.

Piangea Sione un giorno

Canto inspirado: parece el acento del óraculo o de la profecía.

La stretta versa sobre un buen motivo, lleno de ligereza, y novedad, bien combinado. Hay algo de trivial cuando el coro repite

L'iniqua setta
Cader dovrà

Pero esto no se echa de ver en medio de las bellezas que brillan en toda esta pieza. Los coristas la desempeñan perfectamente: son exactos y se presentan animados. En esta ópera tienen mucha parte y difícil. Puede decirse que lo mejor de toda ella son los coros. Algunos imitan los atabales y chirimías moriscas, como los del Mahometo de Rossini: alguno el coro de conjuración de la Semiramis. Pacini tiene genio, y saca buen partido de lo ageno, sin ser por esto plagario.

Merecen particular mención entre los coros el que precede al final, y aquel otro en que se trama con Mohamut la sedición contra Agobar en el segundo acto.

No hay en esta ópera piezas concertantes a muchas voces: aquí se estrella Pacini ordinariamente. Hay buenas arias, aunque alguna es subrogada: hay buenos duos, aunque tengamos la desgracia de que se suprima el mejor y conocido

La mia destra all'armi usata
con su animada y brillante cabaletta
Vivi alla gloria

El del primer acto entre tiple y contralto es del Andrónico de Mercadante, aunque con la letra acomodada de otro duo de los Arabes que se suprime. El del Andrónico es muy buena música, especialmente la del alegre cantable.

Quanto è barbaro il mio fato.

El andante

O voce soave

es de muy buen efecto. Pieza de más voces ninguna.

El final si bien se observa no pasa de un duo entre el tenor y contralto con entradas sucesivas, aun en el largo. Está lleno de motivos de poca consideración: alguno exquisito y capaz de más amplificación que no tiene, como

Mi par che pel volto.

Otros bastante vulgares, como

Tu sprezzi norte

tu mi deridi.

Ninguno desplegado. Este es el estilo de Pacini. Cuando Rossini, y mas todavía Haydn con un solo motivo bien escogido componen toda una pieza, Pacini vagando de idea en idea, empezando muchas, no siguiendo ninguna, es como aquella abeja que fuese de flor en flor, ajándolas todas, sin sacar de ninguna la miel y jugo que pudiera. Fortuna con la frescura y melodiosa disposición de sus cantinelas; fortuna con sus gracias y monadas, que suple así muchas veces la falta de arte. La stretta del final sin embargo no deja de tener fuego: al principio quiere imitar la de la Zelmira; después se desvía ¡quien sostuviera tal competencia!.

Más feliz que en las piezas concertantes, despliega en los duos y arias toda la pompa de su genio, abundante en los recursos que a todo compositor presta imaginación más que en los que vienen de la reflexión y juicio. Qué brillantéz y calor en la cabaletta del duo del tenor y tiple

Di quella tromba al suono!

Que delicada inflexión de tono en

Sempre per te quest'anima

teneri sensi avrà!

Que a propósito aquel interrumpirse uno a otro con la palabra sempre! Que hermosa, que expresiva, que nueva aquella idea del rondó del tiple

Parmi vederlo ahí misero!

¡Qué delicado canto el de la preghiera, especialmente en algunos pasos entre la letra

La nostre preci ascolta

Dio di bontà suprema!

No contaremos entre los bellos motivos de esta ópera algunos otros que arrancan aplausos del público, porque no pertenecen a la misma como hemos insinuado; pero con los indicados hay lo bastante para deducir lo que llevamos dicho que Pacini en cuanto puede sugerir el genio y la imaginación, de nadie deja llevarse ventaja. ¡Si de la misma manera supiese formar un plan y sostener su primer vuelo! Entonces no se vería esa notable desigualdad: motivos bufos o de ópera semiseria en medio del estilo heróico: falta de unidad en el colorido digámoslo así de cada ópera: colorido que observamos en Rossini, en cuyo más insignificante compás reconocemos al momento ser música de tal ópera, marcada con su sello y carácter particular. Si en alguna composición ha tocado Pacini a este punto es en el Comingio, aunque solo en

aquellas piezas que encierran algo de sentimental. Este carácter y marca particular difícilmente se explicará en que consiste: creemos que es el resultado parte de la tintura, llamémosla así, de los motivos acomodada al tono dominante de los sentimientos que reinaba en el drama; parte de la manera particular de los adornos; parte de cierto orden uniforme de cadencias; parte del uso preferido de algún género de instrumentos; pero sobre todo de aquel no sé qué de que solo el genio es capaz a darse razón.

No concluiremos este artículo sin hacer mención de los recitados a toda orquesta en los cuales brilla también nuestro autor. Merece particular atención el de Ezilda y Leodato antes del duo del primer acto, particularmente aquel paso

Fra le romite
donzelle dell' oppirio una segreta
voce mi chiama.

*Pero de otros con simple acompañamiento de contrabajo, si pudiesen suprimirse sin faltar al enlace dramático, no lo llevaríamos a mal.*⁵³⁷

El 25 de novembre es reposà a la cartellera *La cenerentola*, de Rossini, que en aquesta ocasió fou interpretada pels següents cantants: Carolina Villa (Cenerentola), Francisco Bariola (D. Magnífico), Antonio Guiddo (Bandini), Pietro Bosio (Ramiro), Carlo Rossi (Alidoro), Maria Marra (Clorinda) i Carolina Chiappa (Tisbe). Dos dies més tard, es realitzà la funció de benefici a favor de Carolina Villa, primera contralt absoluta de la companyia, amb la representació de la mateixa òpera, en l'intermedi de la qual la beneficiada cantà la cavatina *Se m'abbandoi, bella speranza*, de l'òpera *Anitocres*, de Mercadante, i Francisco Bariola l'ària del Poeta de *Matilde di Shabran*.⁵³⁸

Pocs dies després de la reposició, el crític s'ocupà de l'òpera i la seva interpretació, no sense abans dedicar-li unes pobres paraules a l'òpera de Pacini *La sposa fedele*, de la qual encara no havia fet cap comentari.

¿No debemos antes al público un atraso sobre la Sposa fedele? Negar la deuda no lo haremos; però pediremos la remissió. ¿Qué se lograria con recordar una ópera que, exceptuando un dueto y la canción del Saboyardo, poco más tiene de reparable? Lejos de ganar en esto perdería; pues careciera en la pròxima futura representación del merito de la novedad que sin duda ha de tener: ¿tanto es lo que hemos dado en olvidarla, desde que hemos oido música de Rossini! Desengáñese, pues está a tiempo, la empresa. Vea que entrada da una tercera representación de una ópera sabida de memòria, como lo es la Cenerentola. Toma la concedida: y pues nosotros tontos isleños llamamos buenas a ciertas óperas, más que otras hayan echo furor en otras

⁵³⁷ *Diario Balear*, 20 de novembre de 1830.

⁵³⁸ *Diario Balear*, 25 i 27 de novembre de 1830.

partes, no se debane los sesos para desengañarnos: dénos de lo que nos gusta: atiende a su ganancia que es lo primero.

Després d'aquesta introducció, convidant l'empresa a programar obres conegudes, de Rossini a ser possible, i deixar de banda les obres noves que no eren del gust del públic palmèsà, el crític realitzà l'anàlisi i la crítica de la representació de *La cenerentola*. Sobre la música, res a dir. Segons el crític, molt bona òpera i bona representació. Contribuí a l'èxit el benemèrit professor Joaquim Sancho, el qual havia adaptat a l'extensió de la Villa aquells fragments als qual la cantant no podia arribar per la seva limitació. Pel que fa al cant, si s'exceptuen alguns descuits i oblits, propis de les primeres representacions, la interpretació fou millor que les que ja s'havien vist al nostre coliseu, en opinió del crític. Ara bé, la part expressiva, mímica, deixava mal parats alguns intèrprets, sobretot a Bariola, en la seva interpretació de D. Magnifico, al qual rectifica i aconsella.

¿Qué hay que decir de la música de la Ceneréntola siendo tan universalmente conocida, tan universalmente celebrada?. Estará si se quiere muy recargada de instrumental; faltará en muchas partes al estilo bufo, bien que demasiado abundantes sean las tiradas cómicas de que está matizada: ¿peró no es llevado el oyente de un continuo encanto desde el primero al último compás? ¿En dónde más que en esta ópera se despliega el genio de Rossini en esplendidez, en giros nuevos del plan de composición, en riqueza de armonía, en ligereza y volubilidad cómica donde le da pie la letra, en dulzura y mágica novedad de motivos?

De la composición pues por demasiado sabido todo, nada nos toca repetir. Pero ¿podrémos callar el elogio que se merece el Trabajo del benemérito professor Sancho, en haber así, diremos, prodigiosamente acomodado a la Cuerda de la señora Villa aquellos passos adonde no alcanzaba? ¡Cuantas veces se nos escaparía el bravo director de la boca si supieramos que había de ser secundado! Pero el público en la representación atiende a lo que pasa delante de sus ojos, sin darse lugar a desviar un poco de atención hacia el Trabajo y fatiga que todo aquello presupone. Temeríamos se atribuyese a exageración si dijésemos que en algun punto el original está mejorado. Pero juzguen los inteligentes después de haver oido segunda vez

Ah! Ci lasciú proprio il core:

Y sirva este pasage de muestra por los muchos que pudieran citarse.

Estando de sobra hablar de la música, fuerza será decir algo de la ejecución: caemos en la tentación finalmente. ¿Se nos acusará de parciales al contralto o a la tiple? Protesta ante todas cosas. Señores Caldaristas: no se nos asusten ni horripilen: el merito de la Caldara no depende del poco o mucho que pueda tener la Villa. Señores Villistas: si algun día hablamos bien como merece de la señora Caldara, no se nos amostacen ustedes, porque al fin no ha de ser sola la señora Villa que tenga merito en el mundo. No quieren ustedes suscribir a esas sencillas y modestas peticiones? Pues a Dios señores: juzguen ustedes,

corten, y censuren, sin admitir apelaciones, griten, manotéen, vociferen, no se entiendan ni se oigan, y acaben a palos unos con otros, que no habrá peligro que nos tomemos el menor cuidado por desengañarnos, aquietarlos y ponernos en paz.

La Ceneréntola en la parte de exactitud, si exceptuamos algunos descuidos de este o del otro actor que no puede dejar de haver en las primeras representaciones, sale bien y mejor de lo que la hemos visto otras veces sobre nuestras tablas. ¿Y en que consistirá que la música no produzca quizás tanto efecto? No en otra cosa sinó en que algunas voces dejan vacío; no todas pueden tomar la delantera a la fuerza instrumental que las acompaña, con lo cual sucede que las que debieran reinar quedan confundidas con el populacho. Adviertase el mal efecto del trozo del final del primero

Chi sarà? Chi è? Perchè?

aun cuando las voces entren a tiempo. Los colores de las voces se confunden y no hacen juego.

En cambio ¿Cuándo hemos oido en el teatro algunas de las piezas a una y dos voces mejor ejecutadas? Sirvan de ejemplo las arias de D. Magnífico y el rondó final de Cenerentola. Nótese el trino del fa spetar del duo de Bosio y la Villa. Atiéndase aun al aria Come un ape de Guiddo. –¿Y porqué no se aplaude a Guido? Guiddo no lleva faldas.

En cuanto a la parte mímica no puede dudarse que la Villa es la que sostiene mejor su papel. Tal vez está demasiado juguetona para decir non mori en el quinteto: gasta demasiada confianza con el príncipe: pone demasiada malicia en algunos pasos, para una semplicità que encanta y enamora a Ramiro al primer encuentro.

Despues de ella Guiddo. Cuando al cabo de algunas representaciones cante con más seguridad su parte, desaparecerá aquella seriedad de su salida que no conviene al bufón Dandini intruso a príncipe por algunos momentos.

¿Y Bariola? Bariola escuse la franqueza, y más sabiendo que se le alaba sin tasa cuando hay porqué. Bariola no pilla su papel. El tonto D. Magnífico, encasquetado con sus ideas de vanidad en medio de la miseria: poseido de un exagerado deseo de la colocación de sus dos hijas, y por lo mismo de una manía loca contra su hijastra cuyos mérito personal y virtudes las deslustran: ceremonioso hasta el ridículo; algo memo de potencias si se quiere, pero corriente en cuanto sea guardar lo que se llaman conveniencias sociales con las personas de superior o de igual clase; no debe según su carácter ocuparse en remedar las inclinaciones y reverencias que hacen sus hijas; o las acciones del príncipe cuando manda silencio en el sesteto. También su merced del señor baron obraría con mucho acuerdo en suprimir tantas lágrimas en el rondó; pues allí lo que se desea es oír la música.

¿Hay más que advertir a Bariola? Sí hay mas, y nada debe disimularse a un actor de mérito como es, y que aspira a la perfección. Bariola no se presenta ridículo en la Ceneréntola, y por eso es que ni aun cargando su papel como lo carga, logra hacer reír sino a la cazuela. Sea que su vestido aunque antiguo guarde proporciones bellas que caben en todo trage; sea que su pelacon debiese todavía proplongarse más sobre sus espaldas; sea que su buena figura por más que se desfigure no admita ridículo; o sea por fin porque ni el vestido ni la figura pueden algo contra el gesto si este no está adulterado y postizo; lo es que Bariola así como se presenta no puede parecer un señorón antiguo, afectado en el andar y en la gravedad de sus palabras, hombre ya de años,

padre de dos hijas núbiles, a cuya vanidad y oropelado boato no basta el trecho de vestidor a bastidor. Arrúguese ese palmito, encórvese algun tanto, doble esas rodillas, no mueva tanto los brazos ni los músculos de la cara, y procure dar un carácter a su D. Magnífico, estudiando todas las circunstancias de su persona tal como la hemos descrito que es así como la quiere el autor de la pieza.

Severos estamos con Bariola: pero ¿nos admitirá un desagravio? ¿Bastará que a lo que hemos dicho sobre la ejecución musical de sus arias en la ópera, añadamos que la del Poeta del intermedio no admite mejorar en ningun punto?

El tenor Bosio desempeña su parte con aquella porción de fuego y viveza que permite el carácter dudoso de Ramiro.

De los demás nada hay que decir sino lo que el público ve.

Advertencias a la empresa no son muchas. Los vestidos de dehabillé de las segundas pudieran ser de más gusto, y corresponder mejor al tafetan de la Cenicienta. A la bata de cámara del barón podría perdonársele que no fuese de seda, con tal que fuese menos raída y más armoniosas las mangas con las faldas. Pero en recompensa de todo esto se debe a la empresa una cordial felicitación por la incomparable adquisición del manto de las parras y la cuba con que entra en la bodega el señor duque y barón de Monte-fiascone. Viva mil años el que dió la traza; y si no es original, el inventor en cualquiera parte del orbe habitado se halle gozando de est aura vital, o descansando sus cenizas. La empresa puede contar que con este manto ha dado con la piedra filosofal. Lluevan palmoteos, y no se diga que no los inspira Baco.⁵³⁹

El 18 de desembre, l'empresa anuncià a la premsa la primera representació al nostre teatre de l'oratori sacre *Moisè in Egitto*, de Rossini. Es tracta de l'*azione tragico-sacra* titulada *Mosè in Egitto*, amb música de Giacchino Rossini i llibret d'Andrea Leone Tottola, que havia estat estrenada al *Teatro San Carlo*, de Nàpols, el 5 de març de 1818,⁵⁴⁰ que com ja hem comentat, havia estat programada en la temporada 1827-1828 i no s'arribà a representar. Segons l'anunci, els empresaris no havien perdonat cap despesa, temps ni treball perquè la representació del drama sagrat, d'assumpte pres de la història de l'antic testament, la representació del qual se solia permetre fins en temps de quaresma, estigués acompanyada de tota aquella brillantor que exigia no sols la pròpia importància, sinó també la sublim música amb que l'havia adornat el geni de l'immortal Rossini.

En aquesta ocasió l'empresa no féu imprimir el llibret. Suposem que com havien passat pocs anys des que s'havia programat i s'havien venut els llibrets en l'anterior ocasió i els assidus a l'espectacle operístic solien ser els mateixos, els empresaris

⁵³⁹ *Diario Balear*, 30 de novembre de 1830.

⁵⁴⁰ ROSSINI, Paolo: "Mosè in Egitto", en GELLI, Pietro (a cura di), *op. cit.*, pp. 841-843.

decidiren no tornar a imprimir-lo. En el seu lloc, el *Diario Balear*, reproduí a les seves pàgines l'argument que havia estat imprès en el llibret l'any 1828.⁵⁴¹

Tres dies més tard, el 21 de desembre, la companyia realitzà la funció de benefici a favor de Giuseppe Mosca, primer tenor de mig caràcter. L'obra escollida pel cantant per a aquella funció fou *Mosè in Egitto*, a la qual s'afegà en l'intermedi l'ària *Giusto ciel*, de l'òpera *Giulietta e Romeo*, música de Nicola Vaccai, que cantà el beneficiat.⁵⁴²

Amb tot, en aquells dies la companyia representà les òperes que fins aquell moment havia posat en escena: *L'ajo nell imbarazzo*, *Elisa e Claudio*, *Gli arabi nelle Gallie*, *La cenerentola* i *Mosè in Egitto*.

El 4 de gener de 1831 realitzà la seva funció de benefici el primer buf còmic de la companyia, Francisco Bariola. En ella, el cantant oferí varietat i novetat al públic: el primer acte de *Moisè in Egitto*; l'ària de Figaro en *Il barbiere di Siviglia*, cantada pel beneficiat habillat amb el vestit corresponent; rondó de *La donna del lago*, cantat per Anetta Caldara; el segon acte de *Mosè in Egitto*; duet de l'òpera *Chi non risiga, non rosiga*, de Generali, cantat per Carolina Villa i el beneficiat, i l'ària corejada d'*Il pirata*, de Bellini, pel tenor Bossio,⁵⁴³ primera mostra de la música del compositor sicilià al nostre teatre.

Pocs dies més tard, l'11 i 12 de gener, el *Diario* inserí en les seves pàgines l'anàlisi pormenoritzat i exhaustiu de *Mosè in Egitto*, de la mateixa manera que ja ho havia fet amb *Semiramide* i *La donna del lago* en temporades anteriors. Al final del segon article, es feia la crítica de les representacions del *Mosè*:

...en las piezas concertantes se percibe el hueco de la debilidad de algunas voces; sin embargo de que cada uno se esfuerza cuanto está de su parte. Los coros a las mil maravillas: Seguridad en las entradas, entonación, fuerza de expresión. La Caldara canta bien su solo –tutto mi ride intorno– y buena parte de sua ria: algun paso de ella por querer expresar demasiado, como otra vez hemos advertido, acaso la deja imperfecta. Bosio se ajusta bien a su parte, y en las piezas concertantes no es el que menos la sostiene. Guido sobre todo en la introducción pone mucho cuidado, y en particular son dignas de elogio las volatas –pria del meriggio- dé tuoi– que ejecuta con limpieza y

⁵⁴¹ *Diario Balear*, 18 de desembre de 1830.

⁵⁴² *Diario Balear*, 21 de desembre de 1830.

⁵⁴³ *Diario Balear*, 4 de gener de 1831.

acompañadas. Mosca dejándonos oír bien algunas veces la terminación en el dueto –questo barbaro penar– y otros pasos nos da a entender, que cuando los ejecuta de otra manera, es porque estará cansado con el desempeño de las muchas atencions que pesan sobre él. Bariola canta bien el primer recitado.

Representación. Vestuario costoso; però no todo en carácter, como se dice; especialmente las calzas ajustadas de los Israelitas, el turbante de Osírde, el vestido de Amenofis, ni el tocado de Elcia. –Parte mímica. A Moises le falta gravedad; a Osírde le sobra expresión; Faraón y Elcia son los que más parecen penetrados del papel.– Elcia (la Caldara) recibe del público aplausos repetidos, largos y generales, y los merece, no solo por el modo con que desempeña sus papeles, sino especialmente por su infatigable asiduidad, su condescendencia, su deferencia y respeto para con el público; en cuyas buenas cualidades no sabemos si algunos actores pueden alegar en su favor tantos merecimientos. Cuando algún actor olvidado de estas dotes, resistiéndose a cantar un papel o pieza o lo que sea, priva al público de una parte de su diversión, interesa poco la afinación del mismo público a quien ofende para que este no deba manifestarse resentido.– Decoraciones y maquina. Lo que se puede. Sin embargo se podría echar por un momento un telón para ocultar la maniobra de sacar el trono. Faraon pudiera oír de sentado las amenazas de Moises, ya que se le obliga a oír y callar; y otras cositas así, que no se dicen, porque es demasiado largo el artículo.⁵⁴⁴

El 18 de gener, l'empresa anuncià la primera representació al nostre teatre del melodrama serio en dos actes titulat *Donna Caritea, regina di Spagna*, amb música de Saverio Mercadante i llibret de Paolo Pola, estrenada al *Teatro La Fenice*, de Venècia, el 21 de febrer de 1826.⁵⁴⁵ Con era habitual, en aquesta ocasió si s'imprimí el llibret corresponent, el qual presenta l'estructura més corrent: portada en italià, breu resum de l'argument en castellà –el mateix que es va publicar a la premsa el dia de la primera representació–, personatges i obra, en italià. Només cal fer menció, que igual que en el cas de *Gli arabi nelle Gallie*, en cada escena figura una breu explicació, quasi telegràfica, de l'acció.

El repartiment, segons el llibret imprès per Felip Guasp, fou el següent:

PERSONAGGI.

CARITEA, Regina di Spagna..... Signora ANNETTA CALDARA.
DON ALFONSO, Re di Portogallo..... Signor GIUSEPPE MOSCA.
DON DIEGO, sotto nome di don Pirro d'Aragona
figlio di..... Signora CAROLINA VILLA.
DON FERNANDO, vecchio Capitan generale spagnuolo... Signor ANTONIO GUIDDO.
DON RODRIGO altro Capitan generale

⁵⁴⁴ *Diario Balear*, 12 de gener de 1831.

⁵⁴⁵ PESSINA, Marino: "Caritea regina di Spagna ossia La morte di Alfonso re di Portogallo", en GELLI, Pietro (a cura di), *op. cit.*, pp. 192-193.

ambasciatore di Caritea.....*Signor PIETRO BOSIO.*
CORRADO, Uffiziale superiore portoghese.....*Signor N. N.*

Coro di Cavalieri spagnuoli
Portoghesi
Damigelle di Caritea.

Soldati e popolo.
Seguaci di don Diego.

La direcció de l'orquestra, en aquesta ocasió a càrrec de Francesc Frontera.

Aquesta fou l'òpera escollida per Antonio Guiddo, primer buf cantant de la companyia, per a la realització de la seva funció de benefici, l'endemà d'aquella primera representació. En l'intermedi de la funció, el beneficiat cantà una ària de l'òpera *Otto mesi in due ore*, de Donizetti, i ell mateix junt amb Caldara, el duet de l'òpera *Semiramide*.⁵⁴⁶

El 3 de febrer, el *Diario Balear* anuncià la celebració d'una acadèmia filharmònica al teatre, en la qual participaren Giovanna Schuster Placci, primera contract de la companyia i el seu espòs, el buf cantant Giovanni Battista Placci. A causa de la falta de documentació no sabem quan s'incorporaren aquests dos cantants a la companyia, però, no descartem que fos arran dels problemes amb Carolina Villa que es produïren a principis de la temporada com a conseqüència de les limitacions de la seva veu. Per a compensar la contractació, les autoritats permeteren la realització d'aquest concert, en el qual, junt amb l'orquestra del teatre, interpretaren les peces de Rossini següents, totes amb els vestits corresponents:

Acto primero.

1º sinfonia de la ópera Semiramis. 2º Aria Una voce m'a colpito de la ópera L'inganno felice, cantado por Placci. 3º Cavatina, Arsace con todos sus recitativos, que dice: Eccomi al fine in Babilonia, de la Semiramis, cantada por la interesada. 4º Duetto, Và, superbo, in quella reggia, de la misma ópera, cantado por los dos.

Acto segundo.

*1º sinfonia de la ópera Il turco in Italia. 2º Aria, Assur, del acto 2º de la Semiramis Il dí giú cade...ah! fia l'ultimo per Arsace, cantada por Placci. 3º Capricho de flauta del célebre maestro Tulon, ejecutado por el profesor Capó. Y 4º Aria, Arsace con el coro: In sí barbara sciagura, de la Semiramis.*⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ *Diario Balear*, 19 de gener de 1831.

⁵⁴⁷ *Diario Balear*, 3 de febrer de 1831.

El 6 de febrer, fou el dia aseñyalat pels regidors de l'Hospital per a la realització de la funció de benefici a favor de l'establiment benèfic i l'òpera escollida fou la tragèdia lírica en tres actes *Le siège de Corinthe*, amb música de Rossini i llibret de Luigi Bolacchi i Alexandre Soumet, del *Maometto II*, de Cesare della Valle, estrenada al Teatre de l'Òpera, de París, el 9 d'octubre de 1826.⁵⁴⁸ “La hermosa introducción de la ópera, que es la misma del Maometto, conocida en este teatro; la riquísima y brillante música de que se compone, principalmente el final del segundo acto, y el interés con que inspiran los sucesos” eren les raons per les quals els regidors esperaven que el públic omplís el teatre.

Com en anteriors ocasions l'empresa féu imprimir el llibret corresponent, el qual s'anuncià a la premsa al dia següent de l'estrena.⁵⁴⁹ Com la resta de llibrets de la temporada, aquest també fou imprès per Felip Guasp i mantingué la mateixa estructura que es venia utilitzant. El repartiment que hi figura és el següent:

PERSONAGGI.

MAOMETTO II, imperatore de'turchi *Signor ANTONIO GUIDDO.*
CLEOMENE, governatore di Corinto *Signor GIUSEPPE MOSCA.*
NEOCLE, giovine uffizial greco *Signor PIETRO BOSIO.*
OMAR, confidente di Maometto *Signor CARLO ROSSI.*
PALMIRA, figlia di Cleomene *Signora ANNETTA CALDARA.*
CORRADO, Uffiziale superiore portoghese *Signora MARIA MARRA.*
IERO, guardiano dei sepolcri *Signor FRANCESCO BARIOLA.*

CORI E COMPARSE

di turchi e greci d'ambo i sessi, ed imani.

A la mateixa pàgina on figurava el repartiment es recordava que la direcció de l'orquestra estaria acàrrec de Francesc Frontera.⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ NARICI, Ilaria: “Le Siège de Corinthe”, en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 1178-1179.

⁵⁴⁹ *Diario Balear*, 7 de febrer de 1831.

⁵⁵⁰ A la contraportada del llibret, l'impressor recordava al públic que el llibret es venia al despatx del *Diario Balear*, junt a la Cadena de Cort, “como igualmente los libritos siguientes: *Adelaide e Comingio, L'Agnese, L'ajo nell'imbarazzo, L'apparenza inganna, Gli arabi nelle Gallie, Il Barbiere di Seviglia, Clotilde, La Donna del lago, Eduardo e Cristina, La Gazza ladra, L'Inganno felice, L'italiana in Algeri, Maometto secondo, Margherita d'Anjou, Matilde Shabran, Mosè in Egitto, Otello o sia Il moro di Venezia, La Pastorella feudataria, Il Posto abbandonato, I Pretendenti delusi, Ser Marcantonio, La sposa di tre mariti, Tancredi, Torvaldo e Dorliska, Violenza e costanza, Zelmira*” (BLA, sig. S-2 (13)/44).

La premsa publicà l'argument i en l'anunci que es féu de la funció es recordava al públic que l'obertura era la mateixa del *Maometto II*. En l'intermedi, Carolina Villa, primera contralt, i Antonio Guido, primer buf cantant, interpretaren el duet *Va superba in quella*, de l'òpera *Semiramide*.⁵⁵¹

Aquesta fou l'última òpera nova que es representà aquella temporada i amb ella l'empresa complí el compromís que havia adquirit amb el públic de representar sis òperes noves, de les quals, almenys, quatre havien de ser sèries.

El que no es complí, com quasi tots els anys, foren les expectatives dels empresaris d'aconseguir guanys. L'empresa fou deficitària i a fi de pal·liar les pèrdues, les autoritats concediren a Isidro Pache la realització de tres balls sense màscara ni disfressa al teatre els dies 7, 11 i 15 de febrer, últim dia de carnestoltes, des de les deu de la nit fins a les dues de la matinada. Una quarta part dels guanys havien de ser cedits a la casa d'exposits de la ciutat. El teatre estaria convenientment il·luminat i l'entrada a quatre rals de billó. Les llotges que estaven abonades podien continuar així, sempre que fos del grat dels subscriptors, d'acord amb els següents preus: llotges de primera, segona i tercera fila, quatre rals de billó, i les de la quarta fila, a tres rals de billó. Malgrat això, l'empresari tingué el detall de no obligar a abandonar les llotges a aquells abonats que no volguessin assistir als balls, tenint en consideració la incomoditat que els hagués suposat, sobretot a aquells que tenien en les llotges adornos i mobles per a la seva comoditat. L'única condició que els imposà fou la d'avisar-lo anticipadament.⁵⁵²

Amb tot, com estava previst, el 15 de febrer, últim dia de carnestoltes d'aquell any, finalitzà la temporada amb la representació de *Donna Caritea, regina di Spagna*.⁵⁵³ Dels cantants, sabem que Antonio Guido es traslladà a Maó per a formar part de la companyia que encara gestionava Palagi.⁵⁵⁴

Diari de representacions

Nº	Dia	Hora	Representació	Compositor	Observacions
01	22-IX	19	L'ajo nell'imbarazzo	Donizetti	
02	23-IX	19:30	L'ajo nell'imbarazzo	G. Donizetti	
03	25-IX	19:30	L'ajo nell'imbarazzo	G. Donizetti	
04	26-IX	19:30	L'ajo nell'imbarazzo	G. Donizetti	

⁵⁵¹ *Diario Balear*, 6 de febrer de 1831.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ *Diario Balear*, 15 de febrer de 1831.

⁵⁵⁴ MERCADAL, Deseado: *op. cit.*, p. 16.

05	29-IX	19:30	L'ajo nell'imbarazzo	G. Donizetti	
06	01-X		Elisa e Claudio	S. Mercadante	Aniversari de l'alliberament del rei.
07	02-X	19:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
08	03-X	19:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
09	05-X	19:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
10	07-X	19:30	L'ajo nell'imbarazzo	G. Donizetti	
11	09-X	19:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
12	10-X	19:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
13	14-X		Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	Aniversari del rei. Teatre il·luminat. Entrada 3 rals.
14	15-X	19:30	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	
15	17-X	19:30	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
16	19-X	19:30	1º acto de la ópera Elisa y Claudio En lugar del segundo acto se ejecutarán las piezas siguientes: -La sinfonia de la Cenerentola. -El aria bufa del Comingio por el Sr. Francisco Bariola. -Otra idem de la opera Carolina y Filandro por el Sr. Bossio -Otra idem del Torvaldo por el mismo. -La cavatina de la Semiramide por la Sra. Annetta Caldara. -El duo de los dos bufos de la Cenerentola por los señores Guido y Bariola. -Un tema con variaciones de flauta ejecutado por D. Juan Capó.	S. Mercadante	
17	21-X	19:30	Idem	S. Mercadante	
18	24-X	19:30	L'ajo nell'imbarazzo	G. Donizetti	
19	26-X	19:30	Elisa y Claudio	S. Mercadante	Amb el tercet del primer acte que havia esat suprimit en les altres funcions.
20	31-X	19:30	1º acto de L'ajo nell'imbarazzo y el segundo de Elisa y Claudio.	G. Donizetti S. Mercadante	
21	02-XI	19	1º acto de L'ajo nell'imbarazzo y el segundo de Elisa y Claudio.	G. Donizetti S. Mercadante	
22	05-XI	19	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	Benefici d'Anetta Caldara
23	07-XI		La sposa fedele	G. Pacini	
24	08-XI	19	La sposa fedele	G. Pacini	En commemoració del naixement de la Infanta. Teatre il·luminat. Entrada 3 rals.
25	10-XI	19	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	
26	11-XI	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
27	13-XI		Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	Benefici de Pietro Bosio.
28	14-XI	19	Idem	G. Paccini	

29	16-XI	19	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	
30	18-XI	19	La sposa fedele	G. Pacini	
31	21-XI	19	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	
32	23-XI	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
33	25-XI	19	La cenerentola	G. Rossini	
34	27-XI		La cenerentola	G. Rossini	Benefici de Carolina Villa
35	28-XI	19	Idem.	G. Rossini	
36	30-XI	19	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	
37	02-XII	19	La cenerentola	G. Rossini	
38	04-XII	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
39	05-XII	19	La cenerentola	G. Rossini	
40	08-XII	19	L'ajo nell'imbarazzo	G. Donizetti	
41	09-XII	19	La cenerentola	G. Rossini	
42	11-XII	19	La cenerentola	G. Rossini	
43	12-XII	19	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	
44	14-XII	19	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	
45	16-XII	19	La cenerentola	G. Rossini	
46	18-XII	19	Moisè in Egitto	G. Rossini	
47	19-XII	19	Moisè in Egitto	G. Rossini	
48	21-XII	19	Moisè in Egitto	G. Rossini	Benefici de Giuseppe Mosca
49	22-XII	19	Moisè in Egitto	G. Rossini	
50	23-XII	19	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	
51	25-XII	19	La cenerentola	G. Rossini	
52	26-XII	19	Moisè in Egitto	G. Rossini	
53	27-XII	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
54	28-XII	19	L'ajo nell'imbarazzo	G. Donizetti	
55	30-XII	19	Moisè in Egitto	G. Rossini	
56	31-XII	19	La cenerentola	G. Rossini	
57	01-I	19	Moisè in Egitto	G. Rossini	
58	02-I	19	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	
59	04-I	19	Primer acto del Moisés. -Aria de Figaro en el <i>Barbero de Sevilla</i> (cantada por el beneficiado con trage correspondiente) -Rondó de la <i>Donna del lago</i> (por la Caldara). Acto segundo del Moises. - Duetto de la ópera <i>Chi non risiga, non risiga</i> de Generali (por la Villa y el interesado). -Aria coreada del <i>Pirata</i> de Bellini (por el tenor Bosio)	G. Rossini	Benefici de Francisco Bariola
60	06-I	19	Idem.	G. Rossini	
61	08-I	19	La cenerentola	G. Rossini	
62	09-I	19	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	
63	11-I	19	Elisa e Claudio	S. Mercadante	
64	13-I	19	Moisè in Egitto	G. Rossini	
65	16-I	19	Se representará la ópera que se anunciará por los carteles		
66	18-I	19	Caritea regina di Spagna	S. Mercadante	
67	19-I	19	Caritea regina di Spagna	S. Mercadante	Benefici d'Antonio Guiddo
68	20-I	19	Moisè in Egitto	G. Rossini	
69	22-I	19	Caritea regina di Spagna	S. Mercadante	
70	23-I	19	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	
71	25-I	19	Moisè in Egitto	G. Rossini	
72	27-I	19	Caritea regina di Spagna	S. Mercadante	
73	29-I	19	Caritea regina di Spagna	S. Mercadante	

74	30-I	19	Moisè in Egitto	G. Rossini	
75	01-II	19	Gli arabi nelle Gallie	G. Pacini	
76	02-II	19	Caritea regina di Spagna	S. Mercadante	
Ex	03-II	19	Academia filarmónica de la beneficiada y su marido Juan Bautista Placci, bufo cantante. Acto primero 1º sinfonia de la ópera Semiramis. 2º 1 Aria <i>Una voce m'a colpito</i> de la ópera L'inganno felice, cantado por Placci. 3º Cavatina, Arsace con todos sus recitativos, que dice: <i>Eccomi al fine in Babilonia</i> , de la Semiramis, cantada por la interesada. 4º Duetto, <i>Va superbo un quella regia</i> , de la misma ópera, cantado por los dos. Acto segundo 1º sinfonia de la ópera <i>Il turco in Italia</i> . 2º Aria, Assur, del acto 2º de la Semiramis <i>Il dí giú cade...ah! fia l'ultimo per Arsace</i> , cantada por Placci. 3º Capricho de flauta del célebre maestro Tulon, ejecutado por el profesor Capó. Y 4º Aria, Arsace con el coro: <i>In sí barbara sciagura</i> , de la Semiramis.		Benefici de Giovanna Shuster Placci
77	05-II	19	Caritea regina di Spagna	S. Mercadante	
78	06-II	19	Le siège de Corinthe	G. Rossini	Benefici de l'Hospital
79	08-II	19	Le siège de Corinthe	G. Rossini	
80	09-II	19	La cenerentola	G. Rossini	Per última vegada
81	10-II	19	Le siège de Corinthe	G. Rossini	
74	12-II	19	Le siège de Corinthe	G. Rossini	
75	13-II	19	Caritea regina di Spagna	S. Mercadante	Per última vegada
76	14-II	19	Le siège de Corinthe	G. Rossini	
77	15-II	19	Le siège de Corinthe	G. Rossini	

Estadística de la temporada

Com acabem de veure, la companyia oferí al públic un total de setanta-set funcions.

D'entre les obres representades al llarg de la temporada, l'òpera més representada fou *Elisa e Claudio*, de Mercadante, amb disset representacions i el compositor més representat fou, per setena temporada consecutiva, Gioachino Rossini.

Amb tot, el nombre de representacions ofertes de cadascuna de les obres posades en escena en aquesta temporada són les següents:

<i>Elisa e Claudio</i>	17 representacions
<i>Gli arabi nelle Gallie</i>	16 representacions
<i>La cenerentola</i>	12 representacions
<i>Mosè in Egitto</i>	12 representacions
<i>L'ajo nell'imbarazzo</i>	11 representacions
<i>Caritea regina di Spagna</i>	7 representacions
<i>Le siège de Corinthe</i>	6 representacions
<i>La sposa fedele</i>	3 representacions

Per autors, d'acord amb els títols, les representacions estan repartides de la manera següent:

Gioachino Rossini	30 representacions
Saverio Mercadante	24 representacions
Giovanni Pacini	19 representacions
Gaetano Donizetti	11 representacions

Cal remarcar que aquesta fou la primera temporada en la qual es representà per primera vegada una òpera de Gaetano Donizetti i que entre les peces interpretades pels cantants ja en figurava una de l'òpera *Il pirata*, de Vincenzo Bellini.

Catàleg de llibrets conservats

Al llarg de la nostra investigació hem pogut localitzar i consultar els llibrets de les òperes representades en aquesta temporada que relacionem a continuació.

L'ajo nell'imbarazzo

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	E3 – 182
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 45 (2)

Gli arabi nelle Gallie

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 40
Biblioteca Balear. La Real	BB – 4941 – 12
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 46 (6)

Argumento por escenas del melodrama La esposa fiel

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 39
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 27 (7)

Donna Caritea regina di Spagna

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 56
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 45 (3)

L'assedio di Corinto

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 44

Anàlisi de *Mosè in Egitto*

L'11 de gener de 1831, després de vuit representacions de *Mosè in Egitto*, el *Diario Balear* inserí a les seves pàgines el primer d'una sèrie de dos articles destinats a la realització de l'anàlisi pormenoritzat de l'obra, probablement realitzat i escrit pel crític i autor dels anteriors anàlisis.

El Moisés

Mucho que estudiar los profesores, mucho que admirar los inteligentes, mucho por que entusiasmarse los aficionados, se encuentra en la música de esta composición lírica de Rossini. No es una Semíramis; pero contiene todos los elementos que forman su encantadora estructura. Facciones tiene de tanta belleza: solo alguna que desdice, y si no desgracia el todo, altera alomenos la seguida del perfil y la correspondencia de la proporciones.

¿Qué había de componer Rossini sobre un drama de tan pésimo gusto? ¿Qué había de inspirarle una Musa hinchada y que no sabe lo que es sentir, a quien pudiéramos preguntar con nuestro Cañizares:

Eres musa ó musaraña?

Drama de espectáculo; ya se sabe. Quien tanto desatiende a los consejos de Horacio que nos presenta sobre las tablas las tinieblas, la lluvia de fuego, la separación de las aguas del mar rojo, y hasta la muerte de primogénito de Faraón tocado por un rayo; ¿cómo ha de pensarse que pueda dar al lenguaje de Moises la dignidad que le corresponde, sin arrogancia ni fanfarronada; al de Faraón la obstinación que no cede sino arrastrada y con furor a los prodigios del cielo; al de una israelita amante del príncipe egipcio, la hesitación tempestuosa entre su Dios y su amante; y después a cada situación su interés progresivo y su respectiva localidad? Esto sería pedir al pobre autor lo que no puede dar de si.

Rossini tampoco quiso estudiar siempre la letra: parece se cansó presto y dejó imperfecta su obra. ¿Cómo? La profecía de la muerte del primogénito de Faraón que debía formar el centro de todo el interés dramático de la pieza, ya que el autor hace depender de sus amores con la hebrea la retención de los hebreos en cautividad; esta profecía que debía anunciarse al principio, estar siempre presente con lágrimas en los ojos de Elcia en el transcurso de la pieza, ser despreciada unas veces y temida otras del príncipe amenazado, tener finalmente en consternación a su padre, familia y palacio; esta profecía, ya que abandona como medio dramático por el autor del libretto, pero alomenos cuando según el disforme plan que se propuso viene el caso de ser anunciada antes del aria de Moises ¿no merecía a Rossini un recitado a toda orquesta y a tiempo, como le usa en ocasiones menos importantes?

Así el Moises por la falta no solo de plan dramático, sino de igualdad en la música, es ópera, en donde hay bellos pasages de terror, de ternura, de horror, de piedad, de conformidad religiosa; pero ni hay sentimiento dominante, ni uno desplegado en su verdadero lugar y con todas las circunstancias que pueden hacerle llegar al corazón. Esto es el Moises.

Sería extenderse demasiado para un artículo periodístico, comprobar con muestras o con un análisis detenido este rápido juicio de una composición tan universalmente aplaudida: cada lector puede hacerlo por si; qué nos llaman las innumerables bellezas de las piezas de que vamos a hacer mérito.

La introducción es una obra maestra, y, salva la Stretta final, toda igual, toda incomparable. Composición por el estilo alemán; digna de Haydn: bastaría para formar la corona de Rossini aunque tantas flores no se derramasen de otras partes sobre su cabeza. El primer movimiento está formado sobre un tema corto, parecido a un arpeggio, pero lleno, profundo, sublime. Anuncianle los instrumentos de cuerda, acompañados del taciturno fagote, y reforzados con algún punto de trompa semicopado; repítenle los mismos y tómanle otros instrumentos; van conduciéndole por modulaciones no vulgares, hasta terminar en un paso contrastado entre los instrumentos graves y agudos. Aquí y allá entran las voces ya sucesiva ya simultáneamente con gritos, ayes, lamentos, y cuanto puede expresar la situación terrible de una tiniebla perpetua. El tema primero continua todavía como por apéndice, haciéndose más sensible la parte más imponente de su complejo armónico sobre la letra

A pena si crudel.

Desplegado así el primer tema; entra una melodía hermosísima

O Nume d'Israel.

Pero queda desde luego cortada como impropia de la situación con una música obscura sobre que discurren las voces sin formar cantable seguido, más siguiendo destrozadamente el curso de los continuos tránsitos de tono por segundas séptimas relaciones todas disonantes al oído, que viene a recaer en el tema primero, cuando Faraón, le toma para su canto sobre la letra

Rimprovero tremendo

Ambos temas se repiten segunda vez en toda su entereza; y el primero sirve además de intermedio al recitado que sigue, entre las dos partes de que consta la introducción. Mucho es lo bueno que hay en este recitado. El rispetto con que termina la primera entrada del bajo, (Faraon) es por el estilo del attento de la introducción de la Semíramis. Todo el párrafo del otro bajo (Moises).

Eterno, immenso, incomprensibil Dio!

está lleno de verdad, de magestad, de religión. Es con efecto, sublime: impone sobremanera. Reaparecen aquellos tres golpes de orquesta que abrieron la introducción sirviendo de prólogo al primer tema, en los que tanto brilla el instrumental de viento más grave, como trombones y serpentones; y otra vez vuelven los mismos golpes sobre las palabras

Il santo, il giusto, il forte

dilatándose la duración del tercero, llenándose de fuerza instrumental, y dando realce a la voz que al entretanto sostenida sobre su punto y yendo a caer en su octava, parece querer dar la idea de la inmensidad del poder divino. El paso á compas

Glorifica il tou nome &c.

es de una armonía ingeniosa, y lo demás hasta el renacimiento de luz, está artificiosamente cortado para mantener la expectación y hacer más sensible la instantaneidad del prodigio.

O luce desiata!

No es el sol que sale; es todo el poder del cielo que rompe el seno divino para anunciarse a los hombres, estremecer a los malvados, y llenar de júbilo a los escogidos: ¡Qué esfuerzo del poder de la armonía! ¡Qué vivamente hieren el oído aquellos sonidos agudos que pueden dar idea de una, puede decirse, escisión universal! ¡Cuan notable el modo como se parecen los grandes escritores en pasajes semejantes! La aparición de la luz del Moises forma paralelo con el fiat lux del oratorio de Haydn.

Sigue el canon

Celeste man placata.

Su tema nobilísimo al paso que sencillo, de una entrada original, rica, dulcísima, es conducido con acierto hasta terminar igual a su comenzamiento. Tema, que bien puede repetirse cinco veces, y pudiera ciento, sin temor a fastidiar; pero que recibe el oído singular gusto modificado por el tono menor en boca de Amaltea (tiple) cayendo allá con una delicadísima inflexión de flauta, que no puede darse cosa que más directamente llegue al corazón. Este andamento, en el cual las cuatro voces hacen cada una su canto particular, mientras la quinta a quien corresponde, desempeña el tema principal, es artificiosísimo: es una obra maestra de composición; ni tiene que envidiar al

Di tanti regi e popoli

de la Semíramis.

En lo demás que sigue hasta concluir la introducción hallamos una prueba de la desigualdad de esta música; aunque tampoco faltan sus particularidades, que admirar y encarecer.

Se hace reparable sobre todo en el tema intermedio instrumental antes de la stretta el paso magistral, de armonía nueva por el estilo serio –la nel deserto puoi. También es de notar, el hacer expresar a Osiride (tenor) sentimientos tristes sobre el mismo tema del alegre cantable con que los demás manifiestan su alegría; y el hacer repetir por todas las voces con una monada muy de Rossini, aunque tal vez fuera de su puesto, la conclusión del tema

Per noi spuntò.

Aquí acaba la introducción. Largo sería tener que hacer de cada pieza un análisis tan por menor. Ni todas le merecen. Nada hay en verdad que no sea bueno; pero bueno en una ópera de otro carácter, que pida menos elevación de tono. El dueto de Osiride (tenor) y Elcia (tiple); el final del primer acto; y

alguna cosa del cuarteto y del final del segundo acto, son Moises: lo demás es Torvaldo y a veces Cenerentola o Barbero.

Dueto. Ah! Se puoi cosi lasciarmi. Entrada sobervia. Nadie tan feliz como Rossini para esas entradas en que sin ningún preliminar se halla ya desde el primer punto en el tema. Entrada llena de expresión. Se siente el abandono de la melancolía amorosa. –Non è ver che stringa il cielo. Tema del andante lleno de novedad, sobre todo por la intercalación del instrumental: al acabar de desplegarse el tema, hay una entrada de trompón de un efecto inestimable, parecida a otra igual de la introducción del Otelo. –Dov'è mai quel cor amante.- Hermosa cabaletta, especialmente cuando al repetirse entran las dos voces sucesivamente. Entre el andante y la cabaletta, y entre esta y su repetición, se oye la música de los Israelitas que están para partir, y sobre ella entran alternativamente las voces; marcha fresca, y alegre, que sirve en parte de tema al coro primero del final

All'etra, al ciel.

Música, que según se expresaba delicadamente un aficionado, parece el canto del libertad del pajarillo, cuando rompe el vuelo huyendo de su jaula.

Interrumpimos el artículo que va haciéndose largo en demasía. Prepárense los lectores para observar con nosotros en otro número, otras preciosidades de la música del Moises, y ver si convienen o no en lo poco que pensamos decir sobre su ejecución.⁵⁵⁵

L'endemà, el crític rematava l'anàlisi i s'ocupava de la resta de l'obra.

El Moisés

Final del primer acto.- Una parte del tema del primer coro es la de la marcha de los Israelitas de que hablamos en el número anterior: la otra parte sobre la letra –All'etra, al ciel- Confín non ha– tiene una novedad y si se quiere rareza, que pinta en cierto modo una música estrangera asiática, y de un carácter particular. Al mismo tiempo son notables en composición las diferentes terminaciones de este tema. Los gritos de Aaron y Amaltea –Dio di Noe– y la respuesta del pueblo –Sian lodì à te– están llenos de la efusión de la alegría, y del deseo de la exaltación de la gloria al Señor.

Tutto mi ride intorno

El tema de este solo de Elcia, convertido luego en dueto con Amenofis, aunque sencillo, es fino, delicado y expresivo. Está bien instrumentado; expresivamente cortado en el menor –Mi struggo in lagrimar–, y terminado con buena armonía en lo que preceda al lasciami de Amenofis.

En lo demàs del final no hay más que tres ideas: la vocal del largo; la de la stretta parte vocal y parte instrumental; y la instrumental que entra luego después del dueto, donde brillan los instrumentos de viento para corresponder a la fuerza de las ideas. Sobre todo es reparable parte de este tema, que se repite en

Il cenno è rivocato...

La grandine ed il foco...

Mira se chi l'offende...

⁵⁵⁵ *Diario Balear*, 11 de gener de 1831.

El largo –All’idea– es de mucha fuerza y efecto. Su entrada unísona indica la sorpresa; aquella división en las voces de los personajes; aquellos síncope del combattuto, la opresión de los ánimos; aquella mudanza a menor –e da un vortice– es como el desfallecimiento y cansancio de las pasiones, cuyo combate reanimase otra vez en el arpegio de la voces de bajo. La terminación, sento il rigor es muy delicada.

La stretta desde la caída de la lluvia de fuego, es toda fuego verdaderamente. Nada tal vez ha hecho Rossini igual, y seguramente Haydn ni Mozart nada han hecho superior, a aquella idea de bajo cantable.

Dio cosí estermina...

E questo un segno

Del suo rigor....

Ovunque incalzami...

intermediada por unos gritos unísonos –rimorsi barbari– que interrumpe el terrible –tremate– de los Israelitas. ¡Que complejo de armonía, de expresión, de fuerza! Rossini es el Miguel Angelo de la música. Invada alguna vez en sus cantinelas los sentidos; dejémonos embargar; no hay peligro que esta sirena nos sumerja en un sueño perpetuo: momento vendrá y pronto, en que, cual violenta oleada, nos sacuda y arrebate. Este es su genero.

Otro movimiento acabado es el largo del cuarteto

Mi manca la voce,

tema feliz, desplegado de una manera elocuente y patética. Las voces le desplagan sin mas acompañamiento que un arpegio del fortepiano, sin llevar ninguna la preferència, alomenos muy sensible. Mágica sobre todo la expresión al par que de armonía delicada y nueva sobre las palabras –mi manca la voce, mi sento morire, cuando a la tercera repetición entran sucesivamente las cuatro voces. –Otra belleza en este cuarteto es el acompañamiento de los violines con aspiracioens de dolor al canío –E lascia me sola al pianto.

Del aria de Elcia

Porgi la destra amata,

notaremos particularment esta feliz entrada de la voz; el termino tránsito, la segunda vez que dice –E t’ami el cor di quella; la pasion que se manifiesta en las palabras –di chi tu amasti; y la stretta violenta y tempestuosa,

Tormenti, affani smanie,

copiada en parte del rondó final de la Armida, en la situación de embarcarse Reinaldo para huir de su isla encantada, ó también del final segundo del Otelo. Esto, y algunos recitados de que hablaremos luego, es lo que a nuestro juicio es todo de un color y digno del Moises. En lo demás habrá sus bellezas. Pero ¡podrà tenerse por tal el tema de una aria bufa como es –la columnia– para revestir de fuerza las amenazas de Moises en su aria: aquel otro tema vulgarísimo –ti calma– del coro del aria de Amaltea: aquellos adornos intempestivos sobre una cantinela trivial en los solos del cuarteto –Involto in fiamma rea –Sperai &c.: ni aquella frialdad del aria de Elcia –Spento il caro bene? Estraño es que Rossini que conoce el efecto del instrumental y cuanto necessita la voz ayudarse de él en los pasos de fuerza; la deje abandonada en este, y más siendo la de tiple, que por privilegiada que sea nunca puede llenar el hueco, ni en los puntos altos dejar de ser desapacible. Rossini no supo aquí atinar con la verdadera expresión. La música hace de Elcia una verdulera que se desgañita porque es costumbre por la muerte de su marido.

Recuerdos de otras óperas los hay en el Moises, pero pocos. Sobre los que hemos indicado, hay dos en el dueto entre Osíríde (tenor) y Faraon (bajo) pieza de mediano merito. Hay en O cielo rendimi de la Gazza; y el alegre cantable Non merta più consiglio está trazado sobre el duetto de Iago y Otelo.

Si dejamos la preguiera de los Israelitas antes del paso del mar rojo, que aunque muy sencilla en la composición, es de un efecto mágico por la hermosura y expresión del tema, habrémos dado entera reseña al Moisés, con solo decir algo de los recitados. Hemos hablado ya del primero de Moises que es el mayor de la ópera. No todos són a toda orquesta. El de Elcia y Osíríde esta intermediado por un tema de los instrumentos de arco que describe vivamente la agitación de los personajes: es animada la expresión de la palabra tormentare. El de Amaltea –ah dov'e Faraon– está precedido de un ritornelo de música escogida, cuyo principio es por el estilo antiguo. El de Elcia y Osíríde en el subterráneo está sembrado de bellezas. Es en nuestro concepto uno de los trozos más ricos de armonía, sin que contenga cosa alguna que o por las ideas, o por la estructura, o por la composición deje de ser elevada. El ritornelo es como el plan de todo, compuesto de tres ideas a cual más escogida. Abrese por dos o tres compases de música profunda de los cuales el primero hace recordar la abertura de la introducción de la Semíramis. Sigue otra parte de un compàs marcdo, imitando los passos de los dos amantes que bajan al subterráneo: otro delicioso de clarinete sobre que canta el tenor

Se di maschil coraggio

y el tercero en fin de flauta, pastoril y festivo, sobre que canta el mismo tenor

Mio ben! Giorni felici

Vivrem fra le capanne

Es muy propio en el curso del recitado el cambio de tono después de la palabra destinò, que marca la impresión que hace en Elcia el oír que su amante està destinado para esposo de la princesa de Armenia.⁵⁵⁶

Les temporades de 1831-1832 i 1832-1833: les comèdies tornen al teatre

Després de vuit anys de regnat de l'òpera italiana, en la temporada d'hivern de 1831-1832 les comèdies retornaren a les taules del coliseu palmesà. El 16 de novembre de 1831 s'anuncià a les pàgines del *Diario Balear* l'arribada a Palma d'una companyia espanyola de vers, cant i ball, la qual havia de començar les funcions el dia 18. L'elenc de la companyia era el següent:

DIRECTOR DE LA ESCENA.

Pedro Revilla.

ACTORES.

Pedro Revilla..

José Ayala (suple el 1º).

⁵⁵⁶ *Diario Balear*, 12 de gener de 1831.

Manuel Ortiz (suple el 2º) (canta).
Francisco Caquia.
Miguel Álvarez.

CARÁCTER JOCOSO.

Julián de Vega.
José Rosales. (canta).
Martín Valdés : sobresaliente.

CARÁCTER ANCIANO.

Luis de Torres.
José Herrera.
Carlos Gómez.

ACTRICES.

Josefa Ornos.
María de los Dolores Revilla.
María Rosales.
Josefa López (canta).
María de los Dolores Zamora.
Josefa Rosales.

CARACTERÍSTICA.

Josefa López.

APUNTADORES.

José Zamora.
Carlos Gómez.

BAILE.

Manuel García. Rosa González.
Miguel Álvarez. María Rosales.

El 17 de novembre de 1831, davant el notari Pere Josep Bonet se firmà l'escriptura mitjançant la qual el marquès de Campo Franco i Jaume Joan Comellas, regidors de l'Ajuntament de Palma i com a tals protectors del Sant Hospital, cedien el coliseu palmès a Julián de Vega, fill de Juan i de Manuela Bachiller, natural de Madrid, per a realitzar funcions de comèdies fins a l'últim dia de carnestoltes de 1832, "obtenido que haya dicho Empresario el correspondiente permiso para la abertura del expresado teatro". Els pactes que figuren al document són els següents:

- El Sant Hospital cedia a favor de l'empresari Julián de Vega la casa de comèdies amb tots els efectes que contenia, els quals es relacionarien en l'inventari que s'havia de realitzar, quedant responsable de tots ells des del dia de la firma del contracte fins a l'últim dia de carnestoltes de l'any següent.

- Seria obligació de l'empresari donar entrada franca al teatre als dos regidors protectors i dos dependents del Sant Hospital.

- El Sant Hospital es reservava l'habitació petita contigua al teatre i la del saló de davant de la llotja de presidència, i els seients de platea de vida, amb el coneixement que aquelles que haguessin quedat vacants en l'última temporada i les que durant la duració del contracte quedessin vacants, quedarien meitat a favor del Sant Hospital i l'altra meitat al de l'empresari.

- El Sant Hospital es reservava igualment la llotja de la comtessa d'Aiamans, un seient de platea de segona classe per al metge i cirurgià de torn de l'establiment, la qual havien de repartir-se per igual.

- Per cadascuna de les funcions que es realitzessin durant la temporada, l'empresari havia de pagar al Sant Hospital seixanta rals de billó, una vegada concloua la funció.

- S'obligava l'empresari a donar durant la temporada una funció de benefici a favor de l'Hospital lliure de qualsevol despesa pel que respectava al producte de les entrades. El dia i la funció seria elegida pels regidors, per la qual cosa el primer dia d'obertura del teatre l'empresari havia de presentar un llistat de totes les comèdies que s'anaven a representar, a fi que els regidors poguessin elegir la que fos del seu gust, i aquests avisarien l'empresari amb quinze dies d'antelació el dia escollit.

- També s'obligava l'empresari a mantenir tot l'edifici íntegre i net, ben escombrat, sense que li estigués permès trencar ni descosir teló, bastidor, ni altra cosa de l'edifici sota cap pretext, a no ser amb la intervenció i vistiplau dels expressats regidors protectors, sota la pena de danys i perjudicis que ocasionés.

- Totes les llotges que no estiguessin abonades en el moment de començar les funcions, l'empresari les podia llogar al públic i en cas de presentar-se algun pretendent per a abonar algunes d'elles, podia verificar-ho amb l'anuència dels mencionats regidors.

- L'empresa havia de cuidar l'enllumenat de la llotja de presidència i del capità general i costejar-lo.

- L'empresari havia de donar idònies fiances, a satisfacció dels regidors i mantenir a les seves costes tines plenes d'aigua per al cas d'incendi en els coliseu.

- El contracte perdria tot el seu efecte sempre que arribés algun cas fortuït, com la mort de príncep, incendi, epidèmia, pesta o força major.⁵⁵⁷

Com hem pogut comprovar, el document es firmà abans d'obtenir l'empresari el permís necessari de l'Ajuntament per a poder obrir el teatre. Per això, l'endemà, dos dies després de publicar-se a les pàgines de la premsa local l'anunci de l'inici de les funcions, es tractà l'assumpte al consistori. En la sessió del 18 de novembre, el president exposà que havia observat que al *Diario Balear* i cartells públics, s'anunciava l'obertura del teatre amb el superior permís, sense que tingués cap notícia l'Ajuntament, al qual li corresponia la competència. Després de certa discussió, els regidors acordaren passar ofici al corregidor perquè manifestés si tenia alguna notícia sobre l'assumpte, ja que el cos es trobava en el cas d'aclarir el fet, i valer-se de la seva autoritat per a conservar les atribucions que li competien com a autoritat municipal.⁵⁵⁸

Quatre dies més tard, en la sessió municipal celebrada el 22 de novembre, el secretari exposà que després d'haver remés l'ofici acordat en la sessió del dia 18, el corregidor l'havia cridat i li havia manifestat que no podia contestar per escrit a l'Ajuntament perquè es trobava indispost en el llit, però que digués que com a Jutge Subdelegat de Teatres havia donat permís per a l'obertura del coliseu i que si els regidors creïen que havia obrat mal, podien resoldre allò que els paregués convenient, "estando a sus resultas". Una vegada coneguda la contestació del corregidor, els regidors acordaren acudir al corregidor de Madrid manifestant-li els fets ocorreguts perquè se servís deliberar a qui competia donar el permís.⁵⁵⁹ No sabem com finalitzà l'assumpte de les competències, ja que a les actes i a la documentació teatral que es conserva no hi ha cap altra referència.

Amb tot, com estava previst, el 18 de novembre, la companyia inicià les funcions amb la representació de la comèdia en tres actes *Del Rey abajo ninguno y labrador más honrado García del Castañar*. En els intermedis s'interpretaren balls: les boleres a 4 i el fandango a 2. Finalitzà la funció amb la representació del sainet *Majos y estudiantes*. L'endemà se celebrà l'aniversari de la Princesa d'Astúries amb una funció fora d'abonament, en la qual es representà la comèdia en tres actes titulada *El fénix de los criados, o María Teresa de Austria*, acompanyada del ball *El cuarteto de Julio*

⁵⁵⁷ AGCM, lligall X-380/1, ff. 98 r.-99 v.

⁵⁵⁸ AMP. Actes municipals, sig. AH-2144/2, f. 182 v.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, ff. 185 v.-186 r.

César en Egipto i el sainet *El triunfo de las mujeres*. El teatre estigué completament il·luminat.⁵⁶⁰

L'1 de març de 1832 fou el dia assenyalat pels regidors protectors de l'Hospital per a la realització de la funció de benefici a favor de l'establiment. En ella es representà la comèdia en cinc actes titulada *El imperio de la verdad o el Sepulturero*. En l'intermedi del segon acte al tercer es ballà el fandango i una vegada finalitzada la comèdia les *manchegas* a quatre. La funció finalitzà amb el sainet *La beata habladora*.⁵⁶¹

Les funcions finalitzaren, com estava previst, l'últim dia de carnestoltes de 1832. Pel que respecta a l'aspecte administratiu, l'únic fet remarcable és la petició que presentà Julián de Vega el 2 de gener a la comissió de teatre de l'Hospital. En ella, l'empresari, feia referència al tercer article del contracte firmat per ell i la mencionada comissió, en el qual es feia referència al repartiment a parts iguals entre l'empresa i l'Hospital del producte dels seients de platea que havien quedat vacants la temporada anterior i els que quedessin vacants en aquesta. Segons Vega, només havien quedat vacants quatre seients de platea i les despeses a les que havia tingut que fer front la companyia a fi de millorar l'edifici havien estat considerables. Circumstàncies aquestes que no havia pogut calcular anticipadament i per això demanava algun alleugeriment. Com la majoria d'aquestes despeses havien anat a parar a favor del teatre, li semblava més equitatiu que el producte dels dos seients de platea que li pertocaven a l'Hospital quedés a favor de l'empresari. Al cap de pocs dies, els dos regidors comissionats li concediren la gràcia que demanava.⁵⁶²

No hi ha constància en la documentació teatral d'aquests mesos que l'empresari Julian de Vega tornés a firmar un altre contracte amb els regidors protectors del Sant Hospital, que assegurés la continuïtat de les representacions després de la Pasqua, ni cap rastre a les actes municipals de peticions de permisos. Malgrat això, el 10 d'abril de 1832, l'empresa recordava els abonats als seients de platea en la temporada anterior que havien d'acudir a la taquilla del teatre a comunicar la seva continuïtat, ja que en cas

⁵⁶⁰ *Diario Balear*, 18 i 19 de novembre de 1831.

⁵⁶¹ *Diario Balear*, 1 de març de 1832.

⁵⁶² AGCM, lligall X-380/1, f. 100 r.

contrari perdrien tota preferència. Els preus els mateixos que en la temporada anterior.⁵⁶³

Les funcions s'iniciaren el diumenge de Pasqua, dia 22 d'abril i finalitzaren en la primera part de la temporada el 2 de juliol. Per l'ordre de la plaça que es publicava cada dia al periòdic, ens assabentem que en el mes d'abril es realitzaren set funcions –els dies 22, 24, 25, 26, 28, 29 i 30–; en el mes de maig es realitzaren un total de vint-i-una funcions –els dies 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 24, 25, 27, 28, 29, 30 i 31–; en el mes de juny foren vint-i-dues les representacions –els dies 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29 i 30– i en el mes de juliol només el dia 2. En total foren, almenys, cinquanta-una funcions, de les quals només se'n anunciaren tres al diari, les corresponents als dies 22 i 24 d'abril i 5 de maig.

De les funcions que coneixem el seu contingut crida l'atenció la participació del tenor Pedro Bosio i del concertista de violoncel i violí. Sembla que durant la quaresma arribaren a Palma cantants i músics procedents d'altres teatres. Alguns amb la intenció de quedar-se a la ciutat i formar part de la companyia, com és el cas de Bosio, que formarà part de la companyia d'òperes en els mesos següents, i els altres simplement de pas, com el violoncel·lista i violinista.

Després de l'aturada estiuenca, la companyia continuà la seva activitat en el mes de novembre, amb la realització de les funcions de benefici. Per les instruccions donades a l'ordre de plaça ens assabentem que els dies 4 i 5 d'aquell mateix mes ja hi hagueren funcions i que després es tornaren a reprendre el 21 de novembre fins a l'últim dia de carnestoltes de 1833. El 17 de febrer de 1833, la companyia anuncià la finalització de la segona mesada d'abonament de la temporada –de la segona part de la temporada– i la realització de tres funcions extraordinàries, fins a arribar al mencionat final de temporada.⁵⁶⁴ Després de dues temporades representant al coliseu Palmesà, la companyia que dirigia Pedro Revilla es traslladà al teatre de Maó, on oferí funcions entre el 7 d'abril i el 2 de juny de 1833.⁵⁶⁵

De la informació que ens aporta la cartellera inferim la incorporació en aquesta segona part de la temporada d'alguns actors. A la incorporació de Pedro Bosio, italià, hi

⁵⁶³ *Diario Balear*, 10 d'abril de 1832.

⁵⁶⁴ *Diario Balear*, 17 de febrer de 1833.

⁵⁶⁵ MERCADAL, Deseado: *op. cit.*, p. 17.

ha que agregar la presència de Manuel Català, primer graciós de la companyia, possiblement en substitució de l'empresari Julian de Vega, qui és qui ocupava aquest càrrec en els cartells inicials. També s'incorporaren José Revilla, en qualitat de cinquè galant i Antònia Aguiló i Sellerés, jove cantant mallorquina, la qual realitzà la seva funció de benefici junt a Pedro Bosio, el 10 de gener de 1833.⁵⁶⁶

Diari de representacions

- 18.XI.1831** *Del rey abajo ninguno y Labrador más honrado*, García del Castañar (Comèdia en tres actes) [de Francisco de Rojas Zorrilla] = Ball: Boleres a 4 i Fandango a 2 = *Majos y estudiantes* (Sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 196).
- 19.XI.1831** *El Fénix de los criados o María Teresa de Austria* (Drama heroic en tres actes) [de Luciano Francisco Comella] = Ball: *El cuarteto de Julio César en Egipto* = *El triunfo de las mujeres* (Sainet) [de Juan Ignacio González del Castillo]. (*Diario Balear*, p. 200).
- 20.XI.1831** *El amor todo es quisquillas y caprichos de amor y celos* (Comèdia de figurón en tres actos) [de Carlo Goldoni, adap. Fermín del Rey] = Ball: *Las boleras del Lelillo* (noves) = *Caldereros y vecindad* (sainet) [de Ramón de la Cruz]. (*Diario Balear*, p. 204).
- 21.XI.1831** *El opresor de su familia* (Comèdia en quatre actes) [d'Alexandre Duval, trad. Per Castrillón] = Ball: Bolero = *Los zapatos* (sainet) [de Juan Ignacio González del Castillo]. (*Diario Balear*, p. 208).
- 22.XI.1831** *Rey valiente y y justiciero, y rico hombre de Alcalá* (Comèdia en tres jornades) [d'Agustín Moreto] = Ball: *Las boleras de la Cachucha* = *El ratón* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 212).
- 23.XI.1831** *La misantropía y arrepentimiento* (Comèdia en cinc actes) [d'August von Kotzebue, trad. De Dionisio Solis] = Ball: *Manchegas a 4* = *El fin del pavo* (sainet) [de Juan Ignacio González del Castillo]. (*Diario Balear*, p. 216).
- 24.XI.1831** *La moza de cántaro* (Comèdia en cinc actes) [de Félix Lope de Vega] = Ball: Bolero = *El sutil tramposo* (sainet) [de Francisco Menéndez]. (*Diario Balear*, p. 220).
- 25.XI.1831** *A Madrid me vuelvo* (Comèdia en tres actes) [de Manuel Bretón de los Herreros] = Ball: *Las boleras del caballo* = *Los tunos castigados* (sainet) [d'Andrés López?]. (*Diario Balear*, p. 224).
- 27.XI.1831** *La casa tapiada, o Servir al criminal por amparar al inocente* (Comedia en quatre actes) [?] = Ball: *Las boleras de la caleta de Cádiz, a 4* = *Los genios encontrados* (sainet) [d'Antonio Paulino Fernández]. (*Diario Balear*, p. 232).
- 28.XI.1831** *La Raquel* (tragèdia en tres actes) [de Vicente Antonio García de la Huerta] = Ball: *Las boleras del Fandango* = *Los palos más bien pegados que al tiempo deseados* (sainet) [Juan Ignacio González del Castillo?]. (*Diario Balear*, p. 236).
- 29.XI.1831** *Indulgencia para todos* (Comèdia en cinc actes) [de Manuel Eduardo de Gorostiza] = Ball: *Las mollaras de Sevilla* = *El chasco de la burra* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 236).

⁵⁶⁶ *Diario Balear*, 10 de gener de 1833.

- 30.XI.1831_** *A Madrid me vuelvo* (Comèdia en tres actes) [de Manuel Bretón de los Herreros] = Ball: *Las boleras balsadas = Los dos viejos uno llorando y el otro riendo* (sainet) [de Luis Antonio José Moncin]. (*Diario Balear*, p. 240).
- 1.XII.1831_** *El triunfo del amor y la amistad o sea Jenwal y Faustina* (Comèdia) [de Gaspar Zavala y Zamora] = Ball: *La Guaracha = El café* (sainet) [Juan Ignacio González del Castillo]. (*Diario Balear*, p. 244)
- 2.XII.1831_** *El vergonzoso en palacio* (Comèdia en tres actes) [de Tirso de Molina] = Ball: Bolero = *Los novios burlados* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 248)
- 3.XII.1831_** La mateixa funció del dia anterior. (*Diario Balear*, p. 252).
- 4.XII.1831_** *El hombre de la Selva Negra* (Comèdia en tres actes) [?] = Ball: *Las boleras de la Matraca a cuatro = Los locos de Sevilla* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 256).
- 5.XII.1831_** *El conde de Almaviva* (Comèdia en tres actes) [de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, trad. Enciso] = Ball: Bolero = *El payo de la carta* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 260).
- 6.XII.1831_** *Los exteriores engañosos* (Comèdia en tres actes) [de Louis de Boissy, trad. i adap. Gaspar Zabala y Zamora] = Ball: *La Gabota = Juanito y Rosita* (sainet) [?].(*Diario Balear*, p. 264).
- 8.XII.1831_** *Aradin Barbarroja* (Comèdia en tres actes) [de Florentín Hernández] = Ball: *Las boleras de la Matraca a cuatro = Herir por los mismos filos* (sainet) [de Luis Antonio José Moncin]. (*Diario Balear*, p. 272).
- 10.XII.1831_** *Lo cierto por lo dudoso, o la mujer firme* (Comèdia en tres actes) [de Vicente Rodríguez de Arellano ?] = Ball: *Las Manchegas a cuatro = Tonadilla a 3, Los maestros de la Raboso, o el Tripili = El gato* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 280).
- 11.XII.1831_** *El célebre armador Juan de Calés* (Comèdia en tres actes) [?] = Ball: *Las boleras a cuatro = El castigo de la miseria* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 284).
- 12.XII.1831_** *El pintor fingido* (Comèdia en tres actes) [de Vicente Rodríguez de Arellano] = Ball pantomímic: *El currutaco chasqueado = Pancho y Mendrugo* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 288).
- 14.XII.1831_** *El duque de Pentiebre* (Comèdia en cinc actes) [de Chenier, trad. Vicente Rodríguez de Arellano] = Ball: *Las boleras del fandango = El payo de centinela* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 296).
- 15.XII.1831_** *El médico a palos* (Comèdia en tres actes) [de Molière, trad. de Leandro Fernández de Moratín] = *Las citas a media noche* (Peça en un acte) [?] = se bailará = *El cura de los deseos* (sainet) [de Juan Ignacio González del Castillo]. (*Diario Balear*, p. 300).
- 17.XII.1831_** *El duque de Pentiebre* (Comèdia en cinc actes) [de Chenier, trad. Vicente Rodríguez de Arellano] = Ball: *La Cachucha = Los locos* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 308).
- 18.XII.1831_** *El calderero de San Germán* (Comèdia en tres actes) [de Gaspar Zavala y Zamora] = Ball: *Las boleras a cuatro = Los tres huéspedes burlados* (sainet) [de Luiciano Francisco Comella?]. (*Diario Balear*, p. 312).
- 21.XII.1831_** *El carpintero de Livonia* (Comèdia en tres actes) [d'Alexandre Duval, trad. i adap. Félix Enciso Castrillón] = Ball: *Las boleras del Lelillo = El chasco del mantón* (sainet) [de Juan Ignacio González del Castillo]. (*Diario Balear*, p. 324).

- 22.XII.1831** *Pablo y Virginia* (Comèdia en tres actes) [de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre] = Ball: *Las manchegas a cuatro* = *La casa de vinos generosos* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 328).
- 23.XII.1831** *Pablo y Virginia* (Comèdia en tres actes) [de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre] = *Tonadilla: La venida del soldado, a cuatro voces* = Ball: *Las boleras del Caballo* = *El payo de la carta* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 332).
- 25.XII.1831** *Las minas de Polonia* (Comèdia en tres actes) [d'August von Kotzebue] = *Tonadilla: La venida del soldado, a cuatro voces* = Ball: *Las boleras a cuatro* = *Las figuras de movimiento* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 340).
- 27.XII.1831** *Dido abandonada por Eneas, y destrucción de Cartago* (Comèdia) [de Pietro Metastasio, trad. Vicente Rodríguez de Arellano] = Ball: *El tonelero y el errador, o currutaco chasqueado* = *La fantasma del lugar* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 348).
- 31.XII.1831** *A la vejez viruelas* (Comèdia en tres actes) [de Manuel Bretón de los Herreros] = *Tonadilla: La Estera* = Ball: *el Fandango* = *El fuera* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 362).
- 1.I. 1832** *Coquetismo y presunción* (Comèdia en tres actes) [de Francisco Flores Arenas] = *Tonadilla: La Estera* = Ball: *La boleras de la Caleta* = *El tonto alcalde discreto* (sainet) [d'Antonio Valladares de Sotomayor]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 2.I.1832** *Otelo, o sea el Moro de Venecia* (Tragèdia en cinc actes) [de William Shakespeare, trad. de Teodoro de la Calle] = Ball Bolero = *La preciosas redículas* (sainet) [de Molière, trad. i adap. de Ramón de la Cruz]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 4.I.1832** *El conde de Almaviva* (Comèdia en tres actes) [de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, trad. Enciso] = Ball: *Fandango a 4* = *El duelo y el baile* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 6.I.1832** *El aviso a los solteros, o sea Abre el ojo que asan carne* (Comèdia en tres actes) [de Francisco de Rojas Zorrila] = Ball: *Las Manchegas a 4* = *El duelo de Lagarto y Canene* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 7.I.1832** *Las mocedades de Enrique V* [de Duval] = *Tonadilla: Los cómicos nuevos* = Ball Bolero = *El labrador y el V.S.* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 8.I.1832** *El hijo expuesto al suplicio por socorrer a su madre* (Comèdia en cinc actes) [?] = *Tonadilla: Los cómicos nuevos* = Ball: *Boleras a 4* = *El duende fngido* (sainet) [d'Antonio Abad Velasco]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 9.I.1832** *El barón de Illescas* (Comèdia en dos actes) [de Leandro Fernández de Moratín] = Ball Bolero = *Los Vutivanuas y Mucibarrenas* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 11.I.1832** *El veleta* (Comèdia nova en tres actes) [de Telesforo de Trueba y Cosío] = Ball general: *Los quintos lisiados o el Sargento Marcos Bomba* = *Diablillo, muerto y guerrero* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 12.I.1832** *Lo que son los parinetes o Los dos sobrinos* (Comèdia en cinc actes) [de Manuel Bretón de los Herreros] = Ball Bolero = *La venganza del zurdillo* (sainet) [de Ramón de la Cruz]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 14.I.1832** *Sancho Ortiz de las Roelas* (Comèdia en tres actes) [de Félix Lope de Vega, ref. de Trigueros] = *Se cantará una buena* = Ball Bolero = *La leña* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).

- 15.I.1832** *El delincuente generoso y Grabador de Ostende* (Comèdia en cinc actes) [?] = *Tonadilla: El tío Zote* = Ball: *Boleras a 3* = *El hombre sensato* (sainet) [de Luciano Francisco Comella]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 17.I.1832** *Encontrara tres imposibles: Mujer firme, Amigo fiel y Criado agradecido* (Comèdia en tres actes) [de Juan Vélez de Guevara] = Ball: *Las Manchegas a 4* = *La farfulla de las mujeres* (sainet) [de Sebastián Vázquez]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 18.I.1832** *La escuela de los maridos* (Comèdia en tres actos) [de Molière, trad. de Leandro Fernández de Moratín] = Ball: *Bolero* = *La prueba de la ausencia* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 19.I.1832** *Montegón y Capuleto o Julieta y Romeo* (Tragèdia en cinc actes) [de Dionisio Solís] = Ball general: *El sargento Marco Bomba y Lisiados fingidos* = *Los maridos engañados y desengañados* (sainet) [de Ramón de la Cruz]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 20.I.1832** *Los asesinos de Florencia o La Quinta de Paluzzy* (Comèdia en tres actes) [?] = Ball: *Las Boleras a 3* y *el baile Inglés*, por la graciosa = *Felipa la Chiclanera* (sainet) [de Juan González del Castillo]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 22.I.1832** *El desertor húngaro o La cabeza de bronce* (Comèdia en dos actos) [de J. B. Augustin Hapdé] = *Tonadilla : El novio sin novia* = Ball: *Bolero a 2* y *el baile inglés* por el 2º bolero con cuchillos en los pies = *Lazarillo o el Tio Pedro el de Churriana* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 23.I.1832** *La vida es sueño* [Pedro Calderón de la Barca] = Ball: *Bolero* = *Engañado quien engaña* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 25.I.1832** *Los dos Mendozas* (Comèdia en tres actes) [?] = Ball: *Bolero* = *Los parvulillos* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 26.I.1832** *El delincuente honrado* (Comèdia en tres actes) [de Melchor Gaspar de Jovellanos] = Ball: *Las boleras de la Matraca* = *Lo que puede el hambre* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 28.I.1832** *El aviso a los casados* (Comèdia en quatre actes) [?] = Ball: *El bolro y la Cachucha*, por la graciosa = *Hechizados* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 29.I.1832** *El fiscal de su delito, juez sordo y testigo ciego* (Comèdia en cinc actes) [d'Antonio Prats ?] = Ball: *Las Manchegas a 4* = *El blasón de las majas y competencia de cortejos, Paca la salada* (sainet) [de Sebastián Vázquez?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 30.I.1832** *Los comerciantes de Lisboa Silvestre y Pascual* (Comèdia en tres actes) [?] = Ball: *Bolero* = *La lugareña astuta* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 1.II.1832** *La huérfana de Bruselas* (Comèdia en tres actes) [de Jen Nicolas Bouilly] = Ball: *Bolero a 4* = *La casa de vecindad de la ciudad de Cádiz* (sainet) [de Juan González del Castillo]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 2.II.1832** *La huérfana de Bruselas* (Comèdia en tres actes) [de Jen Nicolas Bouilly] = Ball: *Bolero a 4* = *La casa de vecindad de la ciudad de Cádiz* (sainet) [de Juan González del Castillo]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 4.II.1832** *Guerra abierta sin cuartel* (Comèdia en tres actes) [?] = Ball: *Bolero* = *Majos y estudiantes* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 5.II.1832** *Las mocedades del Cid Campeador* (Comèdia en tres actes) [de Guillén de Castro] = Ball: *Las Manchegas a 4* = *La beata habladora* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).

- 6.II.1832_ *A Madrid me vuelvo* (Comèdia en tres actes) [de Manuel Bretón de los Herreros] = Ball. Bolero = *El médico poeta* (sainet) [d'E. del Rio ?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 7.II.1832_ *Isabel primera de Rusia, o el Hombre singular* (Comèdia en dos actes) [de Luciano Francisco Comella] = Ball: Bolero = *D. Ciriteca* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 8.II.1832_ *La mujer de dos maridos* (Comèdia en tres actes) [de Vicente Rodríguez de Arellano] = Ball: Bolero = *El disfraz venturoso* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 9.II.1832_ *El sepulcro de Adelaida* (Comèdia en tres actes) [Ref. de Enciso Castrillón] = Ball: *La Cachucha* = *Los payos astutos* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 11.II.1832_ *D. Dieguito* (Comèdia en cinc actes) [de Manuel Eduardo de Gorostiza] = Ball: Bolero = *Los usías contrahechos* (sainet) [de Ramon de la Cruz?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 12.II.1832_ *El hombre de tres caras o el Alvelino* (Comèdia en tres actes) [?] = Ball: *Las boleras a tres* = *La besugueras de Madrid* (sainet) [de Gaspar Zavala y Zamora]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 13.II.1832_ *El duque de Viseo* (Tragèdia en tres actes) [de Manuel José Quintana] = Ball: *La Guaracha* = *Perico el Emperador* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 15.II.1832_ *Coquetismo y presunción* (Comèdia en tres actes) [de Francisco Flores Arenas] = *Tonadilla: El novio sin novia* = Ball: *La boleras de la Matraca* = *El chasco de la burra* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 16.II.1832_ *La terrible noche de un proscrito y Eduardo de Escocia* (Drama en tres actes) [de Félix Enciso Castrillón] = Ball: *Los aldeanos chasqueados* = *Los payos en el ensayo* (sainet) [de Ramón de la Cruz]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 18.II.1832_ *Los dos sargentos franceses en el cordón sanitario* (Comèdia en tres actos) [de M. d'Aubigny i August Maillard] = *Tonadilla: El presidario* = Ball: *Las boleras a cuatro* = *El chispero* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 19.II.1832_ *Pablo y Virginia* (Drama pastoral en tres actes) [de Jacques-Henri Bernardine de Saint-Pierre, trad. i adap. Juan Francisco Pastor] = *Tonadilla: El presidario* = Ball: *Las boleras a cuatro* = *Tragaldabas y cureñas* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 20.II.1832_ *Pablo y Virginia* (Drama pastoral en tres actes) [de Jacques-Henri Bernardine de Saint-Pierre, trad. i adap. Juan Francisco Pastor] = Ball: *Las Manchegas a cuatro* = *El castigo de la miseria, o los Segundones* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 22.II.1832_ *El mendigo de Bruselas* (Melodrama en tres actes) [?] = Ball: *Los quintos imperfectos o el sargento Marco Bomba* = *Los naturales opuestos* (sainet) [de Juan Ignacio González del Castillo]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 23.II.1832_ *La reconciliación de los dos hermanos* (Comèdia en cinc actes) [d'August vo Kotzebue] = Ball: Bolero = *El duende fingido* (sainet) [d'Antonio Abad Velasco]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 25.II.1832_ *Las cárceles de Lemberg* (Comèdia en cinc actes) [de Carlos Igual] = *Tonadilla a duo: La Tragedia* = Ball: *Las Mollares a cuatro* = *La duda satisfecha* (sainet) [de José López de Sedano]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 26.II.1832_ *El corsario asesinado en el barranco de Cotteville* (Comèdia en tres actes) [?] = Ball: *Las boleras de la Caleta* = *El tio conejo metiendo la cara en barro* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).

- 27.II.1832** *La vida es sueño* (Comèdia en cinc actes) [de Calderón de la Barca] = Ball: Bolero = *Los criados y el enfermo* (sainet) [de Carlo Goldoni, trad. Antonio Furmento Bazo]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 29.II.1832** *La lechuguina patética* (Comèdia en tres actes) [de Maneul Eduardo de Gorostiza] = Ball: *Las Bolerías del wals* = *El hombre sensato* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 1.III.1832** *El imperio de la verdad o el Sepulturero* (Comèdia en cinc actes) [?] = Ball: el fandango i *las manchegas a cuatro* = *La beata habladora* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 2.III.1832** La mateixa funció que el dia anterior. (*Diario Balear*, p. 4).
- 3.III.1832** *A la vejez viruelas* (Comèdia en tres actes) de Manuel Bretón de los Herreros] = *Tonadilla: El Presidario* = Ball: *Las manchegas a cuatro* = *Las trampas de Garulla* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 4.III.1832** *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de piedra* (Comèdia en cinc actes) [d'Antonio de Zamora] = Balls: *El baile inglés por la graciosa y las Mollares a cuatro* = *El lazarillo* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 5.III.1832** *El conde de Saldaña* (Comèdia en tres actes) [d'Alvaro Cubillo de Aragón] = Ball: *Boleras a cuatro* = *El alcalde proyectista* (sainet) [Luciano Francisco Comella]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 6.III.1832** *El triunfo del Ave María* (Comèdia en tres actes) [de Pedro Rosete] = Balls: *El zapateado por la Graciosa y las Mollares a cuatro* = *Las cuatro bodas* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 22.IV.1832** *Si no vieran las mujeres* (Comèdia en cinc actes) [de Lope de Vega] = El Sr. Bosio cantarà una cavatina = Ball: *Las boleras a tres* = *El astrónomo sin dinero* (graciosa peça moderna). (*Diario Balear*, p. 4).
- 24.IV.1832** *Cuántas veo tantas quiero* (Comèdia en quatre actes) [de Sebastiàs Villaviciosa] = Un intermedio de música = Ball: *El Fandango* = *Madre e hija embustera* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 5.V.1832** *El brigadier tronera y la condesa calavera* (Comèdia en dos actes) [?] = El Indio Cossoul profesor de música del real teatro de Lisboa, ejecutará con el violoncelo una variaciones del mejor gusto, compuestas por el mismo, con acompañamiento de orquesta. El referido profesor ejecutará con el violín una introducción y un tema español con variaciones también compuestas por el mismo = Se seguirá a esto los juegos orientales ejecutados por el verdadero Cossoul y los dos hijos, entre los cuales de distinguirá el joven artista Julio, con el dificultoso equilibrio de la *punta de hierro, o sea el doble equilibrio*, ejecutando al mismo tiempo el ejercicio de la escopèta, &c.&c. = Ball: *Las Manchegas a cuatro* = *La astucia estudiantina* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 21.XI.1832** A beneficio de la señoras Josefa Ornos, primera actriz de carácter, y María de los Dolores Zamora dama joven, el melodrama histórico (nuevo en este coliseo) en cuatro actos, cuyo título es: *Tribunal secreto de los jueces francos en el tiempo de la barbarie, o sean los hijos de oriente* [?], antecedido de una agradable sinfonia. A su continuación se cantarà una aria de la ópera del Castillo de Renibwsrch, por el Sr. Vosio, y un duo de la del Olivo Pasquall por el mismo y la Sra. Aguiló. Se bailaràn *Las boleras del caballo á 4*, terminándose toda la

función con el sainete titulado: *los dos fanfarrones, o el duende invisible* [?]. (*Diario Balear*, p. 4).

- 28.XI.1832**_Esta noche á las 7 en punto, la compañía còmica de esta ciudad a beneficio de los Sres. Manuel Catalá primer gracioso y Manuel Ortíz tecer galán, representará *La Novia de sesenta y cuatro años* [?] comedia nueva en tres actos. Concluida esta se cantará un duo de la ópera *El Turco en Italia* y se bailarán las boleras de la Caleta a cuatro. A su continuación la Sra. Aguiló y los Sres. Bossio, Ortiz y Catalá cantarán un cuarteto de la misma ópera; terminándose la función con el nuevo sainete titulado *La flauta mágica y acreedores bailarines* [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 5.XII.1832**_Esta noche a las 7 en punto la compañía cómica de esta ciudad, a beneficio de María Rosales graciosa, y de Rosa González primera bolera, representará la tragedia *Los templarios* [?], en la que nada se omitirá para su mayor lucimiento. Concluida esta, se cantará el excelente quinteto de la *Italiana en Argel*. Seguirán las *Manchegas a 6*, en las que se presentarán a bailarlas por primera vez las Sras. Dolores Zamora y Josefa Rosales, y se dará fin a la función con el nuevo y chistoso sainete, *El viejo enamorado, de una inocente buerlado*. (*Diario Balear*, p. 4).
- 12.XII.1832**_Esta noche a las 7 en punto la compañía cómica española de esta ciudad, a beneficio del 2º galan y del primer consueta representará la célebre tragedia en 5 actos *El Pelayo* [de Manuel José Quintana]. Cincluida esta, cantarán los Sres. Catalá y Ortiz un duo de la ópera *Horacios y Curiacios*. En seguida se bailarán las *manchegas a 6*, y se concluirá con el sainete nuevo en este teatro, titulado *Bodas de Cesar y Pompeyo, o sean las estatuas de cera*. (*Diario Balear*, p. 4).
- 19.XII.1832**_Hoy 19, a beneficio de Dolores Revilla segunda actriz y Francisco Caquia galan joven, se representará la comedia en tres actos *La sombra del conde Jorge o sea la capilla encantada de Glestorns*: se cantará un duo de la ópera el *Tancredi*: se bailarán las *Mollares a 8*: en seguida se cantará la tonadilla titulada *Maestros de la Raboso o sea el Tripili*: dando fin con el sainete nominado *Una hija y cuatro yernos, o la estera*. A las siete. (*Diario Balear*, p. 4).
- 23.XII.1832**_Aguaador de París (Comèdia en tres actes) [de J. N. Bouilly] = se cantará un duo del *Turco en Italia* = Ball: *Manchegas a 4* = *Viuda singular* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 3).
- 26.XII.1832**_ Los regidores protectores del santo Hospital general de caridad han destinado el 26 del actual para BENEFICIO de dicho pio establecimiento, en cuyo dia desempeñará la compañía de esta ciudad, la función siguiente. Empezará con la célebre comedia en seis actos no representada en este teatro, titulada: *treinta años o la vida de un jugador* [de Dicange, trad. José Ulanga y Algoncín]: en el intermedio del quinto al sexto de ella cantará la señora Antonia Aguiló la cavatina de *Elisa y Claudio*; y conluida la comedia dicha Aguiló y el Sr. Ortiz el duo de *L'Agnese*. Seguidamente se bailará la *Bolera de la matraca* a cuatro, y dará fin a la función el sainete *La madre embustera y su hija más que ella* [?]. (*Diario Balear*, p. 4).
- 1.I.1833**_Los dos Pedros o el Alcalde de Saldam (Comèdia en tres actes) [?] = intermedio de canto = Ball: Boleras a 4= *El dormilón* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 3.I.1833**_Otelo o El moro de Venecia (tragèdia en tres actes) [de W. Shakespeare, trad. Teodoro de la Calle] = Ball: Boleras = *El casero burlado* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).

- 6.I.1833**_Los Regidores protectores del santo Hospital general de caridad han destinado el 6 del actual para el SEGUNDO BENEFICIO de dicho pio establecimiento, en cuyo día desempeñará la compañía de esta ciudad la función siguiente. Empezará con la célebre comedia *el Mudo de Arpenas* [?]: concluida esta, se cantará un terceto de la *Italiana en Argel*. Seguidamente se bailarán *las Manchegas a cuatro* y se drá fin a la función con la divertida pieza *el esquileo* [?]. (*Diario Balear*, p. 7).
- 7.I.1833**_La mateixa funció del dia anterior. (*Diario Balear*, p. 8).
- 10.I.1833**_ Hoy jueves 10 de enero de 1833. BENEFICIO a favor de Pedro Bosio y Antonia Aguiló y Sellerés. ¿Qué mayor título de recomendación para con el público mallorquín podrán alegar estos interesados, que el de ser, el primero un desvalido extranjero que se ampara de su protección, y la otra una principiante, por pura afición dedicada al canto, y mallorquina también? ¿No le interesará esto mas que si se tratase de exagerar, como suele hacerse, el mérito de la función, diciendo que la comedia en tres actos *La negra Zinda* es nueva en este teatro, aplaudida en otros, comedia famosa, de célebre autor, original, estupenda: que la cavatina del *Barbero de Sevilla* “*Una voce poca fa*” que será cantada por la interesada, es producción del genio del inmortal Rossini: que el gran duo del *Pirata* “*Va, sciagurato*” es una de las piezas que han dado más nombradía a Bellini; y por fin que la nueva y grande pantomima titulada *Mímico ladrónico nocturnicidio o sea El avaro de Luxemburg* es composición de uno de los agraciados, a la cual se ha esmerado en dar todo el realce posible? ¿Se interesaria más el público mallorquín por prodigarle, como se acostumbra, los títulos de públigo benigno, público ilustrado, público indulgente, respetable público? Bosio pues y la Aguiló dejando este lenguaje adulator y pomposo se contentan con solo anunciar simplemente la función, que consistirá en las piezas indicadas, y esperan que l público les favorecerá con su concurrencia.
Y que asi como son dos
Los que figuran en esto
No se dirá solo que
Beneficio simple fue
Mas benficio compuesto. (*Diario Balear*, p. 8).
- 11.I.1833**_La mateixa funció del dia anterior. (*Diario Balear*, p. 8).
- 13.I.1833**_ *La mogigata* (Comèdia en tres actes) [de Leandro Fernández de Moratín] = Ball: Bolero = se cantará el duo del Pirata de Bellini *Va, sciaguro = El Alcalde* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 7).
- 14.I.1833**_ *Lo que son mujeres* (Comèdia) [de Rojas Zorrila] = Ball: Boleras = *Juan debana* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 16.I.1833**_ Esta noche a las 7 en punto, a beneficio de José Herrera segundo barba, de Josefa Rosales cuarta dama y de José Rosales segundo gracioso, la compañía española de esta ciudad representará la excelente comedia de espectáculo *El más célebre asesino, escádalo de Alemania y sensible carcelera*, su autor el mismo de la Huerfana de Bruselas [?]. Seguirá el baile inglés por la graciosa. Concluido este, se cantará un duo de la ópera *Elisa y Claudio*: a continuación se bailarán unas nuevas boleras a cuatro; dándose fin a la función con el nuevo sainete *Novio loco y cuerdo* [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 18.I.1833**_ *El delincuente honrado* (Comèdia en cinc actes) [de Gaspar Melchor Jovellanos] = Ball: Bolero = *El gato* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).

- 20.I.1833**_*Sansón* (Comèdia) [de Juan Pérez Montalban] = se cantarà el duo del Pirata *Va, sciagurato* = Ball: boleras a 4 = *El tonto acalde discreto* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 21.I.1833**_*El delincuente honrado* (Comèdia en cinc actes) [de Gaspar Melchor Jovellanos] = Ball: El fandango = *El pleito de la viuda* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 7).
- 23.I.1833**_A beneficio de Martín Valdés sobresaliente de gracioso, José Revilla quinto galán y Carlos José Gómez, la compañía cómica española de esta ciudad dará esta noche a las 7 en punto la función siguiente. Se dará principio con la tragedia en 3 actos con coros titulada *Numancia destruida o los hijos del valor* [d'Ignacio López de Ayala]: seguirá la *cachucha* por la graciosa: a continuación se cantarà un duo coreado, nunca oído en este teatro, de la ópera *La rosa blanca*: concluido este se bailará el *fandango a 4*, y se dará fin a la función con el sainete *Los dos hermanos, unos glotón y el otro desmemoriado o sea el gallego y la fantasma* [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 24.I.1833**_La mateixa funció del dia anterior. (*Diario Balear*, p. 8).
- 27.I.1833**_*Bernardo del Carpio o sea el conde de Saldaña* (Comèdia en tres actes) [de Cubillo de Aragón] = se cantarà una aria nueva = Ball: las boleras a 4 = *Herir por los mismos filos* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 28.I.1833**_*El viejo y la niña* (Comèdia en tres actes) [de Leandro Fernández de Moratín] = Ball: El Bolero = *La enmienda siempre es a tiempo* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 7).
- 30.I.1833**_*El asturiano en Madrid* (Comèdia) [de Luis Moncin] = enseguida se cantarà una aria = ball: *allemanda y contradanza con arcos* = *El secretario y el cocinero* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 31.I.1833**_La mateixa funció del dia anterior. (*Diario Balear*, p. 8).
- 2.II.1833**_*Blanca y Moncasin* (Tragèdia) [d'Arnault] = se cantarà una aria nueva = Ball: *Las boleras del Lilillo* = *Los criados y el enfermo* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 7).
- 3.II.1833**_*El célebre armador Juan de Cales* (Comèdia) [de Chénier] = se cantarà una aria = Ball: *Las manchegas a 4* = *Los palos deseados* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 6.II.1833**_*El entremetido en las máscaras* (Comèdia en tres actes) [?] = *Tonadilla: La Tahona* = Ball: *las boleras a 6* = *La vieja y los calaveras* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 7.II.1833**_La mateixa funció del dia anterior. (*Diario Balear*, p. 8).
- 9.II.1833**_*El entremetido en las máscaras* (Comèdia en tres actes) [?] = Ball: *las boleras a 6* = *Los naturales opuestos* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 10.II.1833**_*Pablo y Virginia* (Comèdia en tres actes) [de Saint-Pierre] = un intermedio de baile = Ball: *boleras a 4* = *La Florentina* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 7).
- 13.II.1833**_*La vida es sueño* (Comèdia en cinc actes) [de Pedro Calderón de la Barca] = Ball: Boleras = *El disfraz venturoso* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 20).
- 14.II.1833**_*La huérfana de Bruselas* (Comèdia en cinc actes) [de Grimaldi, trad. del francès] = *Tonadilla: La Tahona* = Ball: *Las Mollares a 4* = *El resucita muertos* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 15.II.1833**_ *La vida es sueño* (Comèdia en cinc actes) [de Pedro Calderón de la Barca] = se cantarà un duo = Ball: *la Gavota* = *El resucita muertos* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).
- 17.II.1833**_La funció que s'anuncià als cartells. (*Diario Balear*, p. 7).

18.II.1833 *El lord Dawenat* (Comèdia en quatre actes) [?] = cantarà un duo del Pirata y una aria de Otelo = *El pobre pretendiente* (sainet) [?]. (*Diario Balear*, p. 8).

Gèneres musicals interpretats per la companyia espanyola en les dues temporades.

Si deixem de banda les comèdies, tragèdies i altres gèneres purament dramàtics, en els quals, com ja hem comentat, els compositors i músics empleats als teatres espanyols de l'època dedicaren molts esforços en escriure nova música i realitzar nous arranjaments, el gènere musical més representat en aquestes dues temporades és el ball.

Com hem vist, la companyia comptava amb dues parelles de boleros, encarregats de realitzar la majoria dels balls que s'hi interpretaren. Per aquesta raó el ball més representat fou el bolero i les boleres, amb multitud de variants: boleres a tres, a quatre i a sis, *boleras del Lelillo*, *boleras de la Cachucha*, *boleras del Caballo* a quatre, *boleras de la Caleta de Cádiz* a quatre, *boleras del Fandango*, *boleras del vals o valsadas* i *boleras de la Matraca* a quatre.

Entre els balls espanyol seguiren en nombre d'interpretacions *Las manchegas*, a quatre i a sis, el *Fandango*, a dos, *Las Mollares de Sevilla*, a quatre i a vuit, i la *Cachucha*. Els balls importats tingueren una mínima presència en la cartellera d'aquests dos anys. Els balls que hi figuren són: la *Guaracha*, la *Gavota*, el ball anglès i la *Allemanda y contradanza con arcos*.

Pel que respecta als balls pantomímics i generals, més complexos en la seva execució i amb participació més nombrosa, a la cartellera hi figuren els següents: *El cuarteto de Juliol César en Egipto*, *El tonelero y el errador*, o *currutaco chasqueado*, ball pantomímic, i *Los quintos lisiados o el sargento Marco Bomba*, ball general.

La presència en la primera temporada d'algun actor que sabia cantar possibilità la interpretació esporàdica d'alguna *tonadilla*: *Los maestros de la Rabosa*, o sea *El Tripili*, a 3, i *La venida del soldado*, a 4, amb música de Blas de Laserna, *La Estera*, *Los cómicos nuevos*, d'Antonio Moreno, *El tío Zote*, *El novio sin novia*, *El presidario*, de Pablo del Moral, *La Tragedia*, a 2, i *La Tahona*.

Durant la segona temporada, amb la incorporació a la companyia espanyola de l'italià Pietro Bossio i ala afeccionada mallorquina Antònia Aguiló i Sellerés s'amplià la interpretació musical a l'òpera. En els intermedis de les comèdies se solia interpretar

algun fragment d'òpera italiana, possiblement aquelles que eren propietat de l'italià – l'anomenat repertori de bagul– i aportà a la companyia. Els fragments, interpretats pel personal de la companyia, foren els següents:

- Ària de l'òpera *del Castillo de Renibwsrch* [?] (21.XI.1832)
- Duo de l'òpera *Olivo e Pasquale*, de Donizetti (21.XI.1832)
- Duo de l'òpera *Il Turco in Italia*, de Rossini (28.XI.1832) (23.XII.1832)
- Quartet de l'òpera *Il Turco in Italia*, de Rossini (28.XI.1832)
- Quintet de l'òpera *L'italiana in Algeri*, de Rossini (5.XII.1832)
- Duo de l'òpera *Orazi e Curiazi*, de Mercadante (12.XII.1832)
- Duo de l'òpera *Tancredi*, de Rossini (19.XII.1832)
- Cavatina de l'òpera *Elisa e Claudio*, de Mercadante (26.XII.1832)
- Duo de l'òpera *Agnese*, de Paër (26.XII.1832)
- Tercet de l'òpera *L'italiana in Algeri*, de Rossini (6.I.1833) (7.I.1833)
- Cavatina “*Una voce poca fa*” de l'òpera *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini (10.I.1833) (11.I.1833)
- Duo “*Va, sciagurato*” de l'òpera *Il Pirata*, de Bellini (10.I.1833) (11.I.1833) (13.I.1833) (20.I.1833)
- Duo de l'òpera *Elisa e Claudio*, de Mercadante (16.I.1833)
- Duo corejat de l'òpera *La rosa bianca*, de Mayr (23.I.1833) (24.I.1833)
- Duo de l'òpera *Il Pirata*, de Bellini (18.II.1833)
- Ària de l'òpera *Otello, o sia Il moro de Venecia*, de Rossini (18.II.1833)

La temporada de pasqua de 1833: el retorn de l'òpera.

Després de dues temporades de comèdies i alguna que altra mostra de cant, l'any 1833 retornà l'òpera a les taules del coliseu amb una companyia d'òpera italiana organitzada pel romà Ferdinando Bonoris Scaramelli, el qual havia regit l'empresa d'òperes del teatre maonès entre el 4 de novembre de 1832 i el 19 de febrer de 1833.⁵⁶⁷

El 23 de març de 1833 es reuniren davant el notari Pere Josep Bonet el Marquès de la Romana i Joan Antoni Fuster, regidors de l'Ajuntament de Palma i com a tals protectors del Sant Hospital General de Caritat, i el mencionat empresari d'òperes italianes, fill de Luigi i Mariana, a fi de firmar el contracte corresponent al lloguer del teatre. Els pactes que hi figuren són els següents:

- El Sant Hospital cedia a favor de l'empresari Ferdinando Bonoris la casa de comèdies amb tots els efectes que contenia, els quals es relacionarien en l'inventari que s'havia de realitzar, quedant responsable de tots ells durant la propera temporada, la

⁵⁶⁷ MERCADAL, Deseado: *op. cit.*, p. 17.

qual s'havia d'iniciar el 7 d'abril, diumenge de Pasqua de Ressurrecció, i havia de concloure el 7 de juliol del mateix any.

- Seria obligació de l'empresari donar entrada franca al teatre als dos regidors protectors i dos dependents del Sant Hospital tots els dies de funció, sense que pogués impedir als dos primers l'entrada en qualsevol ocasió que ho intentessin, ja fos en dies de prova, assaig i "demás que ocurra".

- El Sant Hospital es reservava els seients de platea de vida, amb el coneixement que aquelles que haguessin quedat vacants en l'última temporada i les que durant la duració del contracte quedessin vacants, quedarien meitat a favor del Sant Hospital i l'altra meitat al de l'empresari.

- El Sant Hospital es reservava igualment la llotja de la comtessa d'Aiamans, un seient de platea de segona classe per al metge i cirurgians de l'establiment, les quals havien de repartir-se per igual entre els tres.

- Per cadascuna de les funcions que es realitzessin durant la temporada, l'empresari havia de pagar al Sant Hospital dues lliures i cinc sous, una vegada concloua la funció.

- S'obligava l'empresari a donar durant la temporada una funció de benefici a favor de l'Hospital lliure de qualsevol despesa, és a dir, que el producte de les entrades havia de ser íntegre per a l'Hospital. El dia i la funció seria elegida pels regidors, amb la condició que havia de ser mitja festa i segon dia d'òpera, avisant amb anticipació.

- L'empresari havia de respondre de tots els mobles i efectes dels quals es fes càrrec sota el corresponent inventari.

- També s'obligava l'empresari a mantenir tot l'edifici íntegre i net, ben escombrat, sense que li estigués permès trencar ni descosir teló, bastidor, ni altra cosa de l'edifici sota cap pretext, a no ser amb la intervenció i vistiplau dels expressats regidors protectors, sota la pena de danys i perjudicis que ocasionés.

- Totes les llotges que no estiguessin abonades en el moment de començar les funcions, l'empresari les podia llogar al públic i en cas de presentar-se algun pretendent per a l'abonament algunes d'elles, podia verificar-ho al seu arbitri.

- L'empresari havia de donar idònies fiances, a satisfacció dels mencionats regidors protectors.

- Igualment havia de mantenir a les seves costes tines plenes d'aigua per al cas d'incendi al coliseu.

- L'empresa havia de cuidar i costejar l'enllumenat de la llotja de presidència i de la del capità general.

- Finalment, el contracte perdria tot el seu efecte sempre que arribés algun cas fortuït, com la mort de príncep, incendi, epidèmia, pesta o força major.

En aquella reunió també estava present Jaume Alemany, fill de Jaume i de Magdalena Mas, natural de Palma, el qual digué que assabentat de l'escriptura, de la seva lliure i espontània voluntat, es constituïa fiador de Bonoris per a l'observança i compliment del seu contingut, obligant tots els seus bens.⁵⁶⁸

De la informació que apareix al final del document inferim que Isidro Pache fou l'encarregat de cridar el nou empresari, ja que el notari fa constar que Bonoris era conegut de Pache.

El 3 d'abril es realitzà l'inventari dels mobles i efectes del teatre a fi de lliurar-los a l'empresari⁵⁶⁹ i aquell mateix dia s'anuncià al públic la realització de vint-i-vuit funcions d'òpera italiana, les quals havien de formar dues mesades teatrals de catorze funcions cadascuna. Al llarg d'aquesta temporada s'oferirien, almenys, quatre òperes noves i els encarregats d'interpretar-les foren els cantants següents:

Primera tiple:	Margarita Venturi.
Segundo tiple:	Francisca Boverini.
Primer tenor:	Vicente Raimondi.
Otro primer tenor:	Pedro Bosio.
Primer bajo cantante:	José Bruscoli.
Bufo caricato:	Francisco Regini.
Segundo tenor:	Pedro Donatutti.
Otra segunda parte:	N. N.

⁵⁶⁸ AGCM, lligall X-380/1, ff. 101 r.-102 v.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, ff. 103 r.-104 r.

Junt a l'elenc figuraven les condicions dels abonaments per cada mesada i els preus diaris, dels quals parlarem més endavant.⁵⁷⁰

Per la informació que hem pogut extreure dels llibrets impresos en aquesta temporada sabem que posteriorment a la companyia s'agregà el cantant Joan Valls, possiblement mallorquí, igual que Antònia Aguiló, la qual també col·laborà en aquesta temporada.

Desenvolupament de la temporada

Com estava previst, el 7 d'abril, diumenge de Pasqua de Ressurrecció, s'inicià aquesta temporada amb la representació de la primera de les òperes noves. Es tracta de l'òpera sèria en dos actes *La straneira*, amb música de Vincenzo Bellini i llibret de Felice Romani, del romanç *L'étranger*, de Charles-Victor Prévost d'Arlincourt, la qual havia estat estrenada al *Teatro alla Scala*, de Milà, el 14 de febrer de 1829.⁵⁷¹ Era la primera vegada que es representava íntegra una òpera de Bellini al nostre coliseu.

Aquell mateix dia, junt amb l'anunci corresponent, el periòdic reproduí l'argument de l'obra i l'advertència següent: “Por orden del gobierno no se permitirá entrar a ninguna criatura de pecho”. Poques setmanes més tard, quan ja s'havien realitzat quatre representacions de l'òpera, l'empresa anuncià la venda del llibret i la seva traducció.⁵⁷² Degut a què al llarg de la nostra investigació no hem pogut localitzar cap còpia, no sabem quin fou el repartiment de l'obra.

Entre el 7 i el 23 d'abril, *La straniera* es representà, almenys, en cinc ocasions, els dies 7, 8, 14, 17 i 21. El 23, s'anuncià la venda del llibret d'*Otello ossia el moro di Venecia* a l'impremta de Guasp, la qual es començà a representar al dia següent, 24 d'abril. Suposem que el llibret que es venia era el mateix que havia estat imprès l'any 1828, amb motiu de la seva primera representació a Palma ja que no hem localitzat cap altre exemplar amb dates posteriors. Aquestes foren les dues òperes representades al coliseu palmèsà fins al 7 de maig. Només en dues ocasions la companyia agregà a la funció alguna peça de música diferent: el 27 d'abril, amb motiu de l'aniversari de la reina, a més de representar *La straniera*, en l'intermedi, la primera tiple i el baix còmic

⁵⁷⁰ *Diario Balear*, 3 d'abril de 1833.

⁵⁷¹ GENORUTTI, Luca: “La straniera”, en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 1199-1201.

⁵⁷² *Diario Balear*, 7 i 21 d'abril de 1833.

cantaren el duo *Dove mai dove trovarlo*, de l'òpera *Elisa e Claudio*, de Mercadante. Aquesta funció es tornà a repetir el 5 de maig.⁵⁷³

El 9 de maig realitzà la seva funció de benefici el primer tenor Vicente Raimondi, no inclosa en l'abonament, el qual oferí al públic una funció variada: el primer acte de *La straniera*, com a primer acte de la funció, i en el segon acte l'obertura de l'òpera *Eduardo e Cristina*, de Rossini, un duo de l'òpera *Alahor in Granata*, de Donizetti, cantat per la primera tiple, Margarita Venturi i l'interessat, la cavatina d'*Il barbiere di Siviglia*, per la signora Venturi, gran escena i ària de l'òpera *Giulietta e Romeo*, de Vaccai, cantada pel beneficiat, i un duo del mestre Mercadante, interpretat per Bruscoli i Regini.⁵⁷⁴

El 12 de maig s'inicià la segona mesada de la temporada amb la reposició a la cartellera d'*Il turco in Italia*. Després de tres representacions, el 18 de maig realitzà la seva funció de benefici la primera tiple de la companyia, Margarita Venturi. Com Raimondi, la *prima donna* oferí una funció variada: el primer acte d'*Il turco in Italia*; la simfonia de l'òpera *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, de Rossini; duo de l'òpera *Giulietta e Romeo*, de Vaccai, per la interessada i Bruscoli; cavatina de *La gazza ladra*, per Francisca Boverini; ària de l'òpera *Il voto di Jefte*, de Generali, pel *signor* Raimondi; ària del *Maometto II*, de Rossini, per Bruscoli, i gran escena i ària del senyor Iskutzts Kenthallertz,⁵⁷⁵ per la beneficiada. L'endemà es repetí la funció amb l'única diferència de l'eliminació del programa de l'ària del *Maometto II*.⁵⁷⁶

El 23 de maig es reposà a la cartellera palmesana *Il barbiere di Siviglia* i com en anteriors ocasions s'anuncià la venda del corresponent llibret, el qual suposem que era el mateix que va fer imprimir en ocasió de la primera representació a Palma, ja que no hem localitzat cap exemplar d'aquest any. Dos dies més tard, el 25 de maig, realitzà la seva funció de benefici el primer baix cantant José Bruscoli, el qual oferí al públic el primer acte d'*Il barbiere di Siviglia*; el gran duo *Se la vita ancor t'è cara*, de l'òpera *Semiramide*, per la primera tiple i el beneficiat; cavatina d'*Adelaide e Comingio*,

⁵⁷³ *Diario Balear*, 7, 8,14, 17, 21, 23, 24, 25, 27 i 30 d'abril i 1, 5 i 7 de maig de 1833.

⁵⁷⁴ *Diario Balear*, 9 de maig de 1833.

⁵⁷⁵ No sabem de qui es tracta.

⁵⁷⁶ *Diario Balear*, 12, 13, 16, 18 i 19 de maig de 1833.

cantada per Bosio; cavatina de *Semiramide*, per la primera tiple, i gran escena i ària d'Asuer de la mateixa òpera, executada pel beneficiat.⁵⁷⁷

El 26 de maig es tornà a representar *Il barbiere di Siviglia* i l'empresa aprofità per anunciar la venda, a la llibreria de Guasp i al despatx del periòdic, del llibret del melodrama en dos actes que s'havia de posar en escena aquella temporada titulada *L'esule di Roma*, de Donizetti, en italià amb la seva traducció a la pàgina enfrontada, al preu de dos rals de billó.⁵⁷⁸

Mentre es preparava i s'assajava la nova òpera anunciada, la companyia oferí al públic algunes funcions variades i de benefici. El 27 de maig, la companyia d'òpera i la gimnàstica de José Serrate, que es troba a la ciutat, "*complaciendo generosamente los deseos del Excmo. S. Capitán General*", s'uniren al teatre per a oferir una funció completa i brillant a benefici del passeig de la Princesa, que s'estava construint. En el primer acte la companyia d'òpera representà *Il barbiere di Siviglia*. En l'intermedi la companyia gimnàstica representà la pantomima d'arlequí *El muerto fingido y las astucias del esqueleto*, "con todo su aparato". Fnalitzà la funció amb el ball de la *Cachucha*, per la senyora Gerónima Serrate, i el bolero per la senyora Teresa Montenegro i José Serrate, director de la companyia gimnàstica.⁵⁷⁹

El 30 de maig, la companyia representà com a primera part de la funció el segon acte de *La straniera* i com a segona part, el duo de Semiramis i Assur, una cavatina de Rossini, cantada per la Boverini, l'ària d'Assur i la cavatina de Semiramis. El 2 de juny es tornà a representar *Il barbiere di Siviglia* i el 4 de juny realitzà la seva funció de benefici el buf caricat Francisco Regini. En ella, la companyia representà el primer acte de *La straniera*; una cavatina del mestre Pacini, cantada per la senyora Antònia Aguiló; el duo *io venia d'assai lontano* de l'òpera *Clotilde*, de Coccia, cantat per Margarita Venturi i l'interessat; cavatina de l'òpera *Imelda de Lambertazzi*, de Donizetti, per José Bruscoli; duo *Lode al cielo, sono andati* de l'òpera *Clotilde*, per Antònia Aguiló i el beneficiat, i una cavatina bufa de Pacini, pel senyor Regini.⁵⁸⁰

⁵⁷⁷ *Diario Balear*, 23 i 25 de maig de 1833.

⁵⁷⁸ *Diario Balear*, 26 de maig de 1833.

⁵⁷⁹ *Diario Balear*, 27 de maig de 1833.

⁵⁸⁰ *Diario Balear*, 30 de maig, 2 i 4 de juny de 1833.

El 9 de juny es representà, per cinquena vegada, *Il barbiere di Siviglia* i l'11 de juny realitzà la seva funció de benefici el primer tenor Pedro Bosio, el qual oferí, igual que els anteriors cantants, una funció variada, amb la participació del personal que havia format part de la companyia espanyola. El programa fou el següent: el segon acte de *La straniera*, com a primera part, i com a segona el ball de la *Cachucha*, ballat per la senyora Rosales; simfonia de *Le siège de Corinthe*; ària corejada de la mateixa òpera, per Bruscoli; cavatina de l'òpera *L'ajo nell'imbarazzo*, pel beneficiat; gran duo de *La siège de Corinthe*, per la senyora Venturi i el senyor Bruscoli; gran escena y duo d'*Il pirata*, per Boverini i l'interessat, i el ball anglès, probablement ballat per la senyora Rosales.⁵⁸¹

Finalment, el 16 de juny, la companyia posà en escena per primera vegada a Palma *Settimio ossia L'esule di Roma*, el melodrama heroic en dos actes, amb música de Gaetano Donizetti i llibret de Domenico Gilardini, extret d'*Il proscritto romano, ossia Il leone del Caucaso*, de Luigi Marchionni, estrenada al *Teatro San Carlo*, de Nàpols, el primer de gener de 1828.⁵⁸² Ja hem comentat que el 26 de maig l'empresa anuncià la venda del llibret, en octau, imprès a la impremta de Domingo Garcia, el qual mantenia l'estructura habitual: després de la portada, apareixen els personatges i els cantants que els interpretaren, amb nota del mestre al clavecí, primer violí i director d'orquestra i el director d'escena, segueix un argument escrit en castellà i continua l'obra en italià. El repartiment de l'obra era el següent:

PERSONAGGI

SOGETTI

MURENA, Senatore..... *SR. GIUSEPPE BRUSCOLI.*
ARGELIA, sua figlia..... *SRA. MARGHERITA VENTURI.*
SETTIMIO, già Tribuno ed ora Proscritto.....*SR. VINCENZO RAIMONDI.*
PUBLIO, Generale dell'Armi Romane..... *SR. FRANCESCO REGINI.*
LEONTINA, confidente d'Argelia*SRA. FRANCESCA BOVERINI.*
LUCIO, Centurione *SR. JOANNI VALLS.*
EMILIA, figlia di Murena..... *SRA. N. N.*

CORO.

Di Congiunti di Murena, e di Confidenti di Publio.
Soldati – Littori – Progionieri.

⁵⁸¹ *Diario Balear*, 9 i 11 de juny de 1833.

⁵⁸² EMANUELE, Marco: "L'esule di Roma ossia Il proscritto", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 401-403.

Al llibret també es feia constar que el mestre al clavecí era Josep Sancho, el primer violí i director d'orquestra Francesc Frontera de Valldemossa i el director d'escena Ferdinando Bonoris, empresari.

Quant a la forma en la qual representava l'obra la companyia, cal mencionar que a la pàgina del llibret en la qual apareixen els personatges i els cantants s'advertia que els versos entrecomillats s'ometien per abreviar *–I versi vergolati si omettono per brevità –*, per tant, d'entrada ja podem assegurar que l'òpera de Donizetti no es representava íntegra al nostre teatre.

Després de dues representacions d'aquesta segona òpera nova,⁵⁸³ el 21 de juny es tornà a representar *La straniera* i amb ella finalitzaren les vint-i-vuit funcions que havia compromés l'empresa. Malgrat aixó,

*Habiendo mostrado deseos varios señores abonados de oír alguna vez mas las dos óperas nuevas que se han representado en este teatro, La estrangera y el Desterrado de Roma, ha resuelto la empresa ofrecer a este respetable público un pequeño abono de seis funciones, a cuyo máximo ha creído poderlas estender: pero que quedará en libertad la empresa de reducirlas a norma de sus intereses. Bajo este supuesto los señores abonados no deberán satisfacer el importe de este nuevo abono sino despues de anunciada la última funcion.*⁵⁸⁴

En les sis funcions d'abonament que anuncià l'empresa, la companyia oferí al públic quatre representacions de *L'esule di Roma* i dues de *La straniera*.⁵⁸⁵ Entre aquestes sis funcions també s'oferí una funció extraordinària, la de benefici a favor de la segona tiple Francisca Boverini, celebrada el 26 de juny. En ella es representà per última vegada *Il turco in Italia*. En l'intermedi la senyora Rosales ballà la *Guaracha* i es cantà el duo de tiple i contralt de l'òpera *Matilde di Shabran*, per la Venturini i la beneficiada, i finalitzat el segon acte el ball anglès.⁵⁸⁶

Entre el 14 i el 28 de juliol la companyia realitzà una sèrie de tres funcions dominicals extraordinàries per disposició superior i a favor de la construcció del passeig de la Princesa. En la del dia 14, es representà *La straniera* i en l'intermedi les joves de la companyia gimnàstica ballaren el *padedú del cosaco ruso*. El 21 de juliol es

⁵⁸³ *Diario Balear*, 16 i 19 de juny de 1833.

⁵⁸⁴ *Diario Balear*, 21 de juny de 1833.

⁵⁸⁵ *Diario Balear*, 23, 24, 29 i 30 de juny, i 4 i 7 de juliol de 1833.

⁵⁸⁶ *Diario Balear*, 26 de juny de 1833.

representà *L'esule di Roma* i el 28 una altra vegada *La straniera*. Cal dir que aquesta última funció estava inicialment anunciada per al 25, però la coincidència amb els focs artificials que havia disposat la Junta de Comerç en els festejos públics que s'hi celebraven amb motiu de la jura de la Princesa, impossibilità la seva realització, traslladant-la al 28.⁵⁸⁷

Amb aquestes representacions extraordinàries finalitzà la temporada la companyia, amb només dues òperes noves representades de les quatre a les que, com a mínim, s'havia compromés amb el públic i sense realitzar la funció de benefici a favor de l'Hospital firmada en el contracte de lloguer del teatre. Suposem que les funcions extraordinàries a favor del passeig de la Princesa supliren la realització d'aquell benefici i que el curt nombre de cantants que formaven la companyia impossibilità l'estrena de més òperes. Tal vegada per aquesta circumstància, i amb el compromís de compensar el públic, les autoritats confiaren novament en l'empresari per a la realització de la segona part de la temporada anual.

Diari de representacions

Nº	Dia	Hora	Representació	Compositor	Observacions
01	07-IV	19:30	La straniera	V. Bellini	
02	08-IV	19:30	La straniera	V. Bellini	
03	14-IV	20	La straniera	V. Bellini	
04	17-IV	20	La straniera	V. Bellini	
05	21-IV	20	La straniera	V. Bellini	
06	24-IV	20	<i>Otello ossia Il moro di Venezia</i>	G. Rossini	
07	25-IV	20	<i>Otello ossia Il moro di Venezia</i>	G. Rossini	
08	27-IV	20	La straniera	V. Bellini	Aniversari de la reina. Teatre il·luminat. Entrada 3 rals.
09	30-IV	20	<i>Otello ossia Il moro di Venezia</i>	G. Rossini	
10	01-V	20	La straniera	V. Bellini	
11	05-V	20	La straniera	V. Bellini	
12	07-V	20	<i>Otello ossia Il moro di Venezia</i>	G. Rossini	
13	09-V	20:30	1ª.- El segundo acto de la Estrangera del maestro Bellini. 2ª.- Sinfonia de la ópera Eduardo y Cristina del maestro Rossini: un duo del Alahor in Granata, ópera de Donizetti, cantado por el	V. Bellini	Benefici de Vincenzo Raimondi

⁵⁸⁷ *Diario Balear*, 14, 21 i 28 de juliol de 1833.

			primer tiple y el interesado: La cavatina del Barbero de Sevilla, por el primer tiple: gran escena y aria de la ópera Julieta y Romeo del maestro Waccaj, que cantará el beneficiado, y un duo del Maestro Mercadante cantado por los Sres. Bruscoli y Regini.		
14	12-V	20	Il turco in Italia	G. Rossini	
14	13-V	20:30	Il turco in Italia	G. Rossini	
15	16-V	20:30	Il turco in Italia	G. Rossini	
16	18-V	20:30	El primer acto del Turco en Italia; la sinfonia de la ópera Elisabeta: duo de Julieta y Romeo del maestro Waccaj, por la interesada y el señor Bruscoli: cavatina de la Gazza Ladra, por la señora Boverini: aria de la ópera el Voto de Jefte del Maestro Generali, por el señor Raimondi: aria del Maometto, por el Sr. Bruscoli, y gran escena y aria del Sr. Iskuzts Kenthallertz, por la beneficiada.	G. Rossini	Benefici de Margherita Venturini
17	19-V	20:30	Idem, con la sola variación de suprimir el aria de Maometto II.	G. Rossini	
18	23-V	20:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
19	25-V	20:30	1ª.- Primer acto del Barbero de Sevilla. 2ª.- Gran duo de la ópera Semiramis "se la vita ancor t'è cara", egecutado por el primer tiple y el beneficiado: cavatina de Adelaide y Comingio, por el Sr. Bosio; cavatina de Semiramis, por el primer tiple; gran escena y aria de Asuer de la antidicha ópera, egecutada por el beneficiado	G. Rossini	Benefici de Giuseppe Bruscoli
20	26-V	20:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
21	27-V		El barbero de Sevilla	G. Rossini	A benefici del Passeig de la Princesa que s'estava construïnt.
22	30-V	20:30	Primera parte: El segundo acto de la Estrangera Segunda parte: duo de Semiramis y Assur, una cabatina de Rossini por la Sra. Boverini: aria de Assur: cabatina de	V. Bellini	

			Semiramis.		
23	02-VI	20:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
24	04-VI	20:30	Primero: el primer acto de la Estrangera Segundo: -Una cavatina del maestro Pacini, por la señora Antonia Aguiló. -Duo de la Clotilde "io venia d'assai lontano", por la Sra. Margarita Venturini y el interesado. -Cavatina de la ópera Imelda de Lambertazzi, del maestro Donizetti, por el Sr. Bruscoli. -Duo de la Clotilde "lode al cielo sono andati" por la Sra. Aguiló y el beneficiado. -Cavatina bufa de Pacini, por el Sr. Regini.	V. Bellini	Benefic de Francesco Regini
25	09-VI	20:30	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
26	11-VI	20:30	Primera parte: el segundo acto de la Estrangera Segunda parte: el baile de la Cachucha por la Sra. Rosales, sinfonia del Sitio de Corinto. Aria coreada de la msma ópera, por el Sr. Bruscoli: Cavatina de la ópera L'ajo nell'Imbarazzo, por el beneficiado. Gran duo del Sitio de Corinto, por la Sra. Venturini y el Sr. Bruscoli. Gran escena y duo del Pirata, por la Sra. Boverini y el interesado. El bayle inglés.	V. Bellini	Benefici de Pietro Bosio
27	16-VI	20:30	Settimio ossia L'esule di Roma	G. Donizetti	
28	19-VI	20:30	Settimio ossia L'esule di Roma	G. Donizetti	
29	21-VI	20:30	La straniera	V. Bellini	
30	23-VI	20:45	Settimio ossia L'esule di Roma	G. Donizetti	
31	24-VI	20:30	Settimio ossia L'esule di Roma	G. Donizetti	
32	26-VI	20:30	Il tuco in Italia	G. Rossini	Benefici de Francesca Boverini Per última vegada.
33	29-VI	20:45	La straniera	V. Bellini	Per última vegada.
34	30-VI	20:45	La straniera	V. Bellini	Per última vegada.
35	04-VII	20:30	Settimio ossia L'esule di Roma	G. Donizetti	
36	07-VII	20:45	Settimio ossia L'esule di Roma	G. Donizetti	
37	14-VII		La straniera	V. Bellini	A benefici del Passeig de la Princesa
38	21-VII		Settimio ossia L'esule di Roma	G. Donizetti	A benefici del Passeig de la Princesa

49	28-VII		La straniera	V. Bellini	A beneficio del Paseo de la Princesa.
----	--------	--	--------------	------------	---------------------------------------

Estadística de la temporada

Com acabem de veure, la companyia oferí al públic un total de quaranta funcions.

D'entre les obres representades al llarg de la temporada, l'òpera més representada fou *La straniera*, de Vincenzo Bellini, amb disset representacions i el compositor més representat fou el mateix Bellini, gràcies a aquestes representacions.

Amb tot, el nombre de representacions ofertes de cadascuna de les obres posades en escena en aquesta temporada són les següents:

<i>La straniera</i>	17 representacions
<i>Settimio ossi l'esule di Roma</i>	7 representacions
<i>Il turco in Italia</i>	6 representacions
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	6 representacions
<i>Otello ossia Il moro di Venezia</i>	4 representacions

Per autors, d'acord amb els títols, les representacions estan repartides de la manera següent:

Vincenzo Bellini	17 representacions
Gioachino Rossini	16 representacions
Gaetano Donizetti	7 representacions

Cal remarcar que aquesta fou la primera temporada en la qual es representà per primera vegada al nostre teatre una òpera de Vincenzo Bellini.

Catàleg de llibrets conservats

Al llarg de la nostra investigació hem pogut localitzar i consultar els llibrets de les òperes representades en aquesta temporada que relacionem a continuació.

Settimio ossia L'esule di Roma

Biblioteca	Signatura
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8° 45 (4)

La temporada de 1833-1834

La temporada de Pasqua o de primavera de 1833 finalitzà oficialment el 7 de juliol, tal com s'havia anunciat al *cartello*, amb dues mesades de catorze funcions cadascuna més les sis funcions addicionals que oferí la companyia a petició del propi públic. Des d'aquell dia i fins al 28 de juliol la companyia també oferí tres funcions a benefici del passeig de la Princesa que es trobava en construcció.

L'últim dia de funció abans de l'aturada estiuenca, el 28 de juliol, es tornà a reunir Ferdinando Bonoris, com a empresari de les representacions d'òpera italiana durant la temporada hivernal que havia de començar en el mes de setembre i finalitzar l'últim dia de carnestoltes de 1834, amb els regidors de l'Ajuntament protectors de l'Hospital i comissionats per als assumptes del teatre, Joan Antoni Fuster i Antoni Ferrer, i davant el notari Pere Josep Bonet firmaren un nou document per al lloguer del coliseu en la temporada d'hivern d'aquell any. Com feia relativament pocs mesos que ja n'havien firmat un, en el document s'especifica que es respectaven els pactes que contenia l'anterior escriptura amb la reforma de dos articles. Al cinquè article, aquell que feia referència a la quantitat que havia de pagar l'empresari a l'Hospital per cadascuna de les funcions realitzades, s'establí que fossin tres les lliures que havia de pagar després de cada funció. Al sisè article, el que parlava de la funció de benefici a favor de l'Hospital, s'especificà que al llarg de la temporada l'empresari s'obligava a realitzar una funció de benefici de nou espectacle a favor de l'establiment benèfic, lliure de tota despesa, és a dir, que el producte de les entrades havia de ser íntegre per a l'Hospital, el qual s'havia de realitzar en diumenge o dia festiu de precepte i que no es pogués treballar, després del dia primer de novembre, amb l'acord previ dels contraents.

Dos dies més tard, el 30 de juliol, comparegué davant el mencionat notari Jaume Alemany Mas, fill de Jaume i Magdalena, casat, natural i veí de Palma, el qual, enterat del contingut de l'antecedent contracte, es constituí fiador de l'empresari Ferdinando Bonoris.⁵⁸⁸

El 10 de setembre l'empresa donà a conèixer al públic el cartell d'avís d'inici de la temporada. En ell s'especificava que es realitzarien un total de setanta funcions, repartides en cinc mesades de catorze funcions cadascuna, les quals s'havien de pagar

⁵⁸⁸ AGCM, lligall X-380/1, ff. 105 r.-106 v.

per adelantat, i les condicions dels abonaments i preus diaris. Al llarg de la temporada s'oferirien, almenys, cinc òperes noves mai representades al coliseu i d'altres, les més acceptades i aplaudides pel públic. Com estava firmat, també es concretava que la temporada s'iniciaria en el mes de setembre i finalitzaria l'últim dia de carnestoltes de 1834. L'elenc de la companyia era el següent:

Primer tiple:	Margarita Venturi.
Primer contralto:	Ernesta Carcano.
Primeros tenores:	Vicente Raimondi. N. se espera de Italia.
Primer bajo cantante:	José Bruscoli.
Bufo caricato y cantante:	Francisco Regini.
Otro bajo cantante:	Carlos Gola.
Segunda mujeres:	Francisca Boverini. Antonia Aguiló.
Segundo tenor:	N.

Seis coristas.

Apuntador:	Pedro Donatutti.
Director escena:	Fernando Bonoris.
Maestros al clave:	Joaquín Sancho. José Sancho.
Primer violín director de orquesta:	Francisco Frontera de Valldemosa. ⁵⁸⁹

Respecte a la temporada anterior, abandonà la companyia el tenor Pedro Bosio, el qual fou substituït per Pedro Mantegazza, que, segons el *cartello*, havia de venir d'Itàlia i que, com veurem tot seguit, s'incorporà a la companyia en el mes de desembre. Anteriorment, Pietro Mantegazza havia format part de la companyia italiana que havia actuat al Teatre de la Santa Creu de Barcelona, en la temporada 1823-1824, en qualitat de segon tenor i coincidint-hi amb Carolina Eckerlin;⁵⁹⁰ en la temporada de carnestoltes de 1828 es trobava representant al *Teatro La Fenice*, de Venècia; en la tardor d'aquell mateix any al *Regio Teatro di S.S.S. Principe di Savoja*, a Carignano; en la temporada de carnestoltes de 1829 al *Regio Teatro*, de Torí, i entre els mesos de setembre a desembre de 1829 formà part de la companyia que actuà als teatres madrilenys, sota la direcció de Ramon Carnicer.⁵⁹¹

⁵⁸⁹ *Diario Balear*, 10 de setembre de 1833.

⁵⁹⁰ SUERO ROCA, Maria Teresa: *op. cit.*, Vol. III, p. 261.

⁵⁹¹ Les dades referents a Itàlia han estat extretes de la base de dades de l'*Instituto Centrale per il Catalogo Unico (ICCU)*. [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <http://www.iccu.sbn.it/opencms/opencms/it/>.

També s'incorporà a la companyia aquesta temporada el baix cantant Carlo Gola. Finalment, comentar la substitució circumstancial de la contralt Ernesta Carcano per Luisa Bonoldi en les representacions de *Semiramide*, que la companyia oferí al final de la temporada.

Desenvolupament de la temporada

El 19 de setembre, l'empresa anuncià l'inici de la temporada per al dissabte següent, dia 21, amb la representació de l'òpera nova en aquest teatre titulada *Giulietta e Romeo* i que al diumenge següent es tornaria a interpretar la mateixa obra i entre els actes es realitzaria una tómbola, per la qual l'empresa havia destinat un premi de trenta-sis duros de plata, és a dir, dotze duros pel primer premi "a la quina", i vint-i-quatre per al segon a la tómbola. Independentment del nombre de jugadors, l'empresa assegurava els mencionats premis.⁵⁹² La tómbola es repetí en diverses ocasions al llarg de la temporada com un entreteniment més dins la funció.

Així, doncs, dos dies més tard d'aquell anunci, el 21 de setembre, s'inicià la temporada amb la representació de la tragèdia en música en dos actes titulada *Giulietta e Romeo*, amb música de Nicola Vaccaj i llibret de Fellice Romani, extret de la tragèdia *Giulietta e Romeo*, de Luigi Scevola, la qual havia estat estrenada al *Teatro alla Canobbiana*, de Milà, el 31 d'octubre de 1825.⁵⁹³ Com en el cas de *L'esule di Roma*, l'empresa féu imprimir el llibret corresponent, el qual fou elaborat per l'impremta de Domingo Garcia. A diferència d'aquell, cal mencionar que la disposició i estructura és diferent: a la portada li segueix l'argument en castellà i a aquest el repartiment de l'obra, seguit de l'òpera en italià.

El repartiment de l'obra fou el següent:

PERSONAGGI

SOGETTI

CAPELIO, capo dei Capeletti e Padre di..... Vincenzo Raimondi.
GIULIETTA, amante di Margherita Venturi.
ROMEO, capo dei Montecchi..... Ernesta Carcano.

Respecte a les dades referents a Espanya, cal aclarir que Carmena y Millán al seu treball *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, transcriu mal el cognom del cantant al qual nomena com Pietro Montegarra (CARMENA, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*, p. 70).

⁵⁹² *Diario Balear*, 19 de setembre de 1833.

⁵⁹³ NARICI, Ilaria: "Giulietta e Romeo", en GELLI, Piero (a cura di), *op. cit.*, pp. 554-556.

TEBALDO, partigiano de Capeletti, e promesso Sposo a Giulietta Carlo Gola.
LORENZO, medico di Capelio Giuseppe Bruscoli.
ADELE, madre di Giulietta Antonietta Aguiló.

CORI E COMPARSE
Capeletti – Montecchi - Guerriere

El mestre al clavecí continuava sent Josep Sancho i el director d'escena Ferdinando Bonoris.

L'únic que es publicà a la premsa fou l'argument de l'obra que figurava al llibret, acompanyat d'una breu notícia sobre les modificacions introduïdes pel llibretista: "El de esta ópera [l'argument] es el mismo que el de la tragedia ya representada con igual título y aceptación general; pero el Sr. Romani, autor de este programa, ha tenido que hacer algunas variaciones, como él mismo confiesa, tanto para diferenciar el drama del que ya conocía el público, como para arreglar las escenas a la marcha que exige la música". Junt a l'argument també figurava el repartiment de l'obra, amb l'especificació de les veus:

Personages y actores de dicha ópera.

Capelo..... Vicente Raimondi, tenor.
Julieta Margarita Venturi, tiple.
Romeo Arnesta Carcano, contralto.
Tebaldo Carlos Gola, segundo bajo.
Lorenzo José Bruscoli, primer bajo.
Adela..... Antonia Aguiló, segundo tiple.⁵⁹⁴

Entre el 21 de setembre i el 6 d'octubre la companyia realitzà, almenys, nou funcions: set representacions de l'òpera de Vaccaj, una representació de *La straniera*, el 29 de setembre, i una altra de *L'esule di Roma*, el 5 d'octubre.⁵⁹⁵

A primeries del mes d'octubre arribà a Palma de notícia de la mort de Ferran VII, ocorreguda el 29 de setembre. La circular dirigida als capitans generals de les províncies fou publicada al *Diario Balear* en la seva edició del 18 d'octubre. No obstant això, la temporada d'òpera ja estava interrompuda des del 7 d'octubre, ja que, com era preceptiu, en el moment de la mort havien de cessar les diversions públiques.

⁵⁹⁴ *Diario Balear*, 21 de setembre de 1833.

⁵⁹⁵ *Diario Balear*, 21, 22, 24, 26 i 29 de setembre i 1, 3, 5 i 6 d'octubre de 1833.

Quasi dos mesos després, el 23 de novembre, la reina, atenent les peticions de diversos directors de companyies còmiques, ja que moltes famílies depenien de l'exercici de la seva professió, i tenint en compte que en algunes morts de reis i prínceps les aturades teatrals no havien sobrepassat els nou dies, decretà l'obertura de tots els teatres a partir de l'1 de desembre.⁵⁹⁶

Com les notícies i la documentació oficial solia tardar uns dies, a Palma, la companyia italiana no reinicià la seva activitat fins al 7 de desembre, amb la representació d'*Il barbiere di Siviglia*, en la qual interpretà el paper del Comte d'Almaviva el tenor Pedro Mantegazza, recientment vingut d'Itàlia. L'endemà, la companyia la tornà a representar.⁵⁹⁷

Pocs dies més tard, el 12 de desembre, la companyia representà la segona òpera nova de la temporada. Es tracta del melodrama en dos actes titulat, *Chiara di Rosembergh*, amb música de Luigi Ricci i llibret de Gaetano Rossi, estrenada al *Teatro alla Scala*, de Milà, l'11 d'octubre de 1831.⁵⁹⁸ En aquesta ocasió l'empresa també féu imprimir el llibret corresponent a la impremta de Domingo Garcia, l'estructura del qual és la mateixa que la de l'anterior òpera nova. El repartiment que hi figura és el següent:

PERSONAGGI

ATTORI

MARCHESE DI VALMOR, Ambasciator francese..... Vincenzo Raimondi.
CHIARA, figlia di Margherita Venturi.
EUFEMIA, PRINCESSA, moglie di Antonietta Aguiló.
CONTE DI ROSEMBERGH..... Carlo Gola.
MONTALBANO, creduto Padre di Chiara Giuseppe Bruscoli.
MICHELOTTO, al servizio del Conte Francesc Regini.
MARCELLA, fattoressa di lui moglie..... Francesca Boverini.

Cori e comparse

CAVALIERE, vassalli, guardie, domestici, e Villici.

A la mateixa pàgina figuren com a mestre al clavecí Joaquim Sancho i Francesc Frontera i com a director d'escena Bonoris.

⁵⁹⁶ *Diario Balear*, 7 de desembre de 1833.

⁵⁹⁷ *Diario Balear*, 7 i 8 de desembre de 1833.

⁵⁹⁸ *CHIARA DI ROSEMBERGH / melodramma in due atti / da rappresentarsi / nell'I. R. Teatro alla Scala / l'autunno dell'anno 1831*. [En línia] [Ref. del 2 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=9129&tipo=i>>.

Dos dies després d'aquesta primera representació, el 14 de desembre, es tornà a repetir l'obra amb motiu de la funció de benefici a favor del tenor Vincenzo Raimondi, el qual, en l'intermedi, cantà una ària de l'òpera *Il voto di Jefte*.⁵⁹⁹ Des d'aquesta data i fins al 17 de gener, la companyia representà *Chiara di Rosembergh*, *L'esule di Roma*, *Giulietta e Romeo*, *Il barbiere di Siviglia* i *La straniera*, amb la realització d'algunes funcions de benefici. En les que es realitzaren els dies 15 i 17 de desembre, el teatre estigué il·luminat amb motiu de la proclama d'Isabel II. El dia 19 es realitzà la funció de benefici del primer baix Giuseppe Bruscoli, amb la representació de *Chiara di Rosembergh*, en la qual, finalitzada la introducció del segon acte, el beneficiat cantà una ària corejada de l'òpera *Paolo e Virginia*, de Pacini, i el dia 30 es realitzà la funció de benefici a favor del tenor Pietro Mantegazza, en la qual s'interpretà *Il barbiere di Siviglia* i entre actes el beneficiat cantà, junt amb la signora Ernesta Carcano el duo *Ah se de' mali miei*, de l'òpera *Tacredi*. El 8 de gener de 1834 es realitzà la funció de benefici a favor del buf caricat Francesco Regini, amb la representació de *Chiara di Rosembergh*, i entre actes Antònia Aguiló cantà una ària de Pacini i el beneficiat, Mantegazza i Bruscoli el tercet de *La italiana in Algeri*. El 16 de gener celebrà la seva funció de benefici la contralt Ernesta Carcano amb la representació del primer acte de *Chiara di Rosemberg*, la simfonia de *Donna Caritea*, un duo de la mateixa òpera per la beneficiada i Mantegazza, el duo de dos baixos de *Chiara*, es ballà un bolero, un cor, escena i ària, escrit per Carlo Gola i interpretat per la beneficiada i el duo de tenors de *Donna Caritea*.⁶⁰⁰

El 17 de gener s'inicià la tercera mesada amb la representació de *Chiara di Rosembergh* i l'endemà, la premsa anuncià la venda, a la impremta de Guasp, situada al carrer Morey, del llibret de l'òpera *Zadig ed Astartea*, la qual s'havia de representar al coliseu el 19 de gener a benefici del Sant Hospital. Així, doncs, aquell dia es representà per primera vegada al nostre teatre aquesta òpera en dos actes, amb música de Nicola Vaccai i llibret d'Andrea Leone Tottola, que havia estat estrenada al *Teatro San Carlo*, de Nàpols, el 21 de febrer de 1825.⁶⁰¹ En l'anunci publicat a la premsa local, s'hi inclogué l'argument de l'òpera i el recordatori de la venda del llibret, al preu de dos rals

⁵⁹⁹ *Diario Balear*, 14 de desembre de 1833.

⁶⁰⁰ *Diario Balear*, 15, 17, 18, 19, 21, 25, 26, 29, 30 i 31 de desembre de 1833 i 1, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 14, 16 i 17 de gener de 1834.

⁶⁰¹ *ZADIG ED ASTARTEA / dramma per musica / da rappresentarsi / nel real teatro S. Carlo / l'inverno del corrente anno 1825*. [En línia] [Ref. del 3 de juliol de 2015]. Disponible en Web: <<http://www.librettodopera.it/librettodopera/testo.jsp?numero=10500&tipo=i>>.

de billó.⁶⁰² El llibret fou imprès per Felip Guasp, “Regio stampatore”, i presenta l’estructura habitual: portada, argument, repartiment i obra.

Segons el mencionat llibret, el repartiment de l’obra fou el següent:

PERSONAGGI.

ASTARTEA, regina di Babilonia*Signora Margherita Venturi.*
AZORA, sua germana *Signora Francesca Boverini.*
ZADIG, principe babilonese.....*Signora Ernesta Carcano.*
CORAMAN, governatore di Babilonia.....*Signor Pietro Mantegazza.*
OLAMAR, primo ministro *Signor Giuseppe Bruscoli.*
IL GRAN MAGO.....*Signor Francesco Regini.*
ALAKI, confidente di Coraman*Signor Carlo Gola.*

Magi – grandi – araldi d’arme – guardie.
Cori e comparse.

Sembla que l’òpera no fou ben acollida pel públic palmesà, ja que només es representà en tres ocasions: el dia 19 de gener, amb motiu del benefici de l’Hospital, i els dies 20 i 22 del mateix més. De seguida, la companyia l’eliminà de la cartellera i en els dies posteriors tornà a representar *La straniera*, *L’esule di Roma* i *Giulietta e Romeo*.⁶⁰³

El 28 de gener realitzà la seva funció de benefici la primera soprano Margarita Venturini, la qual oferí al públic una funció variada: el primer acte de l’òpera *Chiara di Rosembergh*; el ball anglès per Maria Rosales i *Manchegas* a quatre; una cavatina de contralt, de Rossini, interpretada per Francesca Boverini, amb el vestuari corresponent; el duo de la pistola de *Chiara di Rosembergh*, interpretada per Bruscoli i Regini; una ària de Pacini interpretada per la beneficiada, i les boleres a quatre per la senyora Rosales.⁶⁰⁴

Dos dies més tard, el 30 de gener, la companyia reposà a la cartellera *Semiramide*, de Rossini. En ella, la contralt, Ernesta Carcano, fou substituïda per Luisa Bonoris. El motiu l’explicava la pròpia empresa en l’anunci:

No habiendo podido la Sra. Carcano, contralto de la compañía, prepararse por la brevedad del tiempo para desempeñar la parte que le toca en esta ópera, del todo nueva para ella, pero sabida ya por los demás actores; la

⁶⁰² *Diario Balear*, 19 de gener de 1834.

⁶⁰³ *Diario Balear*, 19, 20, 22, 23, 25 i 26 de gener de 1834.

⁶⁰⁴ *Diario Balear*, 28 de gener de 1834.

Empresa ha determinado que la sustituya en su papel a Sra. Luisa Bonoris. No siendo esta la profesión de esta señora, y careciendo ella de aquellos medios que requiere el teatro, espera y no duda en merecer de tan bondadoso público la mayor indulgencia en el disimulo de sus faltas.

L'empresa recordava que aquesta òpera ja feia set anys que havia estat interpretada al teatre palmès amb tot el seu aparat escenogràfic. La falta de recursos de l'actual empresa impedia que la representació que ara s'anava a oferir no pogués competir amb la que s'oferí en els anys precedents, per la qual cosa l'empresa demanava també la indulgència del públic.⁶⁰⁵

Pocs dies més tard, el 6 de febrer, amb la representació de *Chiara di Rosembergh*, i la interpretació de l'obertura de l'òpera *Guillaume Tell*, de Rossini, i el ball de les boleres a quatre, en l'intermedi, finalitzà la tercera mesada de la temporada. A fi d'acabar-la, l'empresa oferí cinc funcions més, en les quals es tornaren a representar les òperes noves ofertes per la companyia en aquesta temporada amb la interpretació d'alguns balls i l'obertura de *Guillaume Tell* en els intermedis.⁶⁰⁶

En aquesta part de la temporada la companyia només havia ofert al públic palmès tres de les cinc òperes noves que havia promès. Malgrat això, suposem que les autoritats valoraren les dues temporades com un conjunt, tenint en compte les dues que havia ofert en la temporada de primavera, les quals, sumades, donaven el total de cinc òperes que s'havien anunciat. El mateix ocorregué amb la funció de benefici que s'havia d'haver realitzat en la temporada de Pasqua i que finalment es realitzà el 19 de gener de 1834. Amb tot, la temporada finalitzà l'11 de febrer de 1834.

Diari de representacions

Nº	Dia	Hora	Representació	Compositor	Observacions
01	21-IX	19:30	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
02	22-IX		Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
03	24-IX		Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
04	26-IX		Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
05	29-IX	19	La straniera	V. Bellini	
06	01-X	19	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
07	03-X	19	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
08	05-X	19	Settimio ossia L'esule di Roma	G. Donizetti	
09	06-X	19	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
10	07-XII	19:45	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	

⁶⁰⁵ *Diario Balear*, 30 de gener de 1834.

⁶⁰⁶ *Diario Balear*, 6, 7, 8, 9, 10 i 11 de febrer de 1834

11	08-XII	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
12	12-XII	19	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	
13	14-XII	19	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	Benefici de Vincenzo Raimondi
14	15-XII	19	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	Amb ocasió de la proclama de Isabel II teatre il·luminat.
15	17-XII	19	Settimio ossia L'esule di Roma	G. Donizetti	Teatre il·luminat.
16	18-XII	18	Settimio ossia L'esule di Roma	G. Donizetti	
17	19-XII	19	Clara de Rosemberg. Concluida la introduccion del 2º acto cantarà el beneficiado una aria coreada de la ópera Pablo y Virginia de Paccini.	L. Ricci	Benefici de Giuseppe Bruscoli Entrada 3 rals.
18	21-XII	19	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
19	25-XII	19	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	
20	26-XII	19	Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	
21	27-XII	19	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
22	28-XII	19	La straniera	V. Bellini	
23	29-XII	19	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	
24	30-XII		Il barbiere di Siviglia	G. Rossini	Benefici de Pietro Mantegazza
25	31-XII	19	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
26	01-I	19	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	
27	04-I	19	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	
28	05-I	19	La straniera	V. Bellini	
29	06-I	19	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
30	08-I	19	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	Benefici de Francesco Regini
31	09-I	19	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
32	11-I	19	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
33	12-I	18:30	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	Baile de mascara
34	14-I	19	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
35	16-I	19	El primer acto de la Clara de Rosemberg – sinfonia de la Caritea – duo de la misma ópera por la beneficiada y el Sr. Mantegazza – Duo de dos bajos de la Clara - se bailará un bolero- coro, escena y aria por la beneficiada, escrita por el Sr. Carlos Gola – duo de tenores de la Caritea.	L. Ricci	Benefici de Ernesta Carcano
36	17-I	19	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	
37	19-I	18:30	Zadig ed Astartea	N. Vaccai	Beneficio del Hospital
38	20-I	19	Zadig ed Astartea	N. Vaccai	
39	22-I	19	Zadig ed Astartea	N. Vaccai	
40	23-I	19	La straniera	V. Bellini	
41	25-I	19	Settimio ossia L'esule di Roma	G. Donizetti	
42	26-I	19	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
43	28-I	19	1ª Primer acto de la Clara de Rosemberg. 2ª El baile ingles por la Sra. Maria Rosales, y las Manchegas a 4 3ª Cavatina de contralto del	L. Ricci	Benefici de Margherita Venturini

			maestro Rossini, ejecutada por la Sra. Francisca Boverini con vestuario analogo, duo de la pistola en dicha ópera por los Sres. Bruscoli y Regini; Aria del maestro Pacini por la beneficiada. Las boleras a 4 por las señoras Rosales		
44	30-I	19	Semiramide	G. Rossini	
45	01-II		Semiramide	G. Rossini	
46	02-II	18	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	
47	04-II	19	Semiramide	G. Rossini	
48	05-II	19	Segundo acto de La Estrangera; se bailaràn las Manchegas i en segundo acto de la Semiramis	V. Bellini	
49	06-II	18	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	
50	07-II	19	Giulietta e Romeo	N. Vaccai	
51	08-II	19	Semiramide	G. Rossini	
52	09-II	18	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	
53	10-II	19	Semiramis	G. Rossini	
54	11-II	18	Chiara di Rosembergh	L. Ricci	

Estadística de la temporada

Com acabem de veure, la companyia oferí al públic un total de cinquanta-quatre funcions.

D'entre les obres representades al llarg de la temporada, l'òpera més representada fou *Chiara di Rosembergh*, de Luigi Ricci, amb disset representacions i el compositor més representat fou Nicola Vaccai.

Amb tot, el nombre de representacions ofertes de cadascuna de les obres posades en escena en aquesta temporada són les següents:

<i>Chiara di Rosembergh</i>	17 representacions
<i>Giulietta e Romeo</i>	15 representacions
<i>Il barbiere di Siviglia</i>	4 representacions
<i>Settimio ossia L'esule di Roma</i>	4 representacions
<i>La straniera</i>	4 representacions
<i>Zadig ed Astartea</i>	3 representacions

Per autors, d'acord amb els títols, les representacions estan repartides de la manera següent:

Nicola Vaccai	18 representacions
Luigi Ricci	17 representacions

Gioachino Rossini	9 representacions
Gaetano Donizetti	4 representacions
Vicenzo Bellini	4 representacions

Catàleg de llibrets conservats

Al llarg de la nostra investigació hem pogut localitzar i consultar els llibrets de les òperes representades en aquesta temporada que relacionem a continuació.

Giulietta e Romeo

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	S2 (13) / 53
Biblioteca Balear. La Real	BB – 4941 – 1
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 45 (5)

Chiara di Rosembergh

Biblioteca	Signatura
Biblioteca de la Fundació Bartomeu March	8º 45 (6)

Zadig ed Astartea

Biblioteca	Signatura
Biblioteca Lluís Alemany	V1 (149) / 32
Biblioteca Balear. La Real	BB – 4941 – 5
Arxiu Municipal de Palma. Fons Llabrés (Fulletts)	Reg. 862

Estadística general de la representació d'òperes en el període 1824-1834

Al llarg del període, les companyies italianes d'òpera que actuaren al nostre coliseu oferiren al públic palmesà un total de set-centes seixanta-una funcions d'òpera, repartides de la següent manera:

Temporada de Pasqua 1824:	42 funcions.
Temporada 1824-1825:	48 funcions.
Temporada 1825-1826:	132 funcions.
Temporada 1826-1827:	143 funcions.
Temporada 1827-1828:	143 funcions.
Temporada 1828-1829:	79 funcions.
Temporada 1830-1831:	77 funcions.
Temporada de Pasqua 1833:	39 funcions.
Temporada 1833-1834:	54 funcions.
Total:	757 funcions

De totes les temporades, les més estables i en les que consegüentment s'oferiren més funcions foren les de 1825-1826, 1826-1827 i 1827-1828.

Pel que fa als compositors, el més interpretat, amb molta diferència, fou Gioachino Rossini, amb quatre-centes trenta-cinc representacions d'un total de set-centes cinquanta-set representacions, la qual cosa indica que més de la meitat de les representacions foren obres del compositor de Pesaro. A continuació, li seguiren en nombre de representacions compositors coetanis com Pacini, Mercadante, Vaccai, Meyerbeer. Especial menció mereixen Donizetti i Bellini, representats només en les tres últimes temporades d'òpera, els quals se situen en llocs destacats en nombre de representacions, la qual cosa comença a evidenciar l'entrada amb força del belcantisme romàntic.

Gioachino Rossini (1792-1868)	435 representacions
Giovanni Pacini (1796-1867)	96 representacions
Saverio Mercadante (1795-1870)	65 representacions
Gaetano Donizetti (1797-1848)	22 representacions
Vincenzo Bellini (1801-1835)	21 representacions
Nicola Vaccai (1790-1848)	21 representacions
Carlo Coccia (1782-1873)	17 representacions
Giuseppe Mosca (1772-1839)	17 representacions
Luigi Ricci (1805-1859)	17 representacions
Ferdinando Paër (1771-1839)	10 representacions
Paolo Brambilla	10 representacions
Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	10 representacions
Stefano Pavesi (1779-1850)	3 representacions
Joseph Weigl (1766-1846)	2 representacions

Pel que fa a les obres més representades, al llarg de les temporades que aquí hem estudiat l'obra més representada fou *Il barbiere di Siviglia*, seguida de *Torvaldo e Dorliska* i *Elisa e Claudio*.

<i>Il barbiere di Siviglia</i>	80 representacions
<i>Torvaldo e Dorliska</i>	51 representacions
<i>Elisa e Claudio</i>	40 representacions
<i>La cenerentola</i>	38 representacions
<i>La gazza ladra</i>	32 representacions
<i>Adelaide e Comingio</i>	31 representacions
<i>Semiramide</i>	28 representacions
<i>L'italiana in Algeri</i>	25 representacions
<i>La donna del lago</i>	24 representacions
<i>Il turco in Italia</i>	22 representacions
<i>La straniera</i>	21 representacions

<i>Il barone di Dolsheim</i>	21 representacions
<i>L'inganno felice</i>	20 representacions
<i>Eduardo e Cristina</i>	18 representacions
<i>La schiava in Bagdad</i>	18 representacions
<i>Chiara di Rosembergh</i>	17 representacions
<i>Gli arabi nelle Gallie</i>	16 representacions
<i>Otello ossia Il moro di Venezia</i>	16 representacions
<i>Matilde di Shabran</i>	15 representacions
<i>Giulietta e Romeo</i>	15 representacions
<i>Tancredi</i>	13 representacions
<i>La sposa di tre mariti</i>	13 representacions
<i>Clotilde</i>	12 representacions
<i>Mosè in Egitto</i>	12 representacions
<i>La pietra del paragone</i>	11 representacions
<i>L'ajo nell'imbarazzo</i>	11 representacions
<i>Settimio ossi l'esule di Roma</i>	11 representacions
<i>Agnese</i>	10 representacions
<i>Violenza e costanza</i>	10 representacions
<i>La apparenza inganna</i>	10 representacions
<i>Margherita d'Anjou</i>	10 representacions
<i>Zelmira</i>	10 representacions
<i>Adele ed Emerico</i>	8 representacions
<i>Il falegname di Livonia</i>	7 representacions
<i>Caritea regina di Spagna</i>	7 representacions
<i>Aureliano in Palmira</i>	6 representacions
<i>Maometo secondo</i>	6 representacions
<i>Le siège de Corinthe</i>	6 representacions
<i>La donna selvaggia</i>	5 representacions
<i>L'osteria della posta o el sordo fingido</i>	5 representacions
<i>I pretendenti delusi</i>	4 representacions
<i>Ser Marcantonio</i>	3 representacions
<i>La pastorella feudataria</i>	3 representacions
<i>La sposa fedele</i>	3 representacions
<i>Zadig ed Astartea</i>	3 representacions
<i>Il rivale di se stesso</i>	2 representacions
<i>La locandiera di spirito</i>	1 representació

Repertori de fragments d'òpera interpretats en les temporades

Ja ens hem referit en diverses ocasions al llarg d'aquest treball al repertori de bagul, aquelles peces que formaven part de l'equipatge dels cantants i que interpretaven en els teatres on eren contractats. Habitualment es tractava de fragments de les òperes que havien tingut oportunitat de cantar en altres teatres, amb els quals havien obtingut l'èxit en temporades anteriors, o que simplement havien adquirit a través d'algun copista.

En ocasions, els cantants també solien interpretar aquells fragments de les òperes que ja havien estat interpretades al mateix coliseu i que havien merescut l'aplaudiment general i extraordinari del públic.

Pel que fa a les peces o fragments purament instrumentals, en la seva majoria, les simfonies de les òperes, aquestes solien arribar als músics i a les companyies pels contactes que mantenien amb els diferents teatres. Així, en el cas de Palma, encara que no tenim cap documentació que ho confirmi, quasi podem assegurar que les obertures interpretades de les òperes no representades al nostre coliseu provenien del Teatre de la Santa Creu de Barcelona.

Tots aquests fragments conformaven un repertori heterogeni que els cantants solien oferir al públic com a complement de l'òpera representada en les funcions de benefici i que les companyies solien utilitzar per a conformar alguna de les parts de les funcions en diferents circumstàncies. Amb aquest repertori, les companyies solien salvar les indisposicions dels cantants i oferir al públic varietat i novetat, ja que en ocasions s'hi solien interpretar fragments d'òperes no representades al nostre coliseu.

Per la relativa importància que ofereix aquest tipus de repertori, a continuació inserim un llistat dels fragments d'òpera interpretats per les companyies que actuaren al nostre coliseu durant les temporades que aquí estudiem, identificant el fragment, l'òpera a la qual pertany, el compositor, la data de la interpretació al nostre coliseu i si l'òpera al qual pertany havia estat representada o no.

Opera	Compositor	Fragment	Data
La donna del lago	G. Rossini	Oh quante lacrime (Malcom)	10.01.1825
Demetrio e Polibio		Quartet	29.01.1825
Tancredi	G. Rossini	Ària	25.09.1825
L'inganno felice	G. Rossini	Una voce m'ha colpito (Betone)	01.10.1825
Tancredi	G. Rossini	Ah, se de'mali miei – Duo (Argirio i Tancredi)	01.10.1825
La Vestale	G. Rossini	Ària	03.11.1825
Adelaide e Comingio	G. Pacini	Cavatina de tenor	28.01.1826
Otello	G. Rossini	Obertura	28.01.1826
Otello	G. Rossini	Che smania ohimé cha affano – ària de contralt	04.02.1826
Tebaldo e Isolina	F. Morlacchi	Mi più – romanç	30.04.1826
Il turco in Italia	G. Rossini	Escena i duo	07.05.1826 21.05.1826
	V. Pucitta	Pien di gioia alfin ti vedo	23.09.1826

Torvaldo e Dorliska		Ària final del duc Ordow	14.10.1826 16.10.1826 18.10.1826 24.10.1826 29.10.1826 05.11.1826
Elisa e Claudio		Escena i cavatina d'Elisa	14.10.1826 16.10.1826 18.10.1826 24.10.1826 29.10.1826 05.11.1826
I pretendenti delusi		Escena i ària	14.10.1826 16.10.1826 18.10.1826 24.10.1826 29.10.1826 05.11.1826
Elisa e Claudio		Se all'istante all'oferta di un soglio – duo del segon acte	14.10.1826 16.10.1826 18.10.1826 24.10.1826 29.10.1826 05.11.1826
La cenerentola	G. Rossini	Un segreto d'importanza (duo)	24.10.1826 29.10.1826 05.11.1826 18.11.1826 28.11.1826 04.12.1826
Aureliano in Palmira		Obertura	18.11.1826 28.11.1826 04.12.1826
Ricciardo cor di leone	Grétry?	Ària	18.11.1826 28.11.1826 04.12.1826
	G. Mosca	Un bravo militar (ària)	18.11.1826 28.11.1826 04.12.1826
Adelaide e Comingio		Ària (Benavides)	18.11.1826 28.11.1826 04.12.1826
Agnese		Quel sepulcro che racchinde (duo)	18.11.1826 28.11.1826 04.12.1826
Torvaldo e Dorliska		Dunque in vano i perigli e la morte (cavatina)	12.12.1826
Ricciardo e Zoraide	G. Rossini	Tercet	12.12.1826 07.01.1827
La cenerentola	G. Rossini	Obertura	06.02.1827 19.02.1827
La cenerentola	G. Rossini	Duet de tenor i soprano	06.02.1827 19.02.1827
La cenerentola	G. Rossini	Cavatina del baix	06.02.1827

			19.02.1827
La cenerentola	G. Rossini	Quintet del primer acte	06.02.1827 19.02.1827
La cenerentola	G. Rossini	Ària del tenor	06.02.1827 19.02.1827
La cenerentola	G. Rossini	Rondó final	06.02.1827 19.02.1827
La cenrentola	G. Rossini	Ella o ciel (duet) ¿?	20.02.1827
Elisa e Claudio	S. Mercadante	Miei cari figli...ah! voi dormite (cavatina)	01.05.1827 03.05.1827
		Me infelice (cavatina)	06.05.1827
Elisa e Claudio	S. Mercadante	Se un istante all'offerta d'un soglio (duo)	10.06.1827
Elisa e Claudio	S. Mercadante		

Taula comparativa de primeres representacions a Espanya de les òperes representades a Palma entre 1824 i 1834

En el present capítol presentem una taula amb les òperes representades a Palma durant el període 1824-1834, la qual ha estat ordenada segons la data de la primera representació al nostre coliseu. Junt al títol de l'obra i el nom del compositor hi figuren també la data d'estrena absoluta, el teatre i la ciutat, la data de la primera representació al coliseu palmèsà i les primeres representacions a altres teatres espanyols. En aquesta última columna s'ha recollit informació sobre la primera ciutat espanyola on es representà per primera vegada l'obra i, quan ha estat possible, les dates de primeres representacions a altres ciutats.⁶⁰⁷

⁶⁰⁷ Per a la confecció d'aquesta taula hem tingut en compte la informació donada per: CARMENA Y MILLÁN, Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Minuesa, 1878; GALBIS LÓPEZ, Vicente: *La música escénica en Valencia, 1832-1868. Del modelo del Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*. Col. Tesis Doctorals en microfítxes (núm. Sèrie 465-14). València: Servei de Publicacions-Universitat de València, 2000; MORENO MENGIBAR, Andrés: *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, col. Historia y Geografía, núm. 36. Sevilla: Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 1998; SUBIRÁ, José: *La ópera en los teatros de Barcelona: estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XX*. Barcelona: Millá, 1946; VIRELLA CASAÑÉS, F.: *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888; SUERO ROCA, Maria Teresa: *El teatro representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Col. Estudis, núm. 2, 4 vol. Barcelona: Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1997; TRIAY TUDURÍ, Laura: *L'òpera a Maó (Menorca) durant el segle XIX: catàleg del fons d'òpera "Teatre Principal" conservat a l'Arxiu Històric Provincial de Maó i l'Arxiu Municipal de Maó*. Treball de Recerca, 2004, inèdit.

Títol Compositor	Estrena absoluta	Primera representació a Palma	Primeres representacions a Espanya
<i>L'italiana in Algeri</i> Rossini, G.	Venècia, S. Benedetto, 22.05.1813	01.05.1824	Barcelona, Santa Creu, 29.08.1815 Madrid, Príncipe, 29.09.1816 Sevilla, 08.01.1820 Maó, 19.03.1822 València, 26.08.1824
<i>Torvaldo e Dorliska</i> Rossini, G.	Roma, Valle, 26.12.1815	08.05.1824	Barcelona, 10.05.1818 Maó, 06.09.1823 Madrid, Príncipe, 23.06.1824 Sevilla, 05.09.1826
<i>Ser Marcantonio</i> Pavesi, S.	Milà, Scala, 26.09.1810	15.05.1824	Barcelona, 14.10.1815 Madrid, Príncipe, 13.05.1817 Maó, 18.06.1820
<i>Il barbiere di Siviglia</i> Rossini, G.	Roma, Argentina, 20.02.1816	30.05.1824	Barcelona, Santa Creu, 16.07.1818 Madrid, Príncipe, 25.08.1821 Maó, 27.01.1822 Sevilla, 02.03.1823
<i>L'Agnese</i> Paër, F.	Ponte d'Altaro, octubre 1809	13.06.1824	Barcelona, 14.10.1816 Maó, 18.01.1821 Madrid, Cruz, 14.09.1829
<i>L'inganno felice</i> Rossini, G.	Venècia, S. Moisè, 08.01.1812	26.06.1824	Barcelona, 14.12.1815 Madrid, Príncipe, 20.01.1820 Sevilla, 06.08.1820 Maó, 03.03.1822
<i>La gazza ladra</i> Rossini, G.	Milà, Scala, 31.05.1817	11.07.1824	Barcelona, 02.12.1819 Madrid, Príncipe, 30.05.1821 Maó, 29.01.1823 Sevilla, 09.03.1823
<i>La locandiera di Spirito</i> [Manrara, L. et alii]	γ ⁶⁰⁸	28.07.1824	Maó, desembre 1820
<i>La cenerentola</i> Rossini, G.	Roma, Valle, 25.01.1817	11.11.1824	Barcelona, Santa Creu, 15.04.1818 Maó, 09.02.1822 Madrid, Príncipe, 23.04.1822 Sevilla, 16.03.1823
<i>Aureliano in Palmira</i> Rossini, G.	Milà, Scala, 26.12.1813	25.11.1824	Barcelona, 12.08.1822 Maó, maig 1823
<i>Il barone de Dolsheim</i> Pacini, G.	Milà, Scala, 23.09.1818	19.12.1824	Barcelona, 07.09.1820 Madrid, Príncipe, 17.08.1822
<i>Il falegname di Livonia</i> Pacini, G.	Milà, Scala, 12.04.1819	09.02.1825	Barcelona, 29.04.1822 Madrid, Príncipe, 01.04.1823 Maó, Principal, 1830
<i>Il turco in Italia</i> Rossini, G.	Milà, Scala, 14.08.1814	01.05.1825	Madrid, Cruz, 14.10.1818 Barcelona, 09.06.1820 Sevilla, 09.08.1821 Maó, Principal, 11.02.1831

⁶⁰⁸ El signe “?” a qualsevol columna indica que no ha estat localitzar la informació.

Títol Compositor	Estrena absoluta	Primera representació a Palma	Primeres representacions a Espanya
<i>La pietra del paragone</i> Rossini, G.	Milà, Scala, 26.09.1812	06.07.1825	Barcelona, 09.06.1821 Madrid, Príncipe, 02.11.1826
<i>Elisa e Claudio</i> Mercadante, S.	Milà, Scala, 30.10.1821	18.10.1825	Barcelona, 16.04.1823 Madrid, Príncipe, 09.02.1824 Sevilla, 04.06.1827 Maó, Principal, 11.01.1833
<i>La donna selvaggia</i> Coccia, C.	Venècia, S. Benedetto, 24.06.1813	04.12.1825	Barcelona, 10.10.1818 Madrid, Príncipe, 25.07.1828
<i>Clotilde</i> Coccia, C.	Venècia, S. Benedetto 08.06.1815	26.03.1826	Barcelona, 19.08.1819 Madrid, Príncipe, 20.10.1821 Maó, Principal, 04.11.1832
<i>Adelaide e Comingio</i> Pacini, G.	Milà, Re, 30.12.1817	25.04.1826	Barcelona, 25.09.1822 Madrid, Príncipe, 18.05.1823 Maó, Principal, 05.11.1830
<i>Semiramide</i> Rossini, G.	Venècia, La Fenice, 03.02.1823	29.06.1826	Barcelona, 20.04.1826 Madrid, Príncipe, 26.05.1827 Sevilla, 13.12.1827 Maó, Principal, 23.12.1832
<i>La schiava in Bagdad</i> Pacini, G.	Carignano (Torí), 28.10.1820	02.09.1826	Barcelona, 16.12.1822 Madrid, Príncipe, 27.08.1825 Sevilla, 28.09.1826
<i>Tancredi</i> Rossini, G.	Venècia, La Fenice, 06.03.1813	28.09.1826	Barcelona, 05.05.1817 Madrid, Príncipe, 04.05.1822 Sevilla, 01.09.1827
<i>I pretendenti delusi</i> Mosca, G.	Milà, Scala, 07.09.1811	08.12.1826	Barcelona, 22.06.1816 Madrid, Cruz, 18.08.1818 Sevilla, 15.08.1821 Maó, 27.02.1824.
<i>Violenza e costanza</i> Mercadante, S.	Nàpols, Nuovo, 19.01.1820	24.01.1827	Maó, Principal, 09.10.1830
<i>La pastorella feudataria</i> Vaccai, N.	Carignano (Torí), 18.09.1824	11.02.1827	Barcelona, 20.12.1826? ⁶⁰⁹
<i>La donna del lago</i> Rossini, G.	Nàpols, S. Carlo 24.10.1819	12.05.1827	Barcelona, 17.05.1823 Sevilla, 23.10.1829 Maó, Prinicpal, 24.10.1830
<i>Adele ed Emerico</i> Mercadante, S.	Milà, Scala, 21.09.1822	30.05.1827	Barcelona, 22.08.1829 Madrid, Príncipe, 29.08.1826
<i>La sposa di tre mariti</i> Mosca, G.	?	12.06.1827	Barcelona, 14.10.1819
<i>La apparenza inganna</i> Brambilla, P.	Varese, Sociale, Novembre 1811	10.07.1827	?

⁶⁰⁹ Aquell dia es representà al Teatre de la Santa Creu, en la funció de benefici de Layner, *La pastorella degli Alpi*, òpera semisèria en dos actes de Nicola Vaccai (VIRELLA CASAÑÉS, F.: *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*, p. 253).

Títol Compositor	Estrena absoluta	Primera representació a Palma	Primeres representacions a Espanya
<i>Matilde Shabran</i> Rossini, G.	Roma, Apollo, 24.02.1821	01.09.1827	Barcelona, 28.04.1827 Madrid, Cruz, 07.01.1826 Sevilla, 11.11.1826
<i>Margherita d'Anjou</i> Meyerbeer, G.	Milà, Scala, 04.11.1820	04.11.1827	Barcelona, 10.05.1825 Maó, Principal, 13.01.1831 Madrid, Conservatorio, 14.03.1836
<i>L'osteria de la posta o el sordo fingido</i> [Recull: Galletti, G.]	?	17.11.1827	?
<i>Maometto secondo</i> Rossini, G.	Nàpols, S. Carlo, 03.12.1820	04.12.1827	Barcelona, 24.07.1827 Madrid, Príncipe, 25.07.1828 Maó, Principal, 08.12.1830 Sevilla, 25.09.1834
<i>Il rivale di se stesso</i> Weigl, J.	Milà, 1808	19.01.1828	?
<i>Eduardo e Cristina</i> Rossini, G.	Venècia, S. Benedetto, 24.04.1819	01.11.1828	Barcelona, 10.11.1824 Madrid, Cruz, 26.07.1826 Sevilla, 15.04.1827 Maó, Principal, 29.09.1830
<i>Otello</i> Rossini, G.	Nàpols, Fondo, 04.12.1816	21.12.1828	Barcelona, 10.05.1821 Madrid, Cruz, 12.07.1822 Sevilla, 08.10.1825 Maó, 1r quart segle XIX València, Principal, 1839
<i>Zelmira</i> Rossini, G.	Nàpols, S. Carlo, 16.02.1822	08.02.1829	Barcelona, 06.05.1824 Madrid, Príncipe, 13-06.1826 Sevilla, 05.12.1828 Maó, Principal, 1829
<i>L'ajo nell'imbarazzo</i> Donizetti, G.	Roma, Valle, 04.02.1824	22.09.1830	Barcelona, 03.06.1828 Madrid, Cruz, 17.09.1832
<i>Gli arabi nelle Gallie</i> Pacini, G.	Milà, Scala, 08.03.1827	14.10.1830	Madrid, Cruz, 28.08.1829 Barcelona, 26.04.1830 Maó, Principal, 29.01.1832
<i>La sposa fedele</i> Pacini, G.	Venècia, S. Benedetto, 14.01.1819	07.11.1830	Barcelona, 26.10.1820 Sevilla, 02.01.1829 ⁶¹⁰
<i>Mosè in Egitto</i> Rossini, G.	Nàpols, S. Carlo, 05.03.1818	18.12.1830	Barcelona, 23.06.1825 Madrid, Príncipe, 18.09.1829 Sevilla, 09.07.1827
<i>Caritea, regina di Spagna</i> Mercadante, S.	Venècia, La Fenice, 21.02.1826	18.01.1831	Barcelona, 12.07.1828 Maó, Principal, 1829 Madrid, Príncipe, 20.04.1830 Sevilla, 09.07.1833
<i>Matilde Shabran</i> Rossini, G.	Roma, Apollo, 24.02.1821	01.09.1827	Barcelona, 28.04.1827 Madrid, Cruz, 07.01.1826 Sevilla, 11.11.1826
<i>Margherita d'Anjou</i> Meyerbeer, G.	Milà, Scala, 04.11.1820	04.11.1827	Barcelona, 10.05.1825 Maó, Principal, 13.01.1831 Madrid, Conservatorio, 14.03.1836

⁶¹⁰ Moreno Mengibar identifica aquesta obra amb la que Carmena adjudica a Guglielmi, representada a algun Teatro de los Reales Sitios el 1776. Per la data, suposem que es tracta de l'obra de Pacini.

Títol Compositor	Estrena absoluta	Primera representació a Palma	Primeres representacions a Espanya
<i>Le siège de Corinthe</i> Rossini, G.	París, Òpera, 09.10.1826	06.02.1831	Madrid, Príncipe, 19.12.1829 Barcelona, 15.12.1831. Sevilla, 25.09.1834
<i>La straniera</i> Bellini, V.	Milà, Scala, 14.02.1829	07.04.1833	Madrid, Príncipe, 03.12.1830 Barcelona, 18.05.1831 Maó, Príncipe, 24.11.1832 Sevilla, 26.07.1833
<i>L'esule di Roma</i> Donizetti, G.	Nàpols, S. Carlo, 01.01.1828	16.06.1833	Madrid, Príncipe, 21.05.1832 Barcelona, 21.11.1833 Sevilla, 21.11.1834
<i>Giulietta e Romeo</i> Vaccai, N.	Milà, Canobbiana, 31.10.1825	21.09.1833	Barcelona, 26.05.1827 Madrid, Cruz, 03.09.1828
<i>Chiara di Rosembergh</i> Ricci, L.	Milà, Scala, 11.10.1831	12.12.1833	Barcelona, 23.10.1832 Madrid, Príncipe, 03.12.1832 Sevilla, 13.03.1835 Maó, Príncipe, 25.07.1846
<i>Zadig ed Astartea</i> Vaccai, N.	Nàpols, S. Carlo, 21.02.1825	19.01.1834	Barcelona, 11.08.1832

Algunes notícies sobre els cantants i actors qua actuaren al teatre de Palma en les temporades d'òpera

A fi de completar aquest segon període de representacions, en el qual, l'òpera s'ensenyorí del teatre palmèsà, relacionarem algunes dades referents als cantants i actors que hi actuaren, extretes dels padrons municipals confeccionats en aquella època. Malgrat no ser importants ni quantioses, per tractar-se de dades de tipus personal, estem convençuts que serviran per a futures investigacions o per a completar les que ja es coneixen.

Bonoris, Ferdinando: Segons el padró de 1834, Bonoris, de trenta-dos anys, casat i natural de Bolonya, vivia junt amb la seva esposa Luisa Bonoris, de trenta anys d'edat, també natural de Bolonya, el seu fill Federico de dos anys i mig d'edat i la mare de Luisa, Catalina Sappi, de cinquanta anys d'edat, vidua i natural de Bolonya, al pis principal del número 11 del carrer de comèdies, a l'illa número 130, a la parròquia de sant Jaume. Tots tres rener operistes.⁶¹¹

Bosio, Pedro: L'any 1834, Pedro Bosio, de trenta-un anys d'edat, casat, italià, i la seva esposa Esperança lluch, de vint-i-quatre anys d'edat, natural de Maó, vivien al número 7 del carrer de comèdies, a l'illa número 130, de la parròquia de sant Jaume. També s'especifica que Bosio duia quatre anys de residència i la seva esposa només dos. Passaren a Maó.⁶¹²

⁶¹¹ AMP. Fons Pons, lligall 275, s.f.

⁶¹² *Ibidem*.

Boverini, Francesca: El 1834, Francesc Boverini, de vint-i-tres anys d'edat, natural de Tortona, al Piemont, vivia al pis principal del número 7 del carrer de comèdies, a l'illa número 130, a la parròquia de sant Jaume.⁶¹³

Bruscoli, Giuseppe: Segons el padró de 1834, Giuseppe Bruscoli, de vint-i-tres anys d'edat, casat i natural de Florència, i la seva esposa Margarita Bruscoli, de vint-i-cinc anys d'edat i natural de Cesena, vivien al pis principal del número 5 del carrer de comèdia, a l'illa número 130, que pertanyia a la parròquia de sant Jaume. Ambdós duien un any de residència a Palma. Hi vivien junt amb la seva criada, Maria Toledo, de quaranta anys d'edat, soltera i natural de Palma.⁶¹⁴

Marini, Giuseppe: solter de vint-i-sis anys, natural d'Itàlia, vivia l'any 1826 a la casa número 20 de l'illa número 130, de la parròquia de sant Nicolau, en companyia del matrimoni Mosca.⁶¹⁵

Massa, Giuseppe: Segons el padró de 1826, Giuseppe Massa, de vint-i-quatre anys d'edat, i la seva esposa Agustina Barbaya, de vint-i-un, ambdós naturals d'Itàlia, vivien a la casa número 19 de l'illa número 130, la qual pertanyia a la parròquia de sant Nicolau.⁶¹⁶

Mosca, Giuseppe: L'any 1826, Giuseppe Mosca, de vint-i-vuit anys d'edat, i la seva esposa, Angelina Martuchi, de vint-i-tres, ambdós naturals d'Itàlia, vivien a la casa número 20 de l'illa número 130, la qual pertanyia a la parròquia de sant Nicolau.⁶¹⁷

Palagi, Giovanni: Segons el padró de 1829, Palagi, de trenta-cinc anys d'edat i casat, vivia al primer pis de la casa número 12 de l'illa número 136, la qual pertanyia a la parròquia de sant Miquel. Amb ell vivia Àngela Amorós, de trenta-dos anys d'edat, casada, la seva criada.⁶¹⁸

Torres, Cristóbal: Segons el padró de 1826, Cristóbal Torres, de vint-i-vuit anys d'edat, casat i natural de Cartagena, vivia a la casa número 27 de l'illa número 132, a la parròquia de sant Miquel.⁶¹⁹

Respecte als actors que actuaren en les temporades de 1831-1832 i 1832-1833, pel padró municipal de 1833 ens assabentem de la manera en la qual solien convida en aquella època. Així sabem que a la cinquena habitació del tercer pis de la casa número 7 de l'illa número 180 vivien Pedro Revilla, viudo, de quaranta-nou anys d'edat, natural de Madrid, i els

⁶¹³ *Ibíd.*

⁶¹⁴ *Ibíd.*

⁶¹⁵ AMP. Fons Pons, lligall 299/VI, s.f.

⁶¹⁶ *Ibíd.*

⁶¹⁷ *Ibíd.*

⁶¹⁸ AMP. Fons Pons, lligalls 60 i 300/I s.f.

⁶¹⁹ AMP. Fons Pons, lligall 689/III s.f.

seus fills: José Revilla, de disset anys d'edat, natural de Sevilla i còmica de professió; Carmen Revilla, de quinze anys d'edat, natural de Saragossa i còmica de professió; Luisa Revilla, de dotze anys d'edat, natural de Màlaga, i Enrique Revilla, de tres anys d'edat, també natural de Màlaga. Junt amb ells vivia el matrimoni format per Francisco Caquia, de vint-i-cinc anys d'edat, natural de Cadis, i Dolores Revilla, de vint-i-tres anys d'edat, natural d'Úbeda, i filla de Pedro Revilla, i la seva filla Maria Cristina, de dos mesos d'edat, nascuda a Palma. Amdós còmics de professió. A més a més, també vivien en aquella habitació Antonia Cascante, de vint-i-quatre anys d'edat, soltera i natural de Madrid, i Antònia Alba, de vint-i-vuit anys d'edat, natural de maó i criada.⁶²⁰

A la casa número 51 del carrer de san Gaietà vivia el matrimoni format per José Rosales, de cinquanta-vuit anys d'edat i natural de Granada, i Rosa González, de quaranta-cinc, natural de Sevilla, i els seus fills: María Rosales, de dinou anys d'edat, soltera i natural de Sevilla; Agustina Rosales, de vint-i-vuit, soltera i natural de Granada; Carmen Rosales, de disset anys d'edat i natural de Cadis; Josefa Rosales, de setze anys d'edat i natural de Sevilla; Francisca Rosales, de tretze anys i natural de Sevilla; Matilde Rosales, de vuit anys d'edat i natural de Sevilla; Manuea Rosales, de dos anys d'edat i natural de Sevilla, i Francisco Rosales, de tretze anys d'edat i també natural de Sevilla. Junt amb ells hi convivia: José Herrera, solter de trenta-quatre anys d'edat, natural de Cadis i també còmic de professió; Julián de Vega, de cinquanta-cinc anys d'edat, viudo i natural de Madrid; Margarita González, vídua de seixanta-vuit anys d'edat, natural de Sevilla i probablement mare de Rosa González, i Antònia Blanco, de dinou anys, soltera i natural de Palma, empleada com a criada.⁶²¹

⁶²⁰ AMP. Fons Pons, lligall 276/II, s.f.

⁶²¹ AMP. Fons Pons, lligall 436/I, s.f.

EL PÚBLIC

La capacitat del teatre i la seva distribució espacial: llotges, seients de platea i altres localitats

Segons les descripcions que hem reproduït en aquest treball, la casa de les comèdies de Palma tenia una capacitat per a uns vuit-cents espectadors, repartits entre les llotges, els seients de platea, l'amfiteatre, el galliner –la *cazuela*– i les restants localitats sense seient.

Les seixanta-tres llotges, repartides entre els laterals i el fons de la sala d'espectacles, disposades en quatre altures i amb una capacitat de quasi dues-centes persones, estaven distribuïdes de la següent manera:

Primera fila: 16 llotges.
Segona fila: 17 llotges.
Tercera fila: 18 llotges.
Quarta fila: 12 llotges.⁶²²

La quantitat de les llotges no sempre fou la mateixa, tal com apunta Ramón Medel en la seva descripció del coliseu. Segons l'abonament de 1798, publicat per Eusebio Pasqual,⁶²³ el nombre de les llotges de la primera, segona i quarta fila coincideix plenament amb els llistats d'abonaments que es conserven de l'època que estudiem. Ara bé, a la tercera fila hi havia una diferència de quatre llotges deguda a la reforma que es dugué a terme aquest mateix any. Abans de la realització d'aquestes obres, el galliner ocupava una part de la tercera fila de llotges, és a dir, igual que la quarta fila, aquesta només presentava llotges als laterals del pati. Amb la reforma de 1798 s'escurçà i s'aixecà el galliner, deixant l'espai suficient per a poder construir quatre llotges noves davall d'ell. Aquestes llotges són les marcades amb els números 41, 42, 43 i 44 del gràfic que inserim a continuació i eren les que, en principi, l'Hospital llogava al públic diàriament. L'any 1811 trobem una altra variació en el nombre de les llotges. En la reunió de la Junta de Teatres, celebrada el 28 d'abril, s'acordà, a petició de l'autor, Francisco Vallés, que s'eliminassin dues llotges “para que haya mas plaza”.

⁶²² Les llotjes d'aquesta fila eren coneguts com “gallineros” (vegeu ARM. Fon Audiència, sig. AA-799/19, s.f.).

⁶²³ PASCUAL, Eusebio: “El corral de Palma, lo que era y su abono en el siglo XVIII.”, en *Almanaque Balear de El Isleño para el año 1885*, pp. 142-145.

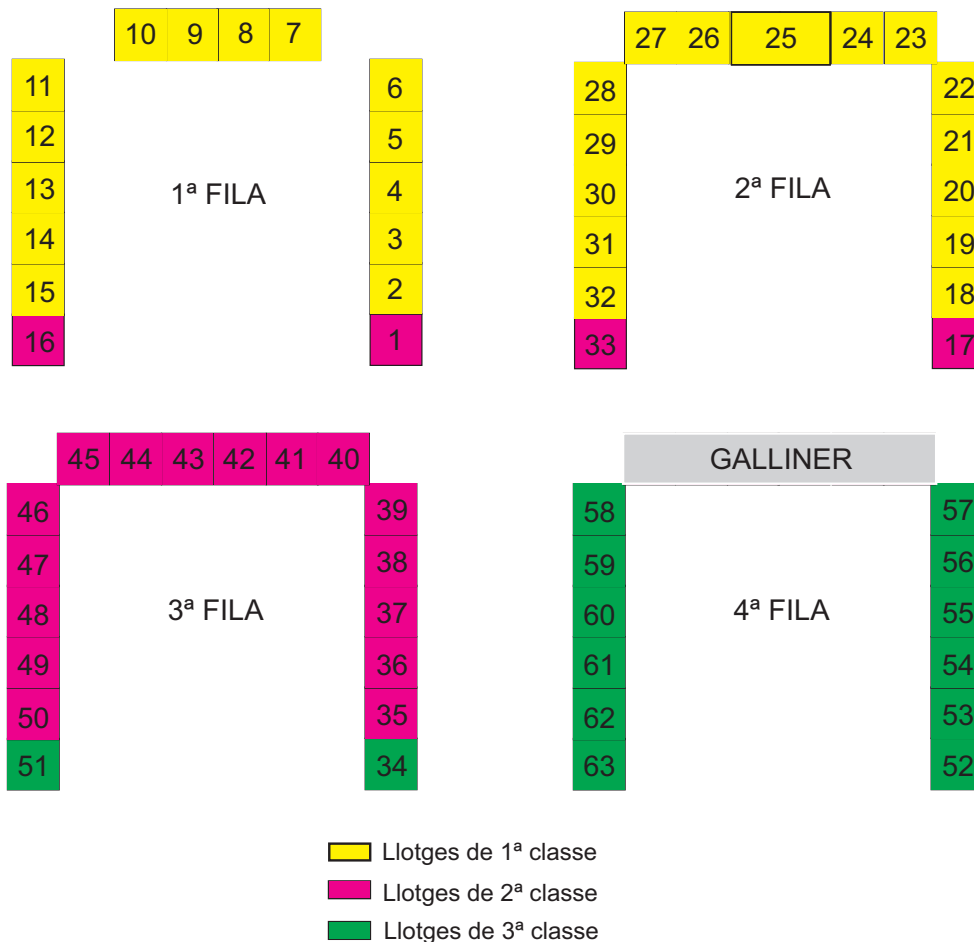
Malauradament no s'especifiquen quines foren les llotges que s'eliminaren.⁶²⁴ Quant a la capacitat i les dimensions de les llotges, Medel insinua, en la seva escrupolosa descripció, que la discrepància entre la numeració del despatx –seixanta-cinc– i el nombre real de llotges –seixanta-dues– era deguda a la desaparició d'algunes llotges per a la construcció de l'amfiteatre o perquè alguna d'elles havia estat dividida en dues en un altre temps. Segons el cartell d'avís al públic, en què s'anunciava l'inici de les representacions de l'any còmic de 1797 per la companyia de Roque Inglés,⁶²⁵ al coliseu hi havia llotges de diferents mesures. A les tres primeres files hi havia sis llotges, dues a cadascuna d'elles, més petites que la resta. Per aquesta raó el seus ocupants pagaven una quantitat inferior a la de la resta de llotges pels abonaments de temporada.

Les llotges eren classificades, segons la seva situació i l'angle de visió que oferien als espectadors, en llotges de primera, de segona i de tercera classe. Segons la classificació aprovada per la Junta de Teatres l'any 1811, les llotges de primera classe eren les que ocupaven la primera i la segona fila, excepte les que es trobaven més a prop de l'escenari –llotges número 1 i 16 de la primera fila i 17 i 33 de la segona–, que per la poca visió que oferien de l'escenari eren considerades de segona classe. Eren considerades de segona classe, a més de les que ja hem assenyalat de la primera i segona fila, les llotges situades a la tercera fila, excepte la número 34 i la número 51, que, per la mateixa raó d'abans, eren considerades de tercera classe, junt amb les llotges situades a la quarta fila.

Amb tot, la distribució de les llotges, després de la reforma de 1798, i la seva classificació fou la següent:

⁶²⁴ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 204 v.-205 r.

⁶²⁵ ARM. Fons Audiència, sig. AA-799/19, s.f.



Sembla que classificació només fou alterada durant la primera temporada d'òpera que es va oferir l'any 1824. En el seu pla de subscripció, els empresaris Andreu Pavia i Jaume Sancho presentaren a la Junta de Teatres una classificació diferent, en la qual es consideraven llotges de primera classe de la número 1 a la 33, de segona classe de la 34 a la 51 i de tercera de la número 52 a la 63, o el que és el mateix, consideraven de primera classe aquelles que estaven situades en la primera i segona fila, de segona aquelles que es trobaven a la tercera fila i de tercera les situades a la quarta fila. De totes les llotges, les úniques que es reservaven per al públic, és a dir, aquelles que no podien ser ocupades per abonament i que, per aquesta raó, es posaven a la venda cada dia, eren les números 8, 9, 34, 35, 41, 42, 50, 51, 52, 53, 62 i 63.⁶²⁶

Aquesta nova classificació motivà la primera reclamació d'aquest període. A la darrera del mes de juliol, una vegada finalitzada la temporada, arribaren a la Junta de Teatres dues sol·licituds, una de Josep Cotoner i l'altra de Francesc Muntaner, cobrador dels abonaments de llotges del coliseu. En la primera, presentada el 16 d'aquell mes,

⁶²⁶ AMP. Fons Pons, lligall 886/X, s.f..

Cotoner exposava que a la primera fila hi havia quatre llotges petites, entre les quals es trobava la seva, la número 17, les quals, per aquesta circumstància, sempre havien estat considerades de segona classe. Malgrat aquesta diferència, l'exponent pagà el primer rebut. Sembla que posteriorment s'assabentà que el que pagava el seu germà Manel i el de la Casa de Salvà havien estat considerats de segona classe. Amb això, en pagar el segon rebut, assabentà el cobrador amb la intenció de rectificar o aclarir l'assumpte econòmic en el tercer pagament. Aquesta situació la transmeté al vocal Ramon de Villalonga, el qual li oferí aclarir el dubte en la pròxima reunió de la Junta de Teatres. L'únic que demanava Cotoner era realitzar un pagament proporcionat en relació a la resta de llotges, conforme a la pràctica que fins aquell moment s'havia dut a terme, ja que per contra, en cas de pagar el que se li demanava, cabia la possibilitat que el preu estipulat fos el que es cobrés sempre per aquesta llotja. En canvi, Muntaner demanava que Cotoner verificués el pagament del tercer rebut de l'abonament d'aquella llotja segons el preu assenyalat per als de primera classe, a la qual pertanyia, igual que la resta de llotges de la primera fila que tenien reduïda la seva capacitat, tal com havia estat aprovat per la Junta i per haver-lo pagat així a l'inici.⁶²⁷ La Junta es reuní el 27 d'aquell mes i després de discutir l'assumpte, en presència dels antecedents, els membres expressaren el seu vot. Ramon de Villalonga, exposà que les llotges números 1, 2, 16 i 17 havien estat considerades en totes les temporades de segona classe, cosa que no havia tingut en compte la Junta a l'hora d'acordar l'avís al públic, i per aquest motiu opinà que la llotja número 17 havia de ser considerada de segona classe, igual que la seva col·lateral. El censor Fluxà digué que Cotoner havia de pagar el lloguer de la llotja per l'última temporada al mateix preu que havia pagat el de les anteriors, que era conforme a la resolució de la Junta i llistat que se li presentà i aprovà, i més quan havia estat decisió seva prendre o deixar la llotja. El vocal Joaquim Roca i el corregidor Valencia foren de la mateixa opinió que el censor, i igual que aquest, el corregidor agregà que en el futur la Junta tindria en compte aquella consideració, a fi d'evitar semblants reclamacions.⁶²⁸

En efecte, aquella consideració es tingué present a l'hora d'aprovar el pla de l'empresa operística que presentà Luigi Manrara a la primeria del mes d'agost d'aquell

⁶²⁷ AMP. Fons Pons, lligall 886/X, s.f. De l'argumentació que dona Josep Cotoner podriem inferir que alguna de les llotges de la primera fila havia estat dividida, però, no tenim constància d'aquesta remodelació i, per tant suposem que el sol·licitant, en referir-se a la llotja col·lateral es refereix per número ja que la llotja número 17 estava situada a la segona fila i no a la primera.

⁶²⁸ AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f.

mateix any. La classificació presentada per l'empresari italià diferia de la que havia regit en la temporada anterior. Manrara considerava de primera classe les llotges números 2 a 7 i 10 a 15 de la primera fila, 18 a 32 de la segona i 35, 40 a 45 i 50 de la tercera. De segona classe eren les números 1, 8, 9 i 16 de la primera fila, 17 i 33 de la segona i 34, 36 a 39, 46 a 49 i 51 de la tercera. De tercera classe eren les números 52 a 62, es a dir, tota la quarta fila. D'entre totes, es reservaven per al públic les llotges números 7, 8, 9 i 10 de primera fila, 34, 35, 50 i 51 de tercera fila i 52, 54, 61 i 63 de la quarta fila, la resta eren abonables.⁶²⁹

La Junta introduí posteriorment algunes modificacions, sobretot, en relació a les llotges que s'havien de reservar al públic. Les llotges números 52 i 54 foren substituïdes per les números 42 i 43. A més, inicialment també es féu referència a la llotja número 6, la qual es trobava lliure en aquell moment, però, pendent de la decisió de l'intendent de policia en el moment de discutir el pla. Respecte a la classificació d'aquestes, els membres de la Junta acordaren que la llotja número 6, en el cas d'haver-se de reservar al públic, i les números 42 i 43, malgrat estar situades a la tercera fila, fossin considerades de primera classe; que les números 7, 8, 9, 10, 35 i 50 fossin classificades de segona classe i que les números 34, 51, 62 i 63 fossin de tercera classe.⁶³⁰ Malgrat aquest acord, finalment, la llotja número 6 continuà considerant-se de primera classe.

Després de la renúncia feta per Luigi Manrara de l'empresa en favor dels empresaris Giovanni Palagi i Francesc Muntaner, la classificació acordada inicialment fou respectada. Amb tot, la classificació acordada per la Junta i anunciada al públic en aquella temporada de 1824-1825 fou la següent:

Llotges de primera classe

De primera fila, números: 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14 i 15.

De segona fila números: 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 (de propietat particular), 31 i 32.

De tercera fila, numeros: 40, 41, 42, 43, 44 i 45.

Llotges de segona classe

⁶²⁹ AMP. Fons Pons, lligall 878/VI, s.f.

⁶³⁰ AMP. Fons Pons, lligall 886/IX. s.f.; lligall 886/X, s.f.; lligall 886/IX, s.f.; lligall 878/VI, s.f.; lligall 886/VII, s.f., i lligall 886/XI, s.f.

De primera fila, números: 1, 7, 8, 9 10 i 16.

De segona fila, números: 17 i 33.

De tercera fila, números: 35, 36, 37, 38 39, 46, 47, 48, 49 i 50.

Llotges de tercera classe

De tercera fila, números: 34 i 51.

De quarta fila, números: 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 i 61.

D'entre totes les llotges, les considerades d'ordre per a les autoritats eren les número 4, 5 i 13 de la primera fila, i les número 22 i 25 de la segona, considerades totes elles llotges de primera classe. Les llotges que es reservaven al públic eren les número 42 i 43 de la tercera fila, considerades de primera classe; les número 7, 8, 9 i 10 de la primera fila, i les número 35 i 50 de la tercera, considerades de segona classe, i les número 34 i 51 de la tercera fila i les número 62 i 63 de la quarta fila, aquestes quatre últimes considerades de tercera classe.⁶³¹ Aquesta també fou la classificació de llotges per a la temporada 1825-1826.⁶³²

En la temporada 1826-1827 es produïren alguns canvis poc significatius, sobretot, en les llotges considerades d'ordre per a les autoritats. Aquella temporada només hi hagueren quatre llotges amb aquesta consideració: les número 4 i 5 de la primera fila, i 21 i 25 de la segona. Així, la llotja número 13 passà a ser abonable i la número 21 substituï la número 22 en el seu comés.⁶³³

En la temporada 1827-1828, les llotges considerades d'ordre tornaren a ser les mateixes que durant les temporades 1824-1825 i 1825-1826. Els canvis més significatius es produïren en les llotges reservades al públic. Respecte a les temporades anteriors, en aquesta només se'n reservaren vuit, les núemro 42, 43, 8, 9, 50, 51, 52 i 63.⁶³⁴ Malgrat que la premsa no publicà en els anys posteriors la classificació de les llotges, suposem que aquesta fou la mateixa en els anys que aquí estudiem. L'únic que cal anotar és que les llotges que quedaven sense abonar a l'inici de la temporada podien ser abonades al llarg d'ella al primer pretendent, i fins que es donés aquesta

⁶³¹ *Diario Balear*, 11 de novembre de 1824.

⁶³² *Diario Balear*, 11 d'abril de 1825.

⁶³³ *Diario Balear*, 124 de març de 1826.

⁶³⁴ *Diario Balear*, 22 d'abril de 1827.

circumstància totes les llotges lliures es venien diàriament al públic que volgués ocupar-les.

Pel que respecta a l'aforament, segons els plans d'abonament presentats pels empresaris, les llotges estaven preparades per a rebre, en aquella primera temporada d'òpera, un aforament d'uns dos-cents quaranta espectadors. A les llotges de primera i segona classe hi cabien quatre espectadors i tres a les de tercera classe, la qual cosa ens indica que aquestes últimes devien tenir unes dimensions més reduïdes.⁶³⁵

Les descripcions fetes per Joan Cortada i Ramón Medel també ens parlen de la presència, dins la sala d'espectacles, d'un amfiteatre situat a la part oposada a l'escenari i alçat del pis natural cinc pams. Per a la seva construcció sembla que s'havien eliminat les quatre llotges que ocupaven aquesta zona del pati. Així es desprèn de la descripció de Cortada, que ens aclareix que a la primera fila només hi havia dotze llotges. No sabem amb certesa quan es construí l'amfiteatre encara que disposem d'alguns indicis per a la seva datació. Mentre que als llistats d'abonaments dels anys còmics de 1798, 1804, 1805 i 1806 apareixen especificades setze llotges a la primera fila, al llistat de 1807 només n'apareixen catorze. Les llotges marcades amb els números 8 i 9 s'havien destinat al pati. Malgrat això, en les temporades d'òpera realitzades en la dècada dels anys vint tornem a tenir constància de l'existència de setze llotges a la primera fila, igual que en els primers anys del segle. Amb tot, suposem que aquelles foren les primeres passes o els primers intents de construcció de l'amfiteatre que, segons Medel, tenia una capacitat per a vint persones amb el seu corresponent seient, disposats en dues files.

Els seients de platea –*las lunetas*– eren, segons Medel, dues-cents nou, classificades segons el lloc que ocupaven de primera i segona classe i distribuïdes en: cinc files de vint seients, tres files de dinou seients, una fila de divuit seients i dues files de disset seients. A aquestes localitats es podia accedir mitjançant un abonament, de la mateixa manera que es feia amb les llotges, o mitjançant el pagament de l'entrada diària corresponent. Durant el darrer quart del segle XVIII, els regidors de l'Hospital, suposem que amb la intenció d'augmentar els ingressos de l'establiment i poder dur a terme la gran reforma del coliseu de 1798, decidiren vendre els seients de platea als ciutadans que ho sol·licitessin. Es tractava d'una espècie de cessió del seient per a tota la vida i,

⁶³⁵ AMP. Fons Pons, lligall 886/VIII, s.f.

d'aquesta manera, amb el pagament d'una certa quantitat de diners, l'espectador podia gaudir del mateix seient en totes les representacions. Per aquesta raó, els seients venuts es tancaven amb una clau, que es lliurava al propietari del seient, per a evitar que cap altre espectador pogués utilitzar-lo. La presència de la clau fou una font de problemes. El públic que no podia accedir als seients de platea, per estar teòricament ocupats i devia aguantar la representació a un banc o dret, aprofitava la mínima ocasió per a ocupar els seients que quedaven oberts i estaven desocupats. Fins i tot, amb la prolongada absència del propietari, algun que altre desaprensiu aprofitava per a apropiarse'n, canviant el pany del seient. Un exemple d'aquesta pràctica és la instància presentada per Antoni Ballester de Togores a la Junta de Teatres, el 16 de setembre de 1803, en la qual demana un càstig exemplar per al culpable d'haver canviat el pany del seient que posseïa el seu fill, absent de l'illa.⁶³⁶

L'ocupació indeguda del seient implicava un perjudici econòmic per a l'empresari, que havia cobrat una entrada menor a la que corresponia per ocupar un seient de platea. L'any 1802, davant la passivitat dels propietaris, que deixaven els seients oberts, la Junta de Teatres concedí permís a l'empresari Joan Pau Sastre⁶³⁷ per a poder inserir al cartell d'avís d'inici de la temporada d'hivern una nota recordant als propietaris que devien acudir al teatre a tancar-los i proporcionar el seu nom, ja que, en cas contrari, l'empresari podria fer ús del seient.⁶³⁸ Malgrat l'intent de regularitzar la situació, aquesta fou un assumpte que no es resolgué de manera definitiva en els anys que aquí estudiem, amb el corresponent perjudicis pels empresaris.

La iniciativa de vendre els seients ideada pels regidors de l'Hospital fou un èxit d'ingressos per a l'establiment benèfic. Entre els anys 1779 i 1798 es vengueren un total de cent sis seients, el preu dels quals variava segons la seva ubicació. Pels ingressos continuats als llibres de comptes de l'Hospital General d'aquests anys, hem pogut esbrinar alguns preus de venda dels seients. Així, entre els anys 1779 i 1787 els preus foren els següents:

Seient de platea de 1^a fila ⇒ 13 lliures 12 sous

Seient de platea de 2^a fila ⇒ 12 lliures 9 sous 4 diners = 12 pesos senzills

Seient de platea de 3^a fila ⇒ 11 lliures 6 sous 8 diners

⁶³⁶ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 54.

⁶³⁷ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 31.

⁶³⁸ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 29.

Seient de platea de 4^a fila ⇒ 10 lliures 4 sous

A partir de 1788 aquests preus augmentaren sensiblement.

Seient de platea de 1^a fila ⇒ 15 lliures

Seient de platea de 2^a fila ⇒ 14 lliures

Seient de platea de 3^a fila ⇒ 13 lliures

Seient de platea de 4^a fila ⇒ 12 lliures

Sembla que els anteriors preus també podien variar en funció d'altres factors que no hem pogut esbrinar o, simplement, per l'oferta i la demanda. Basem aquesta suposició en el fet que per seients situats a la mateixa fila es paguessin preus diferents, i, fins i tot, per un seient situat a una fila més allunyada de l'escenari es pagués el mateix preu que per un seient situat a una fila més privilegiada. Així, l'any 1796, Guillem Ignasi de Montis, Marià Togores i Pau Palou de Comasema pagaren quinze, catorze i dotze lliures per la compra de seients que estaven situats a la primera, segona i quarta fila respectivament. Aquest mateix any, Sebastià Carbonell i Bru Cortés pagaren catorze i quinze lliures respectivament per seients que es trobaven ubicats a la quinta fila.

Quan el propietari d'un seient moria, canviava o renunciava al seu ús, aquest quedava lliure i un altre espectador podia adquirir-lo de nou. Com hem dit abans, la venda dels seients de platea fou habitual durant el darrer quart del segle XVIII, entre els anys 1779 i 1798. Segons els llibres de comptes de l'Hospital, a partir de 1798 ja no es vengueren més seients. A mesura que els propietaris morien, els seients quedaven lliures. D'aquesta manera, l'any 1805 només quedaven vuitanta tres seients amb propietari dels cent sis que s'havien venut entre els anys esmentats. Per la venda d'aquestes localitats, l'Hospital ingressà, entre 1780 i 1798, les següents quantitats:

*Quantitats ingressades per l'Hospital en concepte de venda dels seients de platea (1781-1798)*⁶³⁹

Data	Nom	Seient	Preu
03.01.1781	Marquès del Reguer (pel seu germà Ferran)	?	12 L. 9 s. 4 d (12 pesos)
15.10.1786	Andreu Parets	3 ^a fila	11 L. 6 s. 8 d.
30.11.1786	Jeroni Palou de Comasema	3 ^a fila	11 L. 6 s. 8 d.
31.01.1787	Josep Capó	4 ^a fila, mà esquerra.	10 L. 4 s.
31.01.1787	Ramon Vallespir i de Guzmán	3 ^a fila, mà esquerra	11 L. 6 s. 8 d.

⁶³⁹ ARM. Fons Hospitals, sig. H-184, s.f.

23.03.1787	Josep Despuig i Fortuny	3ª fila, mà esquerra	11 L. 6 s. 8 d.
23.03.1787	Josep Desclapés	1ª fila, mà dreta	13 L. 12 s.
23.03.1787	Joan Antoni Savellà	1ª fila, mà dreta	13 L. 12 s.
23.03.1787	Gaspar Puigdorfila	3ª fila, mà dreta	11 L. 6 s. 8 d.
30.06.1787	Josep Cotoner	3ª fila, mà dreta	2 L. 5 s. 4 d. (plus d'una cadira)
24.10.1787	Josep Sanglada i Togores	2ª fila, mà dreta	12 L. 9 s. 4 d.
31.12.1787	Joan Guells abans Suara	1ª fila, mà dreta	13 L. 12 s.
11.03.1788	Basili Canut	4ª fila, mà dreta	11 L. 6 s. 8 d.
31.05.1788	Vicenç Safortesa Comte de Formiguera	3ª fila, mà dreta	14 L. 14 s. 8 d.
28.06.1789	Maria Teresa Cotoner Vª de Josep Boxadors (Paga pel seu fill Josep Pacs de Boxadors)	1ª fila, mà dreta	15 L.
20.07.1791	Josep Cotoner	1ª fila, mà dreta	14 L. 14 s. 8 d.
15.06.1796	Ramon Cirerol i Santandreu	1ª fila, seient núm. 1, mà dreta	15 L.
15.06.1796	Guillem Montis	1ª fila, seient núm. 9, mà dreta	15 L.
15.06.1796	Ramon Villalonga i Rossiñol	1ª fila, seient núm. 10, mà dreta	15 L.
15.06.1796	Francesc Boix de Berard	1ª fila, seient núm. 1, mà esquerra	15 L.
15.06.1796	Baltasar Rossiñol i Gual	1ª fila, seient núm. 3, mà esquerra	15 L.
15.06.1796	Joan Sureda i Verí	1ª fila, seient núm. 5, mà esquerra	15 L.
15.06.1796	Joan Sureda i Togores	1ª fila, seient núm. 4, mà esquerra	15 L.
15.06.1796	Baltasar Muntaner	2ª fila, seient núm. 1, mà dreta	14 L.
15.06.1796	Marquès de Vilafranca	2ª fila, seient núm. 6, mà esquerra	14 L.
15.06.1796	Lleonard Safortesa i Dameto	3ª fila, seient núm. 1, mà dreta	13 L.
15.06.1796	Comte de Formiguera	4ª fila, seient núm. 2, mà esquerra	12 L.
15.06.1796	Antoni Maria Serra de Marina	4ª fila, seient núm. 4, mà esquerra	12 L.
15.06.1796	Pau Palou de Comasema	4ª fila, seient núm. 6, mà esquerra	12 L.
15.06.1796	Sebatjà Carbonell	5ª fila, seient núm. 8, mà dreta	14 L.
15.06.1796	Bru Cortés	5ª fila, seient núm. 7, mà dreta	15 L.
31.12.1796	Pere Jeroni Net	1ª fila, seient núm. 2, mà esquerra	15 L.
31.12.1796	Marià Togores	2ª fila, seient núm. 5, mà esquerra	14 L.
31.12.1796	Josep Barceló	4ª fila, seient núm. 7, mà dreta	12 L.
06.05.1797	Tomas Cuschieri	6ª fila, mà dreta	12 L.
06.05.1797	Antoni Cuschieri	7ª fila, mà dreta	10 L.
02.01.1798	Matí Mayol	?	15 L.
02.01.1798	Bartomeu Socias	?	15 L.
TOTAL			494 L. 13 s. 4 d.

Igual que les llotges, el nombre i la distribució dels seients de platea també varià amb el pas dels anys. Una vegada més hem de recórrer a les dades publicades per Eusebio Pascual per poder traçar un esbós cronològic de l'evolució d'aquestes localitats. Segons Pascual,⁶⁴⁰ a la darrerria del segle XVIII hi havia al nostre teatre, almenys, dotze files de seients de platea, una més que en la descripció feta per Medel. Sembla que la distribució inicial dels seients de platea degué sofrir alguna que altra variació en la renovació del cadiratge que es dugué a terme l'any 1805, de la qual ja hem parlat al capítol dedicat a les reformes del nostre coliseu. A falta de més dades, suposem que aquesta fou l'única renovació dels seients de platea que es dugué a terme al nostre coliseu durant la seva existència. Quant al nombre de seients a cadascuna de les files deduïm, de les dades que inserim a l'anterior taula, que fou sempre el mateix.

Sobre la classificació dels seients de platea en el període 1824-1834, les primeres dades que tenim fan referència a la temporada 1824-1825, en la qual, els empresaris Palagi i Muntaner anunciaren que des de la primera fins la sisena fila inclosa, menys els seients més exteriors, és a dir, els més pròxims a les llotges, serien considerats de primera classe i des de la setena fila fins a la dezena inclosa i aquelles que havien estat excloses en la classificació de primera classe en les sis primeres files, serien considerades de segona classe. La resta quedaren considerades com a bancs.⁶⁴¹ Malgrat no disposar de dades completes, suposem que fou la classificació que es tingué en compte al llarg del període que estudiem, així ho inferim dels anuncis publicats a la premsa per a les temporades 1825-1826, 1826-1827 i 1827-1828.⁶⁴²

La resta del pati, entre la darrera fila de seients de platea i l'amfiteatre, l'ocupaven, segons Cortada, uns dotze bancs de vint seients cadascun. Aquestes localitats no estaven numerades i les ocupava el públic amb l'entrada corresponent. La capacitat del teatre es completava amb les localitats situades al galliner i les localitats anomenades *de pie*.

Presidència, llotges oficials i seients gratuïts

Com a la resta de teatres de província, a la primeria del segle XIX la presidència teatral corresponia al corregidor de la ciutat. Amb l'absència d'aquest, el seu lloc era

⁶⁴⁰ PASCUAL, Eusebio: "Ayer y hoy.", pp. 160-161.

⁶⁴¹ *Diario Balear*, 11 de novembre de 1824.

⁶⁴² *Diario Balear*, 11 d'abril de 1825, 24 de març de 1826 i 22 d'abril de 1827.

ocupat pel seu assessor natural, l'alcalde major o tinent de corregidor, i amb l'absència de tots dos, la presidència era exercida pel regidor degà de l'Ajuntament. És a dir, la presidència teatral seguia el mateix escalafó que se seguia en la presidència de les reunions consistorials. La presidència s'ocupava de fer efectives totes les ordenances que atenyien els distints aspectes de l'espectacle, aprovava definitivament les obres i la resta de peces que es tenien que interpretar durant la funció i era l'encarregada de mantenir l'ordre dins el coliseu. Durant el període constitucional, la presidència del teatre fou exercida pel consistori. En aquest sentit, el 4 de gener de 1814, l'alcalde primer manifestava al consistori que la presidència del teatre li impedia assistir a les reunions consistorials que se celebraven durant la nit. L'Ajuntament acordà que, a partir d'aquest moment, se celebressin les reunions al matí, “despues de oraciones, sin perjuicio de que se cite extraordinario á qualquier ora del dia segun la gravedad del asunto” i establí “que el teatro sea presidido por uno de los Señores Alcaldes, y por turno entre los de la comision de este ramo y que se ponga una silla en el palco de la ciudad para el Señor Presidente distinta de las demas”.⁶⁴³

El 3 de febrer de 1814, el cap polític de Mallorca, Guillem Ignasi de Montis, comunicava al consistori de Palma l'ordre de la Regència del Regne, amb data del 15 de gener de 1814, en la qual s'ordenava, a fi d'evitar enfrontaments entre les autoritats militars i civils, que en tots els espectacles públics, inclòs el teatre, la llotja de presidència havia de ser la de l'Ajuntament, i que des d'ella presidís les funcions el cap polític de la província, “quando asista a ella, y en su defecto el que presidiria el Ayuntamiento despues de él, entre los que asistan.”⁶⁴⁴

Un vegada finalitzada la Guerra del Francès, amb al retorn al sistema absolutista, es tornà a l'antiga estructura municipal i, per tant, la presidència del teatre tornà a recaure en la persona del corregidor. En els anys posteriors, amb l'adveniment del segon període constitucional i la posterior tornada a l'absolutisme, s'aplicà allò que establien les Reials ordres i circulars promulgades en cadascun dels períodes anteriors. Així, durant el Trienni Liberal, presidí les funcions el Cap Superior Polític i durant la Dècada Ominosa la tornà a exercir-la el corregidor.

⁶⁴³ AMP. Actes municipals, sig. AH-2134/2, ff. 4v.-5r., acta del 4 de gener de 1814.

⁶⁴⁴ AMP. Fons Pons, lligall 858/VII, s.f.. L'ordre fou llegida i tractada en el decurs de la reunió del consistori celebrada el 8 de febrer de 1814 (AMP. Actes municipals, sig. AH-2134/2, f. 34 r., acta del 8 de febrer de 1814).

Pel que fa a les llotges oficials, abans de la implantació del nou reglament de teatres de 1801 al coliseu de Palma hi havia dues: la del capità general, que ocupava dues llotges contigües –les números 4 i 5–, i la de l’Ajuntament, més gran i més àmplia que la resta –la número 25–,⁶⁴⁵ situada, com hem vist, a la part central de la segona fila. Amb l’entrada en vigor de la nova reglamentació, s’exonerà al capità general de la llotja, però en consideració a la seva dignitat se li concedia el poder elegir-ne una, amb la condició de pagar-la. Malgrat aquest contratemps, el capità general continuà ocupant les mateixes dues llotges. La posterior ordre de Regència del Regne del primer de març de 1814 establia el mateix tracte per al Comandant General de la província.⁶⁴⁶ L’ordre fou comunicada al consistori de Palma pel cap polític de Mallorca, Guillem Ignasi de Montis, qui, a més, recomanava que la llotja que podia ocupar el Comandant General fos la que havia ocupat el capità general fins aquell moment. El consistori acordà traslladar una còpia a la Junta de Teatres palmesana perquè en prengués coneixement.⁶⁴⁷

Tres anys després, el 22 de setembre de 1817, arribà a Palma una altra circular impresa recordant el que acabem de comentar. A la circular s’ordenava que ni als comandants d’armes assistents de Sevilla ni a cap altra autoritat del Rei li corresponia gaudir de llotja gratuïta pels càrrecs que ocupaven. A més, recordava que només els estava permès, en consideració a les seves dignitats al districte dels seus comandaments, que tinguessin les seves respectives llotges d’ordre, reservant-les diàriament fins a l’una del migdia, amb la condició que sempre que les ocupessin devien pagar el seu import, com qualsevol altra persona particular, segons es practicava als teatres de la cort. El corregidor interí de Palma, Juan Manuel Lubet, ordenà que es complís l’ordre, que es comunicés a la companyia còmica, i que es fixés una còpia “en la tablilla de orden que esta fixada o esta mandado estarlo en la puerta principal de la entrada del teatro”.⁶⁴⁸

En els anys del Trienni tornaren a aparèixer les diferències entre el consistori i el cap superior polític per les decisions preses pels regidors municipals sobre les llotges oficials. El 21 d’abril de 1821, el president comunicà als regidors que el motiu pel qual s’havia convocat la reunió era perquè el cap polític s’havia queixat de no haver-li reservat una llotja com a primera autoritat civil de la província, d’igual manera que se li

⁶⁴⁵ El manteniment d’aquesta llotja oficial corria a càrrec del mateix Ajuntament. L’any 1815, el consistori decidí arreglar i condicionar la llotja, pagant per la feina realitzada mil dos-cents rals (AMP. Actes municipals, sig. AH-2135/1, ff. 70 v.-71 r., acta de l’11 d’abril de 1815).

⁶⁴⁶ AMP. Fons Pons, lligall 858/VII, s.f.

⁶⁴⁷ AMP. Actes municipals, sig. AH-2134/2, ff. 89 r.-89 v., acta del 24 de març de 1814).

⁶⁴⁸ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 323 r.-324 r.

havia reservat al capità general, màxima autoritat militar. Els regidors, tenint en compte les ordres de la Regència de 15 de gener i 1 de març de 1814, curiosament comunicades pel propi cap superior polític, acordaren contestar-li, esperant que graduaria de fundada la determinació que havien pres.⁶⁴⁹ Com hem comentat, la primera prevenia que fos la primera autoritat política la que presidís des de la llotja que s'hi destinava a l'efecte quan assistís a les funcions i la segona que s'establís als teatres una llotja d'ordre per a l'autoritat superior militar de la província. Per tant, el consistori no podia ara variar aquelles ordres i així li ho féu saber al cap polític.

A Guillem Ignasi de Montis només li quedà acatar la decisió de l'Ajuntament i queixar-se en un escrit, enviat el mateix dia 21, mitjançant el qual lamentava que el consistori hagués fet una interpretació tan restrictiva de l'Ordre de la Regència del primer de març de 1814 respecte a l'autoritat superior política civil. A la vegada creia convenient donar part al Govern perquè aquest se servís fixar una regla sobre aquest assumpte que, a la vegada que igualés la condició de les dues autoritats superiors, posés a cobert la civil de qualsevol desatenció.⁶⁵⁰ El consistori acordà passar l'ofici als regidors Sorà i Massanet, de la Comissió de Teatres, perquè informessin.⁶⁵¹

L'informe fou clar i contundent. En opinió dels dos comissionats, la intenció de l'Ajuntament en cap moment havia estat la de menysprear el cap polític, tal com ell insinuava en el seu ofici, sinó la de fer complir les disposicions legals vigents. Com el cap polític volia enviar un ofici al Govern perquè regulés aquella situació, els comissionats proposaven que el consistori també n'enviés un altre en el qual es relacionés l'assumpte de l'oposició que havia mostrat el cap polític a les representacions teatrals durant la quaresma d'aquell any.⁶⁵² El dictament fou aprovat pels regidors en la sessió del 27 d'abril.⁶⁵³

El 4 de maig, emparant-se en l'article cinquè del Reial Decret de 10 de setembre de 1820, aquell que deia que en cas de queixa contra el cap superior polític es podien enviar memorials al Govern, l'Ajuntament envià un memorial al Govern explicant la conducta de Guillem Ignasi de Montis, tant en allò referent a la prohibició de les

⁶⁴⁹ AMP. Actes municipals, sig. AH-2138, ff. 142 r.-142 v., 143 v. i 144 v. i Fons Pons, lligall 858/VI, ff. 3 r.-4 r. i 7 r.

⁶⁵⁰ AMP. Fons Pons, lligall 858/VI, ff. 9 r.-9 v.

⁶⁵¹ AMP. Actes municipals, sig. AH-2138, f. 144 v.

⁶⁵² AMP. Fons Pons, lligall 858/VI, ff. 12 r.-12 v.

⁶⁵³ AMP. Actes municipals, sig. AH-2138, ff. 149 v. i 150 v.

funcions teatrals en quaresma com en l'assumpte de la llotja.⁶⁵⁴ La resposta del Govern no arribà fins al mes de juny, tancant definitivament la discussió sobre la segona qüestió. El rei manà que l'Ajuntament guardés al cap polític la mateixa consideració que observava amb el capità general, posant a la seva disposició fins a la una del mateix dia una llotja d'ordre per si decidia assistir com a persona privada sense exercir la presidència des d'ell, ja que això sols ho podia fer des de la llotja destinada a l'efecte.⁶⁵⁵ A la vista del manament, el consistori assignà a Antoni Buch, nou cap polític, que havia substituït el malalt Montis en el mes de maig, la llotja número 29, la qual era la mateixa que havia tingut en propietat l'anterior cap polític.⁶⁵⁶

Una vegada abolit el sistema constitucional i restablert per tercera vegada l'Absolutisme, la presidència teatral retornà a mans del corregidor de la ciutat, que, recordem, també era el president de la Junta de Teatres. La llotja destinada a la presidència era la número 25, més àmplia que la resta i situada a la part central de la segona fila, enfrontada a l'escenari.

A més d'aquesta llotja, al nostre coliseu existien altres llotges oficials, les anomenades llotges d'ordre, que en el capítol anterior ja hem identificat durant el període 1824-1834. Per la documentació conservada ens assabentem que durant la primera temporada d'òpera que es dugué a terme en aquest període, iniciada el primer de maig de 1824, les llotges d'ordre eren dues, les que ocuparen el capità general i el regent. Aquest últim, d'acord amb el que disposava la Reial Ordre del 4 d'agost de 1817, per ser en aquell moment president del Reial Acord. Les dues llotges es reservaven fins a l'una del migdia i amb la condició que sempre que les ocupessin, les autoritats havien de pagar el seu import, com qualsevol altre espectador. Com veurem més endavant, el capità general ocupà dues llotges contingues, les números 4 i 5, i el regent ocupà la número 22.

Precisament aquella circumstància que es donava amb el regent provocà que la Junta tingués que aclarir la situació de la llotja número 22 una vegada jubilat i retirat de l'encàrrec. El 19 de setembre de 1825, Juan José Varela de Seijas, nou regent en substitució de Lucas Hiserio Fernández, regent de la Reial Audiència jubilat amb la meitat del sou, consegüentment separat del tribunal, i absent de l'illa, dirigí un escrit al

⁶⁵⁴ AMP. Fons Pons, lligall 858/VI, ff. 13 r.-15 r.

⁶⁵⁵ AMP. Fons Pons, lligall 858/VI, ff. 31 r.-32 r.

⁶⁵⁶ AMP. Actes municipals, sig. AH-2138, f. 230 v.

corregidor, president de la Junta de Teatres, en el qual exposava que Fernández gaudia de la llotja número 22, la qual pertanyia al Reial Acord. En el moment del seu nomenament, el nou regent esperava que se li entregarien les claus de la mencionada llotja, però, no fou així i per això en aquell moment demanava les claus perquè els ministres que formaven l'Audiència poguessin gaudir-la. El corregidor convocà la Junta de Teatres, la qual, uns dies més tard, contestà al regent aclarint-li algunes de les equivocacions que, segons ell, contenia la seva petició, “en obsequio de la buena armonía que debe reynar entre las autoridades constituidas”, a fi que el regent comprovés la justícia que regia en les determinacions de la Junta.

En el [escrit] se supone que el Regente jubilado ocupaba el palco n° 22 perteneciente al Real Acuerdo, lo que no es así, pues si bien en 14 de Abril del año proximo pasado le concedió esta Junta el citado palco fue como a Presidente que era del Real Acuerdo a tenor de lo prevenido en Real Orden de que se incluye copia bajo el n° 1 [la Reial Ordre del 4 d'agost de 1817, abans mencionada] cuya concesión cesó luego que se presentó en esta el E. Sr. D. José María de Alos Presidente de dicho Superior Tribunal, como se puede observar publicamente con el uso del paño distinción que antes usaba, siguiendo abonado al dicho palco como a particular, y satisfaciendo las mesadas adelantadas.

Tambien se supone que al Real Acuerdo le corresponde un palco lo que no aparece por la practica observado desde muchos a esta parte ni menos de la citada Real Orden en la que por punto general se señalan los palcos de orden que deve haver en los teatros, no pudiendo obstar el de que en el aviso dado por esta Junta en 10 de Abril último se señale el referido palco como de orden pues que en dicha época aun era considerado como a tal por reunir el Sr. Fernandez la presidencia del Real Acuerdo.

El Señor Regente jubilado a su salida de esta dejó encargado dicho palco por su cuenta, como lo podía hacer por tiempo de un año, conforme la Real Orden que se acompaña bajo el n° 2 [la Reial Ordre del 24 de febrer de 1819, de la qual parlarem més endavant] al Sr. D. Francisco March, quien sigue pagando su abono por mesadas adelantadas segun como se dispone en las condiciones 1ª y 2ª del aviso publicado por esta Junta del que no se le puede separar; segun lo preveniso terminantemente por la citada Real Orden n° 2. De todo lo qual resulta que esta Junta sin infringir las Reales disposiciones no puede pasar a manos de V.S. las llaves del palco es disputa como de orden, ni menos despejar al Sr. March de ellas, como encargado del Sr. Fernandez.

La Junta finalitzava el seu escrit amb l'esperança que el regent es conformés amb la resolució adoptada, a no ser que li comunicés una altra Reial Ordre que derogués alguna de les que feia menció i acompanyava.

En el mes d'agost de 1824, mentre es procedia a la preparació de la segona temporada d'òpera, que inicialment havia de regir Luigi Manrara, s'agregà a aquestes dues llotges d'ordre una tercera, no sense un poc de polèmica. El 5 d'aquell mes, el regent de la Reial Audiència comunicà a l'Ajuntament la Reial ordre del 14 de juny, per la qual el rei es conformava amb el que li havia exposat l'Intendent General de Policia, a conseqüència de l'ofici de l'Intendent de Granada. Aquest li exposava que malgrat que el reglament establia que la policia cuidava de l'ordre en les funcions públiques, en força de les seves facultats acumulatives, l'Intendent de Granada acudia com un simple particular sense que tingués lloc de preferència, la qual cosa semblava indecorosa. Per això, el rei resolgué que els intendents de policia tinguessin als teatres llotja d'ordre que pagarien quan les ocupessin.⁶⁵⁷

Al dia següent, l'intendent de policia de les Balears, Francisco de Heredia, dirigí un escrit al consistori palmesà en el qual, emparant-se en aquesta disposició reial, demanava una llotja en la segona fila, el més aprop possible de la que ocupava el corregidor i l'Ajuntament, és a dir, la de presidència, a fi de poder exercir les funcions encomanades al seu càrrec. Els regidors municipals, en sessió celebrada aquell dia dirigí la Reial ordre i la sol·licitud de l'intendent de policia a la Junta de Teatres, únic òrgan que entenia en la distribució de les llotges i seientes de platea del coliseu.

Dos dies més tard, el corregidor interí contestà la sol·licitud de l'intendent. En el seu escrit, Salvador Valencia exposava que totes les llotges de la segona fila continuaven abonades als mateixos individus que les havien gaudit en l'anterior temporada, de les quals no els podia separar sense contravenir la Reial Ordre del 24 de febrer de 1819, la qual els concedia tota preferència i dret de propietat. D'altra banda, comentava que les llotges d'ordre al nostre coliseu sempre havien ocupat llotges de la primera i segona fila indistintament i que el capità general ocupava una llotja de la primera. Com la llotja número 6 no es trobava abonada, la qual era contingua a la del capità general, el corregidor li la reservà, i en cas que l'intendent volgués ocupar alguna altra de les vacants en la primera o tercera fila només ho havia de comunicar i així donaria les disposicions convenients. En tot cas, si més endavant quedés desocupada una llotja de la segona fila se li oferiria a canvi de la que se li havia ofert. La contestació

⁶⁵⁷ La Reial ordre mencionada es troba custodiada al mateix lligall on es troben els llistats dels abonaments de les llotges (AMP. Fons Pons, lligall 886/X, s.f.) i l'assumpte motivà l'obertura d'un expedient, en qual conté tota la documentació generada (AMP. Fons Pons, lligall 886/VI, s.f.).

fou refrendada per la resta de membres de la Junta de Teatres en la sessió que celebraren el dia 9.

Malgrat l'acord, sorpren que tan sols un mes després, el 9 de setembre, es resolgués a Madrid tornar a enviar una còpia de la Reial ordre del 14 de juny a l'Ajuntament, a fi de recordar el seu contingut, perquè, segons especificava Ignacio Martínez de Villela a la comunicació, havia tingut coneixement que a l'intendent de policia se li havia negat la llotja d'ordre que especificava la Reial ordre. Sembla que la màxima autoritat policial no havia quedat content amb la resolució de la Junta de Teatres. La comunicació i la Reial ordre fou enviada pel consistori a la Junta el 5 d'octubre. Al cap de pocs dies, el 14 del mateix mes, la Junta contestà al consistori, expressant-li que no només s'havia complit la mencionada Reial ordre sino també la resta que no havien estat derogades, de les quals remetia còpies, amb la finalitat que li les fes arribar al president del Reial i Suprem Consell de Castella perquè aquest se n'adonés de l'equivocació amb la qual s'havia acudit a la seva autoritat i que tant l'Ajuntament com la Junta de Teatres complia exacta i puntualment les reials disposicions.

En efecte, junt a una missiva en la qual explicava tots els acords presos des del moment en el qual s'assabentaren de la mencionada Reial ordre del 14 de juny, el consistori envià al president del Reial i Suprem Consell de Castella les còpies que la Junta de Teatres li havia remés. Finalment, el malentés se sol·lucionà i l'intendent de policia escollí la llotja número 13 a fi de dur a terme les seves funcions.⁶⁵⁸

Amb aquest canvi, les llotges d'ordre per a les autoritats, com hem comentat abans, foren, durant les temporades 1824-1825, 1825-1826 i 1827-1828, les número 4, 5, 13, 22 i 25, i en la temporada 1826-1827 les número 4, 5, 21 i 25.⁶⁵⁹

Pel que fa a les localitats gratuïtes, recordem que la Reial instrucció de 1801 establia que, pels seus encàrrecs, les úniques persones que podien gaudir d'entrada i seient lliure durant les funcions eren el censor, assegut als seients de platea, i la resta de membres de la Junta, a la llotja de l'Ajuntament.⁶⁶⁰ El 17 d'abril de 1813, Antoni

⁶⁵⁸ AMP. Fons Pons, lligall 886/X, s.f., i lligall 886/IX, s.f., actes de les reunions celebrades el 9 d'agost i el 8 de novembre de 1824.

⁶⁵⁹ *Diario Balear*, 11 de novembre de 1824, 11 d'abril de 1825, 24 de març de 186 i 22 d'abril de 1827.

⁶⁶⁰ AMP. Fons Pons, lligall 858/VII, s.f..

Desbrull i Boïl d'Arenós, cap polític de la província envià un ofici a la Junta de Teatres de Palma demanant una llotja per al governador militar interí. Al cap de dos dies, la Junta decidí contestar, recordant-li el que establia la instrucció de teatres de 1801 i la Reial ordre de l'11 de desembre de 1812, que confiava tot el poder al govern polític. A més, la Junta exposà que era el comandant el que ocupava l'encàrrec de cap militar de la província, i que aquest i el seu ajudant ja tenien destinats sengles seients de platea, amb l'únic objectiu d'auxiliar en cas necessari al president de la funció. Finalitzava l'escrit, recordant la seva potestat en la distribució de les llotges que quedaven lliures.⁶⁶¹

Així, doncs, per la validesa del reglament de 1801 i la Junta de Teatres durant tot el període que estudiem i les nul·les recomanacions sobre aquest aspecte a les ordres que posteriorment arribaren a Mallorca, suposem que els membres de la Junta continuaren gaudien d'aquesta regalia.

En el pla de la primera temporada d'òpera de 1824 s'agragaren a aquests els dos secretaris de l'Ajuntament, els quals ocuparen seient de platea de franc, igual que el censor, degut, segons la pròpia Junta de Teatres, pel treball que desenvolupaven en el ram de teatres, i perquè estiguessin prests en cas necessari, per a l'execució d'alguna disposició governativa.

El 2 d'agost, en plena discussió sobre el pla de l'empresa de la segona temporada d'òperes, Joan Socias, sergent major de la plaça, envià una nota a la Junta de Teatres en la qual exposava que al nostre coliseu, igual que en altres del continent, ell, l'ajudant i l'oficial de guàrdia havien gaudit de seient de platea d'ordre a fi d'estar ràpids en els casos que poguessin ocórrer. Com en l'anterior temporada, per equivocació, no se'ls havia assenyalat el corresponent a la seva autoritat, demanava que en aquella se'ls n'assenyalés una, "penetrado de las ventajas de deben resultar de la pronta asistencia de un jefe de la plaza".⁶⁶² El mateix dia la Junta acordà accedir a la petició del sergent major i facultà el corregidor perquè assenyalés els seients de platea. Els seients que se'ls assignà foren el número 125 per al segent major, i les números 128 i 129 per a l'ajudant i l'oficial del piquet, respectivament.⁶⁶³

⁶⁶¹ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 251 r.-251 v.

⁶⁶² AMP. Fons Pons, lligall 886/X, s.f.

⁶⁶³ AMP. Fons Pons, lligalls 886/IX, s.f., i lligall 886/X, s.f.

A partir d'aquell moment, en les temporades d'òpera i comèdies que es realitzaren al teatre durant la Dècada Ominosa, els contractes firmats entre els empresaris i els regidors protectors del Sant Hospital especificaven les persones havien de gaudir d'entrada gratuïta i, fins i tot, de seient per part de l'Hospital. Així, en la temporada de 1824-1825 s'especificà que havien de gaudir entrada franca dos regidors i un dependent de l'establiment benèfic, possiblement els cirurjà o el metge. En la que es formalitzà per a la temporada 1827-1828 l'Hospital es reservava la llotja de la comtessa d'Aiamans, de propietat particular, i un seient de platea de segona classe per al metge i cirurjà de torn de l'establiment benèfic, la qual havien de repartir-se per igual.⁶⁶⁴ Aquestes condicions continuaren figurant en totes les escriptures firmades fins a l'acabament del període que aquí estudiem.

Evolució dels preus dels abonaments i les entrades

A les diverses localitats del teatre es podia accedir de dues maneres: pagant diàriament l'entrada i els respectius suplementes per ocupar els distints seients i bancs o mitjançant l'abonament. Com ja hem comentat, al coliseu de Palma l'any còmic constava, segons els rebuts dels abonaments, de tres temporades al principi de segle. La primera temporada s'iniciava el diumenge de Pasqua i finalitzava el 30 de juny. La segona, considerada una mitja temporada i anomenada *de veraneo*, començava en el mes de juliol i s'allargava fins a la darrera del mes setembre. La tercera temporada començava a principis d'octubre i finalitzava el darrer dia de carnestoltes de l'any següent. Cal afegir que aquesta divisió era efectiva quan l'any còmic es desenvolupava sense cap contratemps. Els abonaments se solien fer per cadascuna de les temporades de l'any còmic, encara que, com hem vist, la seva durada depenia del desenvolupament de l'any i de les dificultats econòmiques que afectaven a la companyia còmica i a l'empresari.

Referint-nos als preus, podem confirmar, d'entrada, que aquests experimentaren lleugeres variacions, quasi sempre en funció de les dificultats econòmiques que patien les companyies còmiques, i que l'assistència a les representacions no era barata durant els anys que aquí s'estudien. Malauradament, les dades que ens han arribat sobre els preus que pagà el públic de Palma són prou disperses. Del període comprés entre el

⁶⁶⁴ AGCM, sig. X-380/1, ff. 37 r.-39 v. i 82 r.-85 v.

començament del segle XIX i l'inici de la Guerra del Francès només disposem d'algunes dades soltes que resulten insuficients per a poder traçar l'evolució dels preus d'aquesta època. Per a l'estudi d'aquest període disposem de les escasses dades que ens proporcionen les actes de la Junta de Teatres de Palma i els rebuts de les quantitats que Josep Desbrull desemborsà en concepte d'abonaments. En canvi, a partir de la represa de les representacions, l'any 1811, disposem d'una àmplia informació sobre els preus, que ens permetrà constatar la seva evolució.

Una vegada fets aquests aclariments previs, tot seguit passarem a analitzar les dades de què disposem. Segons el cartell d'avís al públic de l'any 1797, al qual hem fet referència al capítol anterior, els preus que regiren aquell any foren els següents:

Los precios arreglados por la Superioridad son por los Palcos de los dos primeros pisos 30 pesos por las dos temporadas, ó 15 por una sola, à excepcion de los 4 pequeños que solo pagaran 20 pesos por el año, ó 10 por Temporada.

Por los del tercero Piso 20 pesos por las dos temporadas, ó 10 por una sola, y los 2 pequeños solo pagaran 5. pesos por temporada.

Por los del cuarto Piso ó Gallineros 15 pesos por las dos temporadas, ó 7 y medio por una sola.

*Las Lunetas 8 duros por las dos temporadas, ó 4 por una sola, y las Sillas á 6 duros por las dos temporadas ó 3 por una sola.*⁶⁶⁵

Quant al preu de l'entrada diària, la Junta de Teatres de Palma, a la sessió celebrada el 19 d'agost de 1802, fixà el seu import en "12 quartos de esta moneda"⁶⁶⁶, és a dir, un ral i mig. A aquesta quantitat, preu base que devia pagar cadascun dels espectadors per a accedir a les representacions, se li addicionaven els diferents suplementes, depenent la seva quantia, de la localitat que desitgés ocupar l'espectador. El preu de l'entrada se solia incrementar en els dies en què es commemorava alguna victòria, el patró del monarca o d'algun membre de la família reial, un aniversari o algun esdeveniment memorable. Eren els dies anomenats d'il·luminació, en els quals el teatre s'engalanava i lluia enllumenament especial.⁶⁶⁷ En ocasions, quan la companyia

⁶⁶⁵ ARM. Fons Audiència, sig. AA-799/19, s.f.

⁶⁶⁶ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 16.

⁶⁶⁷ Cal aclarir que al teatre no estava permès representar amb els llums totalment apagats, com ocorre avui en dia. L'empresari devia demanar el permís pertinent a la Junta de Teatres per a poder deixar a fosques la sala. Així, en el mes de juny de 1803, l'autor, Joan Pau Sastre, sol·licità a la Junta el permís per a poder representar la "tramoya Fantasmagoria, por la qual resulta que un breve rato se quedara oscura la casa de comedias". Finalment es pogué representar l'obra amb el vistiplau dels membres de la junta (AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 48).

representava una comèdia de les considerades “de teatro”, en les quals s'utilitzaven abundants elements tramoístics, també se solia incrementar el preu de l'entrada per a compensar les elevades despeses de la funció. Els únics espectadors que no pagaven els increments per dia d'il·luminació o representació d'una comèdia “de teatro” eren els que tenien l'entrada abonada.

El preu de l'entrada es mantingué estable durant els anys còmics de 1802 i 1803.⁶⁶⁸ El 31 de març de 1804, l'empresari Joan Pau Sastre presentà al corregidor, president de la Junta de Teatres, un escrit en el qual demanava l'augment de l'entrada diària al teatre, almenys, durant els tres dies de Pasqua. A l'escrit Sastre argumentava que havia augmentat la companyia amb molts actors que havien vingut de la península, i que aquest augment li produïa unes despeses de trenta duros diaris. A més, recordava que la Instrucció de teatres prevenia que en aquests assumptes s'escoltés i s'auxiliés a l'empresari sempre que fos possible.⁶⁶⁹ El mateix dia, la Junta acordà que “por ahora se paguen los dos reales de vellon para la referida entrada”.⁶⁷⁰ Sembla que aquest fou l'únic augment que experimentà el preu de l'entrada al nostre coliseu durant aquest primer període, ja que no hem trobat cap altra dada que ens indiqui el contrari.

Pel que fa als preus dels abonaments de les llotges, el 5 d'abril de 1803,⁶⁷¹ la Junta de Teatres establí els següents preus:

Llotges de primera classe (“de la 1 ^a linea”):	25 pesos
Llotges de segona classe (“de la 2 ^a ”):	20 pesos
Llotges de tercera classe (“de la tercera”):	12 pesos

Aquests preus s'augmentaren l'any següent. Pel rebut presentat per Joan Pau Sastre, l'11 d'abril de 1804, ens assabentem que per una llotja de primera classe, la número 18, Ramon Maroto pagà tres-cents setanta-nou rals, corresponents a l'abonament de la primera temporada d'aquell any còmic. Quant al preu dels abonaments d'entrada, el mateix rebut ens aporta algunes dades. Aquell any, Ramon Maroto pagà dos-cents rals per dos abonaments d'entrada, el d'ell i el de la seva esposa,

⁶⁶⁸ El 5 d'abril de 1803, just abans d'iniciar-se l'any còmic, la Junta de Teatres de Palma ratificà el preu de l'entrada (AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 46).

⁶⁶⁹ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 71.

⁶⁷⁰ AMP. Fons Pons, lligall 199, docs. núms. 69 i 70.

⁶⁷¹ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 46.

també per la primera temporada, és a dir, que el preu de l'abonament d'entrada per persona era de cent rals.⁶⁷²

Com hem pogut comprovar al llarg d'aquesta investigació, aquests eren els preus de referència per a cadascuna de les dues temporades en què, a efectes administratius, es dividia l'any còmic. És a dir, que pels abonaments de tot l'any còmic, els espectadors devien pagar el doble d'aquestes quantitats. Així, els abonats a una llotja de primera classe devien pagar cinquanta pesos per tot l'any, quaranta els de segona classe i vint-i-quatre els de tercera. Com que els abonats pagaven tres rebuts al llarg de l'any, corresponents a cadascuna de les tres temporades que hem explicat al principi d'aquest apartat, aquesta quantitat es dividia en dues parts completes, corresponents a la primera i la tercera temporada, i una mitja part, que corresponia a la mitja temporada de *veraneo*. D'aquesta manera, els preus d'abonament per a cadascuna de les tres temporades resultaven, aproximadament, els següents:

Llotja	2 ^a temporada			Total
	1 ^a temporada	<i>veraneo</i>	3 ^a temporada	
1 ^a classe	20 pesos	10 pesos	20 pesos	50 pesos
2 ^a classe	16 pesos	8 pesos	16 pesos	40 pesos
3 ^a classe	10 pesos	4 pesos	10 pesos	24 pesos

Aquests preus foren, segons els rebuts pagats per Josep Desbrull, els que estigueren en vigor al coliseu de Palma durant els primers anys còmics del segle XIX. El preu de l'abonament variava segons el nombre de representacions que la companyia ofería a cadascuna de les temporades. Per a fer-nos una idea de les quantitats que desemborsaven els abonats a les llotges del teatre, inserim a continuació les que va pagar el mateix Josep Desbrull per la llotja número trenta-tres, considerada de segona classe, entre els anys 1800 i 1807.

⁶⁷² AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 84.

*Quantitats desemborsades per Josep Desbrull (1800-1807) pels abonaments de la llotja número 33, de segona classe.*⁶⁷³

Any còmic	Data	Quantitat	Observacions
1800	28.03.1800	16 pesos	Des del dia de Pasqua fins al 30 de juny.
	22.07.1800	8 pesos	Temporada de <i>veraneo</i> . 48 representacions.
	15.10.1800	16 pesos	Des del dia 4 d'octubre fins al darrer dia de carnestoltes de 1801.
1801	30.04.1801	16 pesos	Des del dia de Pasqua fins al 30 de juny.
	19.07.1801	7 ½ pesos	Temporada de <i>veraneo</i> , del 19 de juliol fins al 3 d'octubre. 45 representacions.
	04.10.1801	16 pesos	Des de l'1 d'octubre fins al darrer dia de carnestoltes de 1802.
1802	21.08.1802	213 rs. b.	1ª temporada. Des del 22 d'agost fins al 20 de novembre.
	22.11.1802	213 rs. b.	2ª temporada. Des del 21 de novembre fins al darrer dia de carnestoltes de 1803.
1803	06.04.1803	16 pesos	1ª temporada. Des del 10 d'abril fins al 30 de juny.
	01.07.1803	121 rs. b.	Temporada de <i>veraneo</i> .
	02.11.1803	242 rs. b.	Darrera temporada.
1804	01.04.1804	242 rs. b.	Primera temporada.
	17.07.1804	121 rs. b.	Temporada de <i>veraneo</i> .
	19.10.1804	242 rs. b.	Darrera temporada.
1805	14.04.1805	242 rs. b.	Primera temporada.
	19.07.1805	121 rs. b.	Temporada de <i>veraneo</i> .
	03.10.1805	242 rs. b.	Darrera temporada d'hivern. Des del dia 3 d'octubre fins al 18 de febrer de 1806.
1806	02.12.1806	363 rs. b.	150 representacions.
1807	09.09.1807	45 rs. b.	15 representacions que començaren el dia 13 de setembre.
	09.10.1807	45 rs. b.	15 representacions que començaren el dia 13 d'octubre.
	27.10.1807	45 rs. b.	15 representacions que començaren el dia 29 d'octubre.
	09.11.1807	45 rs. b.	15 representacions que començaren el dia 14 de novembre.
	26.11.1807	45 rs. b.	15 representacions que començaren el dia 30 de novembre.
	14.12.1807	45 rs. b.	15 representacions que començaren el dia 17 de desembre.

Com hem dit abans, a partir de la reobertura del teatre, l'any 1811, disposem de dades més completes i precises sobre els preus de les entrades i abonaments del teatre de Palma. Al cartell anunciador de l'inici de les representacions d'aquest any còmic, juntament amb l'elenc de la companyia, s'anunciaren els següents preus:

De los palcos de 1ª y 2ª fila se pagarán por cada 30 representaciones ciento diez rs. vn.

De los de 3ª fila inclusos los de números 1, 16, 17 y 33 de 1ª y 2ª se pagaran 90 rs.

De los de la 4ª y numeros 34 y 51 de la tercera 70 rs.

⁶⁷³ AMP. Fons Desbrull, carpeta núm. 57. Teatre.

De las Lunetas principales entendiendose por tales desde el teatro hasta los asientos que solian ocupar los Señores Oficiales incluidos 50 rs.

Desde estas abajo 35 rs.

De los abonos de entradas 50 rs. por cada 30 representaciones.

De las Lunetas principales que no se hayan tomado por temporada 2 rs. diarios.

De las demás 12 quartos.

Se concederán seis Palcos para el beneficio del Publico á la 3^a fila que se pagaran á 10 rs. por representacion.⁶⁷⁴

La principal novetat del pla era la durada de l'abonament. Com hem pogut observar a la taula anterior, durant els sis primers anys còmics, l'abonament es realitzà per temporades. En canvi, aquest any l'abonament es feia per trenta representacions. Suposem que aquesta novetat fou conseqüència del model d'abonament implantat el darrer any còmic, abans del tancament del teatre, en el qual, a causa dels problemes econòmics que patia la companyia, els abonaments es feien per quinze representacions. Segons el cartell, aquest any els abonats devien desemborsar inicialment l'import de dos mesos, és a dir, de seixanta representacions, o el que és el mateix, el doble del que s'anunciava. Una vegada esgotat aquest abonament inicial, l'abonat devia avançar l'import de les següents trenta representacions, i així fins a l'acabament de l'any còmic.

Durant els anys còmics següents, la classificació i la durada dels abonaments es mantingué. L'única cosa que varià foren els preus, tant a l'alça com, sorprenentment, a la baixa. Durant els anys còmics de 1812,⁶⁷⁵ 1813 i 1814, els abonaments de les llotges i els seients de platea augmentaren respecte als de l'any 1811. Per les llotges de la primera i la segona fila es pagaren cent trenta rals cada trenta representacions. Per les de la tercera fila cent deu rals i vuitanta per les de la quarta. Els abonaments dels seients s'augmentaren l'any 1812 i es mantingueren durant les dos anys següents. Pels seients de platea de primera classe –*principales*– es pagaren cinquanta-cinc rals i pels de segona classe trenta-vuit rals. Els abonaments d'entrada es mantingueren sense cap variació durant les tres anys següents, és a dir, es continuaren pagant els cinquanta rals que s'anunciaren l'any 1811. Tampoc experimentaren cap variació els preus dels seients de platea, tant de primera com de segona classe, que havien quedat sense abonament i el

⁶⁷⁴ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 206 v.-207 r.

⁶⁷⁵ Com hem vist, el 26 de maig de 1812, la Junta Superior Provincial envià un ofici a la Junta de Teatres demanant l'augment –una quarta part– del preu de les entrades i abonaments de llotges i seients de platea del coliseu i que el producte d'aquest augment es destinés a la beneficència pública. L'augment no es féu efectiu perquè, a canvi, l'autor oferí la realització de dos funcions de benefici al mes destinades aquella noble causa.

preu de l'entrada diària ordinària, que continuà sent de dos rals. Els dies d'il·luminació, els espectadors pagaven tres rals per l'entrada diària. Pel que fa a les llotges que es llogaven al públic diàriament, l'any 1812 es continuaren llogant les sis que s'havien anunciat l'any 1811, amb les mateixes condicions. Durant els anys còmics de 1813 i 1814 foren vuit les llotges que es llogaren diàriament: sis a deu rals i dues a vuit rals.⁶⁷⁶

Aquests preus continuaren vigents fins al mes d'octubre de 1814, en què la Junta de Teatres, com a conseqüència de les dificultats econòmiques que patia la companyia còmica, decidí augmentar els preus dels abonaments de les llotges “á razon de un pezo duro cada treinta representaciones”.⁶⁷⁷

L'any 1815 es produí un lleuger abaratiment dels preus respecte als anys anteriors. Aquest any es feren càrrec de l'empresa teatral els regidors protectors de l'Hospital. Suposem que aquest fet –una bona prova del proteccionisme que gaudia el teatre per part de les autoritats locals–, junt amb l'escassetat de públic –la majoria dels refugiats ja havien tornat a les seves ciutats d'origen–, foren determinants a l'hora d'establir els preus per a aquest any còmic. Sens dubte, amb aquesta mesura econòmica els regidors pretenien tornar a omplir el teatre de públic. Segons el cartell d'avís al públic per a l'inici de l'any còmic, aquest any, per les llotges es pagaren: cent vint rals per les de la primera i la segona fila, cent per les de la tercera i setanta per les de la quarta. Pels seients de platea de primera classe es pagaren quaranta rals i per les de segona classe trenta rals. Els preus dels seients de platea que havien quedat sense abonar i de l'entrada diària ordinària no variaren. Per primera vegada es contemplava al pla el preu que devia pagar el personal militar de la plaça. Tota la tropa, fins a la graduació de sergent, gaudia d'una reducció del cinquanta per cent de l'entrada ordinària, és a dir, pagaven un ral per cada representació. Aquest any, els regidors de l'Hospital i la Junta de Teatres decidiren reduir a quatre el nombre de llotges que es podien llogar diàriament, el preu de les quals es fixà en deu rals.⁶⁷⁸

Aquests preus es mantingueren sense cap variació fins al mes de setembre de 1815. Els deutes acumulats per l'empresa teatral obligaren, un any més, a la Junta de Teatres a adoptar una sèrie mesures a fi d'augmentar els ingressos de la companyia còmica. Entre aquestes mesures figurava l'augment dels preus de l'abonament. El 25 de

⁶⁷⁶ AMP. Fons Desbrull, carpeta núm. 57. Teatre.

⁶⁷⁷ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 254 r.-255 r.

⁶⁷⁸ *Diario Balear* del 12 de abril de 1815.

setembre, la Junta de Teatres, a proposta dels regidors de l'Hospital, encarregats de l'empresa, fixà els següents preus pels abonaments de llotges i entrada:

- Per les llotges de 1^a i 2^a fila: 140 rals, cada 30 representacions.
- Per les llotges de 3^a fila: 120 rals, cada 30 representacions.
- Per les llotges de 4^a fila: 90 rals, cada trenta representacions.
- Pels abonaments d'entrada: 50 rals, cada trenta representacions.⁶⁷⁹

És a dir, els preus dels abonaments de les llotges tornaren a estar al mateix nivell que s'havien situat amb l'augment que sofriren en el mes d'octubre de l'any anterior. A més, s'augmentà el preu de l'entrada diària a les funcions dels diumenges, amb el compromís, per part dels regidors, de rifar alguns objectes de valor. Aquests preus es mantingueren fins al final de l'any còmic.

Durant els anys còmics de 1816 i 1817 els preus i el tipus d'abonament es mantingueren amb poques diferències. Per les llotges de primera i segona fila es pagaren cent quaranta rals cada trenta representacions, cent vint per les de la tercera fila i noranta per les de la quarta. Pels seients de platea es pagaren: quaranta rals pels de primera classe –principals– i trenta pels de segona. Pels que no havien quedat abonats es pagaren: dos rals pels de primera classe i dotze quarts –un ral i mig– pels de segona classe. L'entrada diària es mantingué en els dos rals. Pel que fa a la tropa, fins als sergents pagaren la meitat de l'entrada diària, com s'havia establert l'any 1815. També es mantingueren les quatre llotges que es llogaven diàriament per deu rals. Les úniques diferències dignes de menció entre els dos anys foren que l'any 1816 els abonats a les llotges de primera i segona fila devien pagar, obligatòriament, dos abonaments d'entrada “con persona determinada”, i que l'abonament d'entrada es fixà en quaranta rals. Al cartell d'avís al públic de 1817 desaparegué l'abonament d'entrada i no s'especificà que els abonats a les llotges de primera i segona fila tinguessin que abonar-se obligatòriament a l'entrada.⁶⁸⁰

Les dades que disposem sobre els preus de les entrades i abonaments a les funcions teatrals realitzades durant el Trienni Constitucional són escasses. Només sabem que el 16 d'abril de 1821, la comissió de teatres fixà els següents preus per a les llotges: els de primera i segona fila, excepte els números 7, 8, 9 i 10, havien de pagar vuit rals

⁶⁷⁹ AMP. Fons Pons, lligall 199, f 261 r.

⁶⁸⁰ *Diario Balear*, 27 d'abril de 1816 i 6 d'abril de 1817.

per representació, aquests quatre més els de tercera fila sis rals, i els de la quarta fila quatre rals. Dues terceres parts de les llotges s'abonarien per deu representacions i s'adjudicarien mitjançant un sorteig.⁶⁸¹ Com hem comentat, el 5 de juny de 1821, el consistori acordà realitzar un sorteig a fi d'adjudicar les llotges d'acord amb un abonament per vuit representacions i aquelles que no es rematessin serien adjudicades diàriament, pagant el mateix preu que havia estat fixat.⁶⁸²

L'inici del nou període de representacions al nostre teatre, amb la introducció de l'espectacle operístic, aportà algunes novetats respecte als preus dels abonaments i les entrades. En primer lloc cal comentar que es tractava d'un espectacle íntegrament musical, totalment diferent a les representacions còmiques a les que estava acostumat el públic palmèsà, més variades, amb la presència de declamació, cant i ball. Malgrat que les companyies d'òpera solien ser menys nombroses que les còmiques, resultaven més cares per a l'empresari. Aquest encariment de l'empresa es produïa a causa de les despeses de viatges que s'havien de desemborsar per fer venir els cantants d'Itàlia o altres indrets de la Península. D'altra banda, el nombre de cantants que integraven les companyies feia que tots ells, o la majoria, participessin en totes les obres representades al llarg de la temporada, la qual cosa incidia en el cansament excessiu de les veus. Per aquesta raó, el nombre de representacions que es realitzaren en cada mesada fou molt inferior a les que oferiren les companyies còmiques. Si aquestes solien oferir al públic una trentena de funcions en un mes, les d'òpera només n'oferien catorze com a màxim.

A fi de poder establir un punt de partida, realitzar la comparativa i mostrar en xifres el que acabem de comentar, convé fer una ullada enrere i recordar els preus dels abonaments de les llotges que regiren en el nostre teatre en els anys còmics de 1816 i 1817, el quals foren els següents: per les llotges de la 1a i 2a fila es pagaren cent quaranta rals, per les llotges de la 3a fila es pagaren cent vint rals i per les de la quarta fila es pagaren noranta rals. Tot per trenta representacions, que eren les que s'oferien en cada mesada. Quant l'abonament d'entrada, aquest es fixà en quaranta rals l'any 1816.

Segons el cartell d'avís al públic que es publicà el 28 d'abril de 1824, en la subscripció de les quaranta funcions d'òpera que s'oferiren al públic regiren els preus de les llotges següents: les de primera classe s'abonaren a vint rals per cada representació,

⁶⁸¹ AMP. Fons Pons, lligall 858/VI, ff. 2 r.-2 v.

⁶⁸² AMP. Fons Pons, lligall 858/VI, ff. 23 r.-24 v. i Actes municipals, sig. AH-2138, ff. 196 r.-196 v.

incloent-hi l'entrada de quatre persones; les de segona classe s'abonaren a setze rals per cada representació, incloent-hi el mateix nombre d'entrades, i les de tercera classe s'abonaren a deu rals per cada representació, incloent-hi l'entrada de tres persones. Es reservaren per al públic vuit llotges que es llogaren en cada funció a raó de dotze rals els de primera classe, vuit els de segona i sis els de tercera, sense incloure-hi entrada.

Pel que respecta als seients de platea, el pla especificava que les de primera classe valdrien tres rals si estaven abonades i quatre sense abonar i les restants a raó de dos rals amb abonament i tres sense abonament. Aquells que tenien comprat el seient de platea –les anomenades “lunetas de vida”, de les que ja hem parlat al llarg d'aquest treball– gaudiren del seient de franc, però, havien de satisfer l'entrada amb abonament. El preu ordinari de l'entrada es fixà en dos rals, excepte els dies que per disposició de les autoritats hi hagués il·luminació al teatre, en els quals l'entrada costà tres rals.

Quant a les condicions imposades, els subscriptors, tant de llotges com de seients de platea, s'havien d'abonar per quaranta funcions, de les quals se'n oferiren dotze en cada mesada, i havien de satisfer els abonaments per mesades anticipades, verificant el pagament el dia que s'executava la primera funció de cada mesada.⁶⁸³

Si comparem els preus de l'any còmic de 1817 i els que acabem de relacionar, podem comprovar com el preu per funció en els abonaments s'havia duplicat en els cas de les llotges. Així, per exemple, els abonats a les llotges de primera classe en 1817 pagaven per la mesada –trenta representacions– cent quaranta rals per la llotja més quaranta rals de l'abonament de l'entrada. En total, si la llotja es completava amb quatre espectadors, s'havien de pagar tres-cents rals per cada mesada, cent quaranta de la llotja i cent seixanta de quatre abonaments d'entrada. En canvi, en les representacions d'òpera de 1824, els abonats en la mateixa situació hagueren de pagar dos-cents quaranta rals per cada mesada, a raó de vint rals per cadascuna de les dotze funcions que s'oferiren en cada mesada. D'això resulta que un espectador que assistí a una llotja de primera classe al llarg de l'any còmic de 1817 pagà dos rals i mig per cada funció còmica, mentre que el que assistí en 1824 pagà cinc rals per cada funció d'òpera. Els seients de platea i la resta de preus només sofriren un lleuger increment.

⁶⁸³ AMP. Fons Pons, lligall 886/VIII, s.f.

A partir de la temporada 1824-1825, regida pels empresaris Palagi i Muntaner, conformaren les mesades operístiques catorze funcions en lloc de les dotze que s'havien ofert en aquella primera temporada. Malgrat això, els preus es mantigueren invariables al llarg del període que aquí estudiem, tal com es pot observar en la taula que inserim a continuació.⁶⁸⁴

(Quantitats en rals de billó)	TEMPORADES									
	1824 1825	1825 1826	1826 1827	1827 1828	1829 1830	1830 1831	1831 1832	1833	1833 1834	
LLOTGES AMB ABONAMENT										
Primera classe (4 entrades), per representació (mesada, 14 representacions)	20 280	20 280	20 280	20 280		20 280		280	280	
Segona classe (4 entrades), per representació (mesada, 14 representacions)	16 224	16 224	16 224	16 224		16 224		224	224	
Tercera classe (3 entrades), per representació (mesada, 14 representacions)	10 140	10 140	10 140	10 140		10 140		140	140	
LLOTGES SENSE ABONAMENT										
Primera classe / sense entrada Cada representació	12	12	12	12		12		12	12	
Segona classe / sense entrada Cada representació	8	8	8	8		8		8	8	
Tercera classe / sense entrada Cada representació	6	6	6	6		6		6	5	
SEIENTS DE PLATEA AMB ABONAMENT										
Primera classe (mesada, 14 representacions)	36	36	36	36		36		36	36	
Segona classe (mesada, 14 representacions)	22	22	22	22		22		22	22	
Primera classe amb Abonament entrada personal									58	
Primera classe amb Abonament entrada personal									44	
SEIENTS DE PLATEA SENSE ABONAMENT										
Primera classe Cada representació	3	3	3	3		3		3	3	
Segona classe Cada representació	2	2	2	2		2		2	2	
Al galliner									1	
ENTRADA										
Ordinària	2	2	2	2		2		2	2	
Amb il·luminació	3	3	3	3		3		3	3	

Els bancs quedaven reservats per al públic que podia ocupar-los de franc pagant tan sols l'entrada. Els propietaris dels seients de platea "de vida" tenien en elles, com

⁶⁸⁴ Els preus que apareixen en aquesta taula són els que es publicaren al *Diario Balear* a l'inici de cadascuna de les temporades (*Diario Balear*, 11 de novembre de 1824, 11 d'abril de 1825, 24 de març de 1826, 22 d'abril de 1827, 13 de setembre de 1830, 13 d'abril de 1833 i 10 de setembre de 1833).

fins aquell moment, el seient de franc, ja que, en teoria l'havien adquirit. S'advertia als cartells que les funcions de benefici estaven excloses de l'abonament ordinari.

Fent la comparativa entre totes les temporades d'òpera, només cal anotar que a l'inici de la temporada 1828-1829 l'empresa anuncià que a partir del 19 d'octubre de 1828 es despatxarien entrades a dotze quarts per al galliner, al qual es podia accedir directament per la porta nova que havia estat oberta a meitat de la costa del Mercat, on es vendrien.⁶⁸⁵ En la temporada 1833-1834, l'empresari introduí com a nova modalitat els seients de platea amb abonament i abonament d'entrada personal per a les catorze funcions que formaven la mesada, amb una rebaixa en el preu total, tal com apuntava al cartell d'avís. A més a més, aquell mateix any es féu pagar un ral de billó per ocupar un seient a la "cazuela", el que es coneixia com el galliner.⁶⁸⁶

Per a completar la informació sobre els preus, fixarem la nostra atenció en els que regiren les funcions de la companyia especialitzada en fantasmagoria, dirigida per *monsieur* Remond, la qual actuà en la temporada de Pasqua de 1829, i els que pagà el públic que assistí a les funcions còmiques que la companyia espanyola dirigida per Pedro Revilla oferí entre els anys 1831 i 1833. Respecte a la primera, en el cartell d'anunci inaugural la companyia oferí al públic un abonament per sis funcions amb els preus següents:

Llotja de primera classe:	40 rs.
Llotja de segona classe:	30 rs.
Llotja de tercera classe:	20 rs.
Seients de platea de primera classe:	10 rs.
Seients de platea de segona classe:	6 rs.

Els preus diaris foren els següents:

Llotja de primera classe:	8 rs.
Llotja de segona classe:	6 rs.
Llotja de tercera classe:	4 rs.
Seients de platea de primera classe:	2 rs.
Seients de platea de segona classe:	1 rs.
Entrada general:	1 rs.

⁶⁸⁵ *Diario Balear*, 10 d'octubre de 1828.

⁶⁸⁶ *Diario balear*, 10 de setembre de 1833.

Finalment s'especificava que els concurrents podien gaudir dels seients de platea de les files 11 i 12 pagant tan sols el billet d'entrada general.⁶⁸⁷

Per la seva part, la companyia còmica de Pedro Revilla oferí al públic un abonament inicial per trenta funcions. Els assistents que es vullgueren abonar a les localitats, sense incloure-hi les entrades, hagueren de pagar els preus següents:

Llotges de primera classe:	240 rs.
Llotges de segona classe:	180 rs.
Llotges de tercera classe:	120 rs.
Seients de platea de primera classe:	60 rs.
Seients de platea de segona classe:	40 rs.
Entrada general:	12 quarts.

Segons s'especificava, aquests preus eren una quarta part més baixos que l'abonament ordinari, degut a la no inclusió de les entrades.⁶⁸⁸

Amb tot, hem pogut comprovar com els preus que pagà el públic per l'espectacle operístic foren molt més elevats que els que pagà per assistir a les funcions dramàtiques. Sens dubte, uns dels motius d'aquest increment els trobem en la contractació d'una orquestra completa per a la interpretació del repertori diari i en les despeses extraordinàries que realitzava l'empresa en els viatges a Itàlia per a contractar les parts necessàries per a la companyia.

Distribució social de l'espai teatral i la seva evolució

Els diferents preus que acabem d'exposar traslladaren al teatre la realitat social de la ciutat. Les capes socials amb un major poder adquisitiu podien accedir sense dificultats a les millors localitats del coliseu, pagant els abonaments i les localitats més cares. D'aquesta manera, les llotges –que eren les millors localitats i, per tant, les més cares– solien estar ocupades per les autoritats locals i militars –el capità general, els membres de la Reial Audiència, els regidors de l'Ajuntament i d'altres– i gran part de l'aristocràcia mallorquina. El mateix ocorria amb els seients de platea i les localitats de l'amfiteatre, que eren d'ús quasi exclusiu dels sectors socials més acomodats de la ciutat. Aquestes localitats solien estar ocupats pels comerciants importants, nobles,

⁶⁸⁷ *Diario Balear*, 27 de març de 1829.

⁶⁸⁸ *Diario Balear*, 16 de novembre de 1831.

notaris, alts funcionaris, militars, metges i, fins i tot, algun que altre clergue, malgrat l'oposició que exercia l'Església vers les representacions teatrals. Les localitats més assequibles, els bancs, el galliner i la resta de localitats *de pie*, eren ocupades per la classe treballadora, amb un menor poder adquisitiu, que, a més, no es podia permetre el luxe d'assistir cada dia al teatre.

Com a la resta de teatres de província, al coliseu de Palma també regia el principi de separació de sexes. Les úniques localitats que podien ocupar les dones eren les llotges, on podien estar en les mateixes condicions que els homes, i el galliner, que estava reservat només per a les dones. La resta de localitats eren ocupades per homes. Malgrat això, sembla que amb el pas dels anys es produí alguna modificació. Segons el pla de l'empresa teatral presentat per Josep Ramis, l'any 1816, els criats de lliurea, que acompanyaven a les senyores quan assistien a les funcions, havien de romandre a la llotja o "en la casuela de los hombres, y no en otra parte que ocupe aciento de los que pagan sus entradas".⁶⁸⁹ Probablement, l'escassetat de públic femení féu que les autoritats decidissin dividir el galliner en dos sectors, el de les dones i el dels homes. Amb tot, la separació de sexes es mantingué durant tot el període que estudiem.

Com ja hem comentat, a partir de l'any 1815, els cartells que anunciaven l'inici de l'any còmic començaren a recollir els preus que devia pagar el personal militar per a poder gaudir de les funcions. També a partir d'aquell any, els empresaris començaren a reservar una sèrie de localitats destinades al nombrós contingent militar que es trobava a la ciutat. Amb el pagament dels corresponents abonaments pels regiments, els empresaris solien reservar algunes files de seients de platea, que eren ocupats pels seus oficials, i algunes llotges, ocupades per les seves esposes. Com podrem comprovar més endavant, la presència militar al coliseu de Palma fou nombrosa durant els anys que estudiem. A banda dels oficials, sotsoficials i tropa que acabem de comentar, també hi assistien nombrosos caps militars de la província, retirats o en actiu, que ocupaven càrrecs dins els batallons de milícies i pertanyien a les principals famílies aristocràtiques mallorquines.

Malgrat tot el que hem exposat fins ara, durant el període que estudiem començaren a produir-se alguns canvis en el públic que assistí a les funcions teatrals. Encara que no molt importants, aquests canvis foren reflex dels canvis en l'estructura

⁶⁸⁹ APM. Fons Pons, lligall 199, ff. 296 r.-299 r.

social que començaren a produir-se a Espanya amb la crisi de l'Antic Règim i l'inici de la revolució liberal burgesa. Durant els primers anys del segle, fins a la Guerra del Francès, l'aristocràcia mallorquina, els alts funcionaris i les autoritats locals ocuparen bona part de les localitats del nostre teatre. Gràcies al seu suport incondicional, pagant any rere any els abonaments de les llotges, seients de platea i entrades, la diversió teatral es pogué mantenir durant els primers anys del segle. Aquest era el públic que, per viure de rendes, pertànyer a l'estament oficial o regentar importants negocis, disposava d'una major folgança econòmica i més llibertat d'horaris i, per tant, acudia diàriament a les funcions teatrals, convertint-les en autèntiques reunions de l'alta societat. Juntament amb aquest tipus de públic estava el que pertanyia a les classes laborals, que, amb menys recursos econòmics i més subjecte al seu quefer diari, acudia a les funcions teatrals els dies de festa cercant divertida evasió en el minvat temps d'oci que disposava.

A partir de la Guerra del Francès aquesta situació començà a canviar. Com ja hem dit, l'arribada de nombrosos refugiats que fugien del conflicte bèl·lic propicià un moment de bonança econòmica a Mallorca. Aquesta circumstància féu que algunes famílies modestes prosperessin econòmicament. Un dels sectors socials més afavorits foren els petits comerciants, que aprofitaren l'aixecament de nous negocis, fàbriques i magatzems durant la guerra per a intensificar la seva activitat. El creixement del poder adquisitiu d'aquestes famílies propicià la seva presència a les llotges del teatre, reservades fins aquests moments a les famílies nobles i més benestants. Sens dubte, aquesta nova presència es viu afavorida per la recrudescència de les lluites entre els servils i els liberals de l'any 1813 i les males gestions de les empreses teatrals dels darrers anys que estudiem –recordem els nombrosos problemes econòmics i administratius que sofriren les companyies–, que feren que, a poc a poc, una bona part de l'aristocràcia i alts funcionaris deixaren d'assistir al teatre.⁶⁹⁰

Malauradament, no disposem dels llistats d'abonaments dels anys posteriors a la guerra, que, sens dubte, confirmarien el que acabem d'exposar. Malgrat això, disposem d'algun indicatiu que ens pot servir d'exemple. El 20 de març de 1813, Francesca Pons, “de este comercio”, envià un memorial a l'alcalde, president de la Junta de Teatres, en el qual demanava l'adjudicació d'alguna llotja, com li havia promès Josep Quint

⁶⁹⁰ Així ho reconeixien el regent i el capità general als dos informes que l'any 1817 i 1818, una vegada tancat el coliseu, enviaren a Madrid a petició del Suprem Consell de Castella.

Safortesa, un dels vocals. A fi d'aconseguir-la, la sol·licitant oferia, en cas afirmatiu, una almoïna de trenta duros d'argent a favor dels pobres de l'Hospital.⁶⁹¹ No sabem si la junta li concedí la llotja, encara que suposem que, degut a l'estat de necessitat en què es trobava l'Hospital i l'escassetat d'ingressos que generava el teatre, la Junta accediria a la petició. Es tracta de l'única instància que es conserva d'aquestes característiques. L'aspecte més important, a banda de l'incompliment de la promesa del membre de la junta, és el fet d'oferir una quantitat addicional destinada a pal·liar les necessitats dels pobres de l'Hospital per a poder ocupar la llotja. Aquest fet denota el notable poder adquisitiu de la nova classe social i els esforços que, en ocasions, aquesta degué realitzar per a poder accedir als llocs destinats i ocupats per l'aristocràcia.

La potestat de distribució de les llotges

Fins a l'entrada en vigor de la Reial instrucció de 1801, era l'Ajuntament, “y en su representacion los Regidores del Santo Hospital Dueños del Coliseo”, és a dir, els dos regidors encarregats de l'administració de l'establiment benèfic, els que tenien la facultat d'arrendar –abonar– lliurement les llotges als individus que les sol·licitaven abans de l'inici de cada temporada còmica.⁶⁹² No obstant això, aquesta pràctica no es complia d'una manera completa al nostre teatre. Tal com reconegué la Junta de Teatres en algunes ocasions,⁶⁹³ des de la construcció del teatre, l'any 1667, l'Hospital distribuí les llotges entre les principals famílies palmesanes que contribuïren a l'erecció del coliseu amb alguna aportació econòmica. La majoria d'aquestes famílies mantingueren la possessió de les seves llotges durant generacions, contribuint d'aquesta manera, al sosteniment del teatre, les representacions i, sobretot, l'Hospital. A canvi d'aquesta fidelitat, els regidors, “por contentimiento tacito ó expreso han permitido la continuacion”.⁶⁹⁴ Any rere any, abans de començar la temporada còmica, els regidors recordaven al públic la deferència amb els abonats de la temporada anterior, mitjançant anuncis als diaris, com el següent:

AL PUBLICO

Se avisa á los que tienen llave de alguno de los Palcos del Coliseo de esta Ciudad, y quieran mantener su goze, lo manifiesten en el término de ocho

⁶⁹¹ AMP. Fons Pons, lligall 199, f. 245 r.

⁶⁹² ARM. Fons Audiència, sig. AA-798/38, f. 12.

⁶⁹³ Vegeu: AMP. Fons Pons, lligall 199, docs. núms. 78 i 79.

⁶⁹⁴ ARM. Fons Audiència, sig. AA-798/38, f. 12.

*dias al Notario del Santo Hospital D. Pedro Josep Bonet con el numero del Palco, y justificativos de su derecho, previniendose que serán preferidos en el nuevo arrendamiento que haya de hacerse, pero que sino manifiestan su voluntad en el referido término de 8 dias se tendrán por vacantes, y arrendarán á los que los pidieren.*⁶⁹⁵

D'aquesta manera, les úniques llotges que els regidors de l'Hospital arrendaven al principi de cada temporada eren les que quedaven lliures en acabar la temporada anterior. Amb l'aplicació de la Reial instrucció de 1801 la situació no canvià gaire. L'únic canvi significatiu es produí en la potestat de distribuir les llotges. Recordem que la nova normativa disposava que les Junes particulars serien les encarregades de vigilar que la distribució de les llotges i la resta de seients del coliseu es realitzés sense parcialitat, de manera que el públic les pogués gaudir alternativa i proporcionalment. A partir d'aquest moment, fou la Junta de Teatres l'encarregada de concedir l'arrendament de les llotges i els seients del teatre. Quant a la pràctica de donar un tracte preferencial als arrendataris de temporades anteriors, la Junta continuà les pautes marcades pels regidors de l'Hospital, malgrat que la instrucció ho prohibís. Com en l'anterior etapa, temporada rere temporada, s'inclouïa als cartells d'avís al públic el següent recordatori: "Los señores que en las anteriores temporadas tenian palco, y luneta podrán seguir en el goce de él pagando lo que corresponda."⁶⁹⁶

Fins i tot, quan es produí una aturada teatral important, els antics arrendataris pogueren gaudir de les mateixes llotges i seients de platea que havien gaudit durant les temporades anteriors a l'aturada. Així, al cartell d'avís al públic que anunciava l'inici de les representacions de l'any 1811, després de l'aturada teatral dels primers anys de la Guerra del Francès, continuà apareixent l'anterior frase.⁶⁹⁷

Aquesta pràctica s'interrompí durant els Trienni Constitucional. No sabem quin sistema s'establí per a l'adjudicació o lloguer de les llotges i seients de platea en les primeres representacions que es dugueren a terme al nostre coliseu durant el segon període constitucional. En canvi sabem que l'elevat nombre de famílies palmesanes que es quedaren sense poder gaudir d'aquelles funcions patriòtiques provocaren que la

⁶⁹⁵ *Semanario de Mallorca que publica la Real Sociedad*, 8 d'abril de 1797.

⁶⁹⁶ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. solt. *Manifiesto que da al publico la junta de direccion de teatros de lo que tiene acordado para la abertura del de esta Ciudad, su Autor y cabeza de la Compañía Felipe Pallarés* (13 d'abril de 1813).

⁶⁹⁷ AMP. Fons Pons, lligall 199, f. 206 v.

Comissió de Teatres, en les funcions que s'havien de realitzar a partir de la Pasqua de 1821, establís inicialment un sistema de sorteig a fi de donar les mateixes oportunitats a tots els ciutadans. Els comissionats proposaren abonar per sorteig dues terceres parts de les llotges per deu funcions i deixar l'altra tercera part per al lloguer diari. El mateix sistema s'aplicaria al seients de platea, excloent-hi aquelles que havien estat comprades de per vida.⁶⁹⁸ A més, del sorteig s'excloueren les llotges de presidència i ordre i les deu que el consistori adjudicà a la companyia, a fi de compensar el seu esforç patriòtic: des en la primera fila, altres dues en la segona, tres en la tercera i altre tres en la quarta.⁶⁹⁹ El 27 d'abril, els regidors acordaren augmentar una llotja a les destinades a la companyia, és a dir, passaven de deu a onze llotges i poques setmanes més tard, el 5 de juny, a petició dels propis comedians afeccionats, els foren adjudicades de manera fixa les llotges numero 37 a 47, ambdues incloses. Aquell mateix dia, el consistori acordà que les llotges que no s'adjudiquessin mitjançant el sorteig per a les vuit representacions que estaven previstes es lloguessin diàriament i que les tres primeres files de seients de platea fossin tractades de la mateixa manera.⁷⁰⁰

Després del breu període constitucional, la distribució de les llotges i seients de platea continuà sent potestat de la Junta de Teatres, en la mateixa manera que la havia exercit en el període anterior al Trienni. Eren els seus membres els que aprovaven els llistats presentats pels empresaris i dirimien les disputes que es produïen, preservant els interessos dels espectadors. Igual que en períodes anteriors, continuà prevalent el dret d'ocupació, és a dir, que els espectadors que havien estat abonats en temporades anteriors tenien preferència a l'hora d'un nou abonament. En alguna que altra ocasió, la Junta recordà aquesta circumstància als empresaris: “que el Empresario se abstenga de abonar palco alguno que no estuviese ya en 14 de abril ultimo cuando esta Junta aprobó el plan de la suscripción para la ultima temporada, puesto que la facultad de conceder abonos es privativa de la Junta”.⁷⁰¹

⁶⁹⁸ AMP. Fons Pons, lligall 858/VI, ff. 2 r.-2 v.

⁶⁹⁹ AMP. Actes municipals, sig. AH-2138, ff. 138 v.-139 r. i Fons Pons, lligall 858/VI, ff. 2 v.-3 r.

⁷⁰⁰ AMP. Actes municipals, sig. AH-2138, ff. 149 v., 150 v. i 196 r.-196 v. i Fons Pons, lligall 858/VI, ff. 23 r.-24 v.

⁷⁰¹ AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f., acta del 2 d'agost de 1824.

Disputes per la “propietat” d’algunes llotges

En ocasions, el tracte preferencial cap als abonats de les temporades anteriors provocà algunes disputes entre els pretendents a ocupar una mateixa llotja. Per als abonats, l’ús continuat i el tracte preferencial suposaven l’adquisició d’un cert dret sobre la llotja. Els problemes sorgien quan se cedia l’ús de la llotja o l’empresari l’adjudicava a algun altre individu. Aleshores, tots dos abonats, l’antic i el nou, reivindicaven el seu dret a ocupar la llotja en disputa. Com era d’esperar, al llarg del període que estudiem es produïren algunes d’aquestes disputes, que, fins i tot, provocaren enfrontaments entre els membres de la Junta de Teatres de Palma.

Disputa per la “propietat” de la llotja número 18. Un conflicte de competències.

L’any 1804, després de la mort d’Ignasi Ferrandell, marquès de la Cova, “propietari” de la llotja número 18 del coliseu de Palma, s’inicià una disputa per la propietat d’aquesta llotja entre Ramon Maroto, espòs de Maria Francesca de Villalonga i Ferrandell, neboda carnal del marquès i hereva del marquesat de la Cova i dels fideïcomisos dels Ferrandell, i Ferran Chacón Manrique de Lara i Cotoner, algtzgir de la Reial Audiència, que havia ocupat la llotja durant els anys que el marquès de la Cova estigué fora de l’illa. La disputa, lluny de quedar en un simple enfrontament entre dues famílies de l’aristocràcia palmesana, féu trontollar el sistema competencial establert des de l’entrada en vigor de la Reial instrucció de 1801. Com ja hem comentat, el corregidor de la ciutat era, a la vegada, president de la Junta de Teatres i justícia de la ciutat. A més, la Reial ordre de 1801 li atribuïa la potestat de poder resoldre en primera instància els contenciosos que es podien donar en l’àmbit teatral local. En l’assumpte que veurem tot seguit, el corregidor assumí les seves competències com a justícia, a instància de Ferran Chacón, posant de manifest les diferències existents dins l’Ajuntament entre la majoria dels regidors i el corregidor.⁷⁰²

⁷⁰² Com hem pogut comprovar al llarg d’aquest treball la relació entre la majoria dels regidors de l’Ajuntament de Palma i el corregidor Villalonga no fou cordial. Recordem els diferents punts de vista exposats pels dos bàndols, l’any 1801, quan la companyia còmica no podia continuar actuant per la precària situació econòmica en què es trobava per falta de públic. Mentre que el corregidor es mostrà a favor d’ajudar econòmicament als comedians en tot moment, la majoria de regidors es negaren a invertir diners en ajuda de l’empresa. Com en la majoria dels casos, la disparitat d’opinions i l’intent d’imposar les postures finalitzà als tribunals. En el mes de febrer de 1806, la Reial Audiència de Mallorca decretà entre altres coses, a petició dels regidors, que l’Ajuntament pogués celebrar reunions sense l’assistència del corregidor, i que aquest no podia acudir a les reunions en les quals es tractessin assumptes propis de l’Ajuntament. A més autoritzà als regidors a continuar adjudicar els càrrecs tal com ho havia fet fins ara,

El 30 de març de 1804, Francesc Amar de Montaner i Truyols (1755-1828), tercer marquès del Reguer, aleshores regidor perpetu de la ciutat, regidor del Sant Hospital i vocal de la Junta de Teatres, sol·licità a la Junta que li concedís aquesta llotja, per estar desocupada.⁷⁰³ L'endemà, la Junta, després d'escoltar alguns antecedents sobre la possessió de la llotja, exposats pel corregidor, acordà “que el Secretario se vea con el Apoderado de dicho Sr. Marques de la Cueva, para averiguar quien pagava sus abonos, y á cargo de quien estava, y tomada esta noticia lo haga presente”.⁷⁰⁴ Bernat Garau, apoderat del marquès, informà el 2 d'abril al secretari de la Junta que des del primer de juny de 1797 i fins a la darrera temporada de carnestoltes havia estat pagant els abonaments de la llotja, i que no sabia quants anys feia que estava en possessió del marquès.⁷⁰⁵ Un dia abans, l'1 d'abril, Ferran Chacón exposava a la Junta, en un escrit ric en detalls, que la llotja en qüestió havia estat en possessió de la seva família des de la construcció del teatre, i que sempre que havia hagut companyia l'havia conservat la seva família. Després de romandre uns anys tancat el teatre i l'exponent fora de l'illa, arribà a Palma una companyia i a partir d'aquest moment ocupà la llotja el marquès de la Cova, cosí de Maria Josefa Net, esposa de Chacón. El marquès l'ocupà fins que marxà cap a Madrid, “con cuio motivo quiso aprovecharse á su arbitrio de la llave del palco el apoderado del Marques Dn. Bernardo Garau, que sabido por el Exponente se lo dixo á su primo y á correo seguido se remitió la orden por el Marques á Garau entregase la llave del palco”. Finalment, demanava que la Junta determinés que la llotja continués en possessió de la família Chacón.⁷⁰⁶ D'altra banda, el 4 d'abril, Ramon Maroto, espòs de Maria Francesca Villalonga i Ferrandell, neboda i hereva del marquès, demanava la propietat d'aquesta llotja o una altra equivalent, “no siendo justo que quede sin Palco, una persona y familia numerosa de su clase, que no tiene relacion con otras para poder disfrutar diariamente co libertad y franquesa de esta diversión publica”. A l'escrit,

sense cap votació prèvia, així com ho proposava el corregidor (LLABRÉS, Juan: *op. cit.*, p. 103). Com era d'esperar, el corregidor apel·là al Consell Suprem de Castella. El fiscal, en la seva exposició sobre l'assumpte, menyspreà les actuacions de l'Ajuntament i qualificà de justes i geloses les providències del corregidor. El consell es conformà amb l'exposició del fiscal i agregà que l'Ajuntament havia obrat sempre de manera capritxosa, sense lleis, sense ordenances, sense arxiu i sense més regla que una predominança i prepotència tolerada i consentida i que d'aquests abusos havien nascut les discòrdies amb el corregidor, que intentava desterrar aquests excessos. A la seva conclusió final, el Consell, proposà que l'Audiència de Mallorca confeccionés les ordenances per al successiu govern de l'Ajuntament (LLABRÉS, Juan: *op. cit.*, p. 122).

⁷⁰³ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 72. Segons els llistats d'abonaments, en aquesta època el marquès del Reguer ja gaudia de la llotja número 28.

⁷⁰⁴ AMP. Fons Pons, lligall 199, docs. núms. 69 i 70.

⁷⁰⁵ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 70.

⁷⁰⁶ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 74.

Maroto aclaria que el marquès havia gaudit de la llotja “por mas de veinte años sin intermision”.⁷⁰⁷ Davant les pretensions de Chacón i Maroto per a ocupar la llotja, el marquès del Reguer desistí de la sol·licitud que havia cursat uns dies abans. Finalment, la Junta adjudicà la llotja a Maroto, però, Chacón es negà a tornar la clau de la llotja.⁷⁰⁸ Sembla, segons l’acta de la reunió de la Junta del dia 7 d’abril, que Chacón acudí a la cúria del corregidor, qui, amb acord del seu assessor, dictà un acte en el qual ordenava a la Junta de Teatres que, sota pena de dues-centes lliures, “cesase en toda providencia mandatoria á Dn. Fernando Chacon á que entregase la llave del Palco”. Davant la resolució del corregidor, la Junta acordà demanar còpies del memorial presentat per Chacón i de l’acte del corregidor, “á fin de acudir á la Real Junta General de Teatros paraque con presencia de todos los documentos que se le remitan se sirva declarar como se deve arreglar la Junta en semejantes casos”. A la mateixa reunió, es tingué present un altre memorial presentat per Ramon Maroto, en el qual exposava la negativa de Chacón a tornar la clau. Després de llegir-lo, el censor, Miquel Fluxà, i els dos vocals de la Junta, el marquès del Reguer i Miquel Estela, opinaren que mentre la Junta General no dictaminés, aquesta no devia prendre cap decisió. Per la seva part, el corregidor opinà “que con arreglo al auto provehido en Tribunal de Justicia de que ha quedado enterado la Junta, use Maroto de su derecho segun le convenga”.⁷⁰⁹

Enmig de la disputa es trobava l’empresari Joan Pau Sastre, el qual, obeint les ordres donades per la Junta, havia rebutjat de Chacón els diners corresponents a l’abonament de la llotja i de dues entrades. Com que la Junta no decidia a qui adjudicava definitivament la llotja, l’empresari es queixà, el 9 d’abril, del perjudici que li ocasionava la situació.⁷¹⁰ L’11 d’abril, la Junta acordà, a fi d’evitar més pèrdues a l’empresari, que aquest cobrés l’abonament de Maroto, ja que fou a ell a qui la Junta adjudicà la llotja des del primer moment. A més, decidí informar a la Junta General de totes les particularitats que s’havien produït al teatre des de la seva reobertura, l’any 1742.⁷¹¹

Malgrat haver pagat els corresponents abonaments, Maroto no havia rebut la clau de la llotja. Així ho féu saber a la Junta en un escrit, datat el 18 d’abril, en què, a

⁷⁰⁷ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 73.

⁷⁰⁸ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 70, 73, 74 i 76.

⁷⁰⁹ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 113.

⁷¹⁰ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 79.

⁷¹¹ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 77 i 78.

més, negava, segons les informacions facilitades per Francesc Rossinyol, regidor de l'Hospital, que la llotja en disputa hagués estat en possessió de la família Chacón, “pues todo el publico sabe, que antes de concederse al dicho Marques [de la Cova], lo tenia Dn. Josep Maria Puig Oydor de esta Audiencia, y antes de este, despues que lo dexó Dn. Jayme Serra y Nadal, lo tuvieron distintos sugetos, pero nunca lo tuvo, ni lo ha pagado el pretendiente Dn. Fernando Chacon, y solo ha tenido la llave prestada que le franqueo en ausencia de dicho Marques su Apoderado”.⁷¹² En vista de la nova documentació sobre la possessió de la llotja, aportada per Maroto i corroborada pel secretari de la Junta en un informe, els membres de la Junta decidiren votar sobre el particular. El censor Fluxà manifestà: “Que sin perjuicio de lo que tiene acordado esta Junta: Se pasen los Oficios correspondientes á la Justicia, paraque no impida á la Junta el cumplimiento de lo que tiene resuelto, en uso de sus facultades que le concede el reglamento ordenado por la Junta General de Teatros a cerca de la distribucion de Palcos, y para el libre uso del que se ha concedido á Dn. Ramon Maroto.” De la mateixa opinió foren els vocals Miquel Estela i el marquès del Reguer. Malgrat això, el corregidor continuà en la seva postura inicial i, com que l'assumpte ja es trobava en mans de la justícia, recomanava: “Use esta parte de su derecho ante quien corresponda.”⁷¹³ La divisió de la Junta era cada vegada més evident. El 24 d'abril, la Junta llegí i acordà dirigir al comte de Montarco, governador del Consell i president de la Junta General de Teatres, els dos oficis acordats en les reunions celebrades els dies 7 i 11 d'aquest mes. A un d'ells, la Junta es queixava de l'actuació del corregidor i el seu assessor, i que se sentia agreujada per la imposició de la multa de dos-cents rals. Després de relatar tot el que havia succeït amb la llotja, les intencions de cadascun dels pretendents i les providències del corregidor, la Junta conclouia el memorial exposant que la Junta no estava subordinada al corregidor i a l'alcalde, i que aquests no podien variar les decisions que havia pres el mateix corregidor amb la Junta, i recordava que la potestat sobre la distribució de les llotges del teatre corresponia a la Junta i no a la justícia, com si fos un assumpte contenciós. Cadascuna tenia la seva jurisdicció. La Junta finalitzava l'escrit suplicant al Conde de Montarco que declarés que aquesta no depenia del corregidor o l'alcalde.⁷¹⁴

⁷¹² AMP. Fons Pons, lligall 199, docs. núms. 83, 84 i 85.

⁷¹³ AMP. Fons Pons, lligall 199, docs. núms. 81 i 82.

⁷¹⁴ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 88.

A l'altre, els membres de la Junta manifestaven al president del consell “que desde el año 1740 por el repartimiento que hizo el Santo Hospital, en la ereccion del teatro, de los Palcos entre las principales familias que quisieron tomarlos en arrendamiento, ha continuado en la mayor parte de ellas hasta ahora la posesion”. Aquesta pràctica era contrària a la Reial instrucció de Teatres, que disposava que la Junta tenia potestat de distribuir les llotges, sense parcialitat i perquè el públic les pogués gaudir alternativa i proporcionalment. Per aquest motiu la Junta demanava al governador si devien aplicar el que manava el reglament o si, pel contrari, devien aplicar una nova normativa, aprovada pel consell, que tingués en compte les particularitats d'aquest teatre.⁷¹⁵

Finalment, la Junta envià al corregidor un altre memorial en el qual exposava que l'assumpte ocorregut al voltant de la llotja era purament administratiu i no contenciós, tal com ho considerava el corregidor. La Junta entenia que el corregidor no hagués tingut que admetre mai el recurs de Chacón, sinó remetre'l a la Junta General, ja que la Junta ja havia pres una decisió sobre l'assumpte. Finalment, la Junta demanava al corregidor que suspengués tots els procediments, “no poniendo el menor estorvo á esta Junta paraque lleve á efecto sus resoluciones en materias de distribuciones de Palcos y demas que le sean peculiares”.⁷¹⁶ El corregidor de Palma dirigí l'escrit enviat per la Junta a Marià Vilellas de Mola, alcalde major i assessor, perquè emetis un informe. El 27 d'abril, l'assessor informà al corregidor que les decisions que havia pres eren correctes, ja que l'assumpte, segons la seva opinió, era purament contenciós, per la qual cosa la Junta no tenia res que dir.⁷¹⁷ El corregidor traslladà l'informe de l'assessor a la Junta perquè se n'assabentés.⁷¹⁸

La resposta del governador sobre l'assumpte arribà pel juny. A un ofici, datat el 26 de maig i signat pel secretari de la Real Junta de Teatres de Madrid, Luis Carbonero, el governador del Consell dictaminà que “use de su derecho como lo tengan por conveniente”, anul·lant els tràmits judicials que s'havien iniciat. És a dir, el governador prenia la mateixa postura que havia pres el corregidor de Palma. El 15 de juny, Ferran Chacón enviava un altre escrit al corregidor. En ell, Chacón, després d'exposar tot el que havia succeït fins al moment sobre l'assumpte de la llotja, feia responsable de la

⁷¹⁵ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 89.

⁷¹⁶ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 90.

⁷¹⁷ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 93.

⁷¹⁸ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 91.

pèrdua de la llotja al marquès del Reguer. Del marquès deia: “Es constante y á la Junta consta el empeño que parece haver tomado el Marques del Reguer en este negocio y esto bastava para que se huviera abstenido de ser vocal de la Junta en este asunto y aun hablado a los demas de ella pero ha creido que con el espacioso pretexto de señalar á Dn. Ramon Maroto por Posehedor tapara la vista al mundo que no creyese el que fuese el Marques quien llevase este empeño, lo que ha dado lugar a poner el negocio en el estado en que se halla.” Finalment, Chacón demanava que s’inclogués en l’expedient totes les justificacions que havia indicat en tots els seus escrits dirigits a la Junta i al corregidor, que la Junta expressés el motiu pel qual intentava llevar-li la possessió de la llotja i que, una vegada sabuda l’opinió del governador del Consell sobre l’assumpte, se li mantingués la propietat de la llotja. El corregidor traslladà la petició a l’assessor i a Ramon Maroto.⁷¹⁹

El 16 de juny es reuní la Junta de Teatres, a fi d’estudiar la resolució del governador del Consell. Després de llegir-la, els membres de la Junta acordaren traslladar-la als dos implicats perquè, en el termini de nou dies, exposessin les raons que al·legaven per al possessori de la llotja.⁷²⁰ El 21 de juny, Chacón recriminava a la Junta que encara no havia rebut cap justificant dels que havia demanat en els anteriors escrits, “manifestando en esto una irregularidad y que no es propio negar el testimonio y Justificacion que la parte pide”. Finalment, tornava a demanar els justificants, “y de no hacerlo protesto y digo de nullidad, y pido de ello Testimonio en forma para hacerlo presente en el primer Correo al Excelentissimo Señor Governador del Consejo”.⁷²¹ El 25 de juny, com estava previst, el corregidor convocà a la Junta, però, aquesta no es pogué reunir per no haver comparegut el censor, Miquel Fluxà, que es trobava fora de la ciutat, i el marquès del Reguer, que, sospitosament, es trobava indisposat.⁷²² L’escrit de Ramon Maroto arribava a la Junta el 28 de juny, fora del termini fixat per la mateixa Junta. Al memorial, Maroto exposava que la Junta ja li havia concedit la llotja, com a únic hereu del marquès de la Cova, i que Chacón no tenia cap dret sobre la llotja, ja que tot el que havia dit fins aquell moment no ho havia pogut demostrar. Finalment, Maroto demanava a la Junta que se li lliurés la clau de la llotja, “con salvedad de Derechos, para

⁷¹⁹ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 97.

⁷²⁰ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 94.

⁷²¹ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 98.

⁷²² AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 95.

usarlos contra dicho Chacon, como corresponda, por el tiempo que injustamente se le ha privado á esta parte el uso del Palco, cuyo alquiler tiene satisfecho”.⁷²³

La Junta es reuní el 2 de juliol per a discutir els memorials presentats per les dues parts. Després d’haver llegit els memorials els membres de la Junta expressaren el seu vot. El censor Fluxà opinà que la llotja havia de ser per a Maroto, com a successor del marquès de la Cova, ja que Chacón no havia demostrat res del que havia dit. A més, segons les dades de què disposava la Junta, la llotja no havia pertangut en cap moment a Chacón. Per aquest motiu, “se le libre á Dn. Fernando Chacon testimonio que pide de lo que constare”. De la mateixa opinió foren el diputat Estela i el marquès del Reguer, que agregà, que transcorregudes vint-i-quatre hores i no constés al secretari que Maroto havia ocupat la llotja, es tornés a citar la Junta. El corregidor, després de fer algunes consideracions, es conformà amb el vot de la resta de membres de la Junta, encara que demanà còpia de la resolució i dels antecedents. El censor replicà que estava conforme en donar còpia dels documents, però, sempre que no es perjudiqués les accions de la Junta. El marquès del Reguer i Estela foren de la mateixa opinió. El corregidor justificà la demanda de les còpies, argumentant que no tenia inconvenient en acatar les resolucions de la Junta, “pero como seria el primer paso pedir la llave del Palco a el que esta en posesion de el y en el caso de negarse no habria otro arvitrio para darse posesion á Maroto que el de cometer un acto violento para el que concidera no tiene facultades el Presidente por considerarlo proprio de la Justicia, la que exerciendo un Corregidor lego es indispensable se asesore quando en el negocio se mezcle algun punto de derecho, es por lo que el Presidente ha pedido el testimonio para los fines indicados; Pero si á la Junta le pareciese conveniente para abreviar este asunto, pudiera tambien tomarse el arvitrio de que una vez que en Su Señoria residen facultades en ambos conceptos pasase al Asesor del Corregimiento la expresada resolucion de la Junta paraque en su vista le dictase lo conveniente.”⁷²⁴

Davant la intenció del corregidor d’implicar l’assessor en l’assumpte, el censor, el marquès del Reguer i Estela replicaren que no estaven d’acord, ja que només es tractava de fer complir una resolució purament administrativa. Finalment el corregidor

⁷²³ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 99.

⁷²⁴ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 96.

retragué als membres de la Junta l'incompliment del que disposava la Reial instrucció de 1801.⁷²⁵

Al cap d'un mes, el 7 d'agost, Ferran Chacón, que no havia rebut cap resposta per part de la Junta, tornava a demanar al corregidor els testimonis que encara no se li havien lliurat. El corregidor traslladà l'escrit a l'assessor i aquest informà que l'escrit devia dirigir-se a la Junta de Teatres. El mateix dia 7, el corregidor anuncià la convocatòria de la Junta per a l'endemà a les dotze del mig dia.⁷²⁶ A la Junta només acudiren el diputat Estela i el corregidor que acordaren lliurar els testimonis que havia demanat Chacón amb tanta insistència.⁷²⁷

De la resta de documentació que es conserva, referent a aquest assumpte, inferim que la disputa no se solucionà i les parts seguiren pledejant. Finalment, Ramon Maroto, en un escrit dirigit a la Junta, amb data del 3 d'abril de 1805, renunciava a seguir el plet, sempre que la Junta li concedís la llotja número 20, vacant per la mort del marquès de Vilafranca, i recuperés els diners dels abonaments que havia satisfet.⁷²⁸ Al cap de dos dies, el 5 d'abril, la Junta li concedí la llotja que demanava.⁷²⁹ D'aquesta manera finalitzava aquest difícil episodi dins la vida teatral palmesana.

Altres disputes sobre “propietat” de llotges

A banda de la complicada disputa que acabem d'estudiar, durant la segona etapa d'activitat teatral continuaren produint-se algunes disputes per les llotges, derivades dels drets adquirits pels arrendataris, com a conseqüència de la distribució parcial i el tracte preferencial que rebien per part de la Junta de Teatres. En concret, al llarg d'aquesta segona etapa tenim constància de dues disputes més. La primera es produí l'any 1813. El 14 d'abril d'aquell any, el tinent coronel Antonio Abad, segon sergent major supernumerari del Regiment d'Infanteria de Còrdova i primer professor de tàctica del Col·legi Nacional de l'Exèrcit, envià un memorial en el qual exposava a la Junta de Teatres que des de l'obertura del teatre –l'any 1811– la Junta li havia concedit i havia gaudit la llotja número 35. Essent destinat al front, aquest el deixà a la seva família, la

⁷²⁵ *Ibídem.*

⁷²⁶ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 101.

⁷²⁷ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 100.

⁷²⁸ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 109.

⁷²⁹ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 107.

qual, “penetrada de los justos, y regulares sentimientos por la ausencia de su Esposo”, es privà del teatre fins a la seva tornada, cedint la llotja a Joana d’Escala, “pero conservando su derecho”. Ara que havia tornat a Palma, destinat al col·legi, s’havia posat en contacte amb Josep Piña –cobrador principal– per a pagar-li l’arrendament de la llotja, però aquest li havia contestat que la llotja es trobava ocupada per Martí Maria Boneo. Finalment, Abad es queixava de l’actuació de Piña i demanava a la Junta que li concedís una altra vegada la mateixa llotja, com abans de marxar de Palma.⁷³⁰ La Junta no prengué cap acord al respecte i un mes després, el 29 de maig, Antonio Abad tornà a demanar que se li lliurés la clau de la llotja, “y quando nó, la providencia que estime justa”. Sembla que finalment la Junta li concedí alguna llotja, ja que no es troba cap altra instància al respecte.⁷³¹

La darrera disputa d’aquesta etapa tingué com a protagonistes al ministre degà de la Reial Audiència de Mallorca, Nicolau Campaner i Sastre de la Geneta i a l’intendent, Joaquín de Peralta, que pugnaven per a ocupar la llotja número 22. El 5 d’abril de 1817, l’empresari de la companyia, Miquel Porcel, comunicà a la Junta que havia arrendat aquella llotja a l’intendent, després d’haver-la deixat voluntàriament l’anterior ocupant, el coronel del Regiment d’Infanteria de Nàpols, Pedro de Soto. L’únic inconvenient era que la clau de la llotja la tenia Nicolau Campaner i aquest es negava a lliurar-la amb el pretext de “que está en posesion de dicho Palco”. La Junta es reuní l’endemà i després d’escoltar a l’anterior empresari, Josep Ramis, i al cobrador, Josep Piña, els qui van manifestar que en distintes èpoques havien cobrat l’abonament de la llotja a Pedro de Soto sense la intervenció de Nicolau Campaner, i al secretari de la Junta, que informà que a mitjan 1815 deixà de pagar la llotja Nicolau Campaner i continuà pagant-la el comte d’Aiamans, resolgué que l’adjudicació de la llotja a l’intendent feta per l’empresari era legítima i ben feta. La resolució fou comunicada a les dues parts, encara que Campaner manifestà que volia la resolució per escrit.⁷³²

El 7 d’abril, Joaquín de Peralta, es queixà al corregidor perquè la nit anterior no havia pogut gaudir de la llotja per estar ocupada per Nicolau Campaner. El corregidor ordenà que es passés a Campaner l’ofici amb la resolució de la Junta, “previniendole que si en el dia de oy no entrega la llave del Palco de que se trata, se verá la Junta en la

⁷³⁰ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 250 r.-250 v.

⁷³¹ AMP. Fons Pons, lligall 199, f. 252 r.

⁷³² AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 274 r.-276 r.

precision de tomar sobre ello la providencia correspondiente para que tenga pronto y deseado efecto”. El secretari de la Junta comunicà a l'intendent les providències donades pel corregidor i, l'endemà, lliurà a Campaner l'escrit amb la resolució del dia 6 d'abril.⁷³³

El mateix dia 8 d'abril, Nicolau Campaner contestà al corregidor. Al seu escrit, Campaner exposà que la relació donada per l'anterior empresari i el cobrador contenia equivocacions de consideració i ometia requisits substancials per a la decisió de l'assumpte. A més, no reconeixia a la Junta de Teatres l'autoritat per a poder decidir la disputa, per tractar-se, segons ell, d'un assumpte contenciós, que, segons la Reial instrucció de 1801, s'havia de decidir davant el corregidor. Finalment, es negava a lliurar la clau de la llotja.⁷³⁴

El 9 d'abril, es tornà a reunir la Junta amb l'assistència de l'advocat de l'Ajuntament, Rafel Gacias. Després de llegir l'ofici de Campaner, l'advocat dictaminà que l'assumpte era purament governatiu i de cap manera contenciós, per la qual cosa la Junta tenia potestat per a poder dirimir la disputa. L'advocat basà el seu dictamen en les següents raons:

Lo primero porque en la anterior temporada no havia disfrutado el Palco el Señor de Campaner sino otros de cuya cuenta corrió el pago de los abonos correspondientes: Lo 2º porque la distribucion de palcos y toda especie de asientos corresponde á la Compañia o á la Cabeza de ella, y solo las Juntas tienen á su cargo el zelar que ella se haga sin parcialidad, de modo que el Publico pueda disfrutarlos alternativamente y proporcionalmente segun asi literalmente se lee en la Real Orden de 15. de Marzo de 1801. Y lo 3º porque la Junta solo se comprometio con el Publico por el edicto de 4. de este mes á que los Señores que en la anterior temporada tenían palco ó luneta podrian seguir en su goze pagando lo que corresponda, y como se concuerda que el Señor Campaner no lo tenia en dicha temporada, ni puede alegar posesorio por no recaer en iguales materias y menos contra el Publico ni executar disputa que deba tratarse judicialmente.

Després d'escoltar l'opinió de l'advocat i de discutir l'assumpte, la Junta, “con el fin de evitar muchos perjuicios que podrian seguirse á la Compañia Comica por el comprometimiento del Cavallero Intendente con el empresario sobre abono de la tropa de esta guanicion”, ratificà l'acord pres el dia 6, “y paraque se lleve á efecto respecto de

⁷³³ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 287 r.-287 v. i 277 r.-277 v.

⁷³⁴ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 288 r.-289 v.

no haverlo cumplido el Señor De Campaner se pase oficio al Excelentísimo Señor Capitan General como Presidente de este Real Acuerdo y Superior por tanto de dicho Señor Campaner con el correspondiente testimonio de esta acta paraque en su vista se sirva acordar las medidas que le dicte su acreditada prudencia paraque pueda llevarse á efecto la resolucion de esta Junta”.⁷³⁵ El mateix dia 9, Joaquín de Peralta, tornava a recordar al corregidor que Campaner encara no li havia donat la clau i demanava còpia literal de tot el que s’havia actuat fins aquell moment, “para los fines que puedan ocurrir”.⁷³⁶

El 10 d’abril, Campaner, després de rebre la notificació amb l’anterior resolució de la Junta, demanà l’admissió de la petició que tenia presentada i la suspensió del que havia acordat la Junta.⁷³⁷ Finalment, el 13 d’abril, el capità general lliurà la clau de la llotja al corregidor, que la lliurà a l’intendent, ordenant que es fes inventari de tots els mobles que hi havia a la llotja –”ocho sillas de diferente calidad i un Banco todo usado”– propietat de Campaner.⁷³⁸ El 15 d’abril, a fi de concloure l’assumpte, el secretari alçà acta de totes les actuacions i resolucions donades per la Junta.⁷³⁹ Aquesta fou la darrera disputa, ja que als pocs mesos el teatre tancaria les seves portes.

Polèmica al voltant de la llotja núm. 18 en 1825: els efectes de la Reial ordre del 13 de febrer de 1819.

El 3 d’abril de 1825, acudí Josep Cotoner Salas a la Junta de Teatres mitjançant un escrit en el qual exposava que, junt a la seva esposa, siempre havia ocupat la llotja número 18, però, l’any anterior, per certes circumstàncies s’adjudicà aquesta llotja al marquès de Barbarà i a ell se li adjudicà el número 17. Com en aquell moment el marquès no el podia gaudir, per estar absent, i ell es trobava incomodat en la seva llotja, la qual era una de les més petites, sol·licitava la millora i el gaudiment de la llotja número 18, que havia ocupat durant molts anys.⁷⁴⁰

Pocs dies més tard, el 9 d’aquell mateix mes, es reuní la Junta i, tenint en compte la Reial Orde de 13 de febrer de 1819, per la qual s’establia que no es podia privar a cap

⁷³⁵ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 280 r.-283 v.

⁷³⁶ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 284 r.-284 v. i 286 r.

⁷³⁷ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 285 r.-285 v. i 286 r.

⁷³⁸ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 290 r.-291 v., 300 r. i 301 r.-301v.

⁷³⁹ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 292 r.-294 v.

⁷⁴⁰ AMP. Fons Pons, lligall 886/X, s.f.

persona de la seva llotja per una curta absència de la ciutat, mentre no excedís d'un any, acordà que en el moment de concloure aquest termini i no haver retornat el marquès, s'entregués la clau de la llotja número 18 a Cotoner, sense que servís d'obstacle el no haver conclòs la temporada que en el seu cas hagués començat, amb l'obligació d'haver de reintegrar al marquès l'abonament que tal vegada hagués avançat.⁷⁴¹

Amb aquella situació, amb la llotja número 17 ocupada per Cotoner i la número 18 pel marquès de Barbarà, s'inicià i avançà la temporada de 1825-1826. A la primera del mes de novembre de 1825, Cotoner recordà a la Junta de Teatres l'acord que havia pres el 9 d'abril i comunicà que ja s'havia complit un any de l'absència de la marquesa de Barbarà, ja que aquesta havia sortit de Mallorca a principis del mes d'octubre de l'any anterior, com així ho tenia acreditat. Per això, sol·licitava la clau de la llotja número 18. Segons certificació expedida pel secretari del consistori, al registre de patents i bitllets que es despatxaven per la Junta Municipal de Sanitat constava que el 9 d'octubre s'expedí bitllet a la marquesa per a poder sortir de l'illa. El 10 de novembre, la Junta decretà que es dugués a efecte l'acord que havia pres la Junta amb data del 9 d'abril i comunicà la seva decisió a l'empresari perquè aquest recollís la clau i l'entregués a Cotoner.⁷⁴²

Immediatament, l'empresari Francesc Muntaner, complint les ordres de la Junta, reclamà la clau de la mencionada llotja a l'abonat. Al dia següent, l'apoderat general del marquès, el notari Joan Oliver Mascaró, presentà un escrit queixant-se d'aquella circumstància. En ell, el notari exposava els fets i agregava que l'efecte de la Reial ordre de 1819 no se li podia aplicar, ja que la llotja no estava desocupada. Recordava que en el pla de condicions publicat el 10 d'abril d'aquell mateix any la Junta havia qualificat de subscripció determinada l'abonament a les llotges, sent la primera condició que els subscriptors havien d'abonar-se per a tota la temporada i una vegada abonats, segons la dotzena condició, no podien separar-se de l'abonament. Aquestes eren les condicions sota les quals s'havia abonat la marquesa. Condicions que se li farien complir en cas de voler-se separar de la subscripció. Tal vegada, si la marquesa hagués sabut que abans de finalitzar les nou mesades, en les quals havia estat dividida la temporada, havia de ser desposeïda de la llotja, no s'hagués subscrit i l'hagués deixat havent tingut temps per a fer-ho fins al 14 de maig, ja que fins aquella data no estigué

⁷⁴¹ AMP. Fons Pons, lligall 892/VIII, s.f.

⁷⁴² AMP. Fons Pons, lligall 886/X, s.f.

completa la companyia d'òpera de les parts que l'havien de formar. Respecte a l'acord de la Junta del 9 d'abril, el notari deia que no havia estat comunicat a la marquesa, la qual no havia pogut reclamar. D'altra banda, comentava que la llotja no havia estat mai tancada, ja que si no hi acudia la marquesa ho feien les persones que ella designava, la qual cosa no produïa cap perjudici a l'empresari. Tampoc es perjudicava a Cotoner, el qual podia acudir al teatre per estar abonat a la llotja número 17. Per totes aquestes raons, Oliver demanava que la Junta millorés el seu acord i que deixés gaudir al seu poderdant de la llotja a la qual estava subscript.⁷⁴³

El 13 de novembre, els membres de la Junta, després de llegir l'escrit d'Oliver acordà que s'dugués a efecte l'acord, sobretot, perquè era notori que des que la marquesa s'absentà ja no corria del seu càrrec la llotja.⁷⁴⁴

Segons les anotacions del secretari, l'acord fou comunicat el 16 de novembre a l'apoderat, el qual replicà demenant una còpia de tot el que figurava a l'expedient a fi de preservar els drets del seu representat, i a l'empresari, que, al dia següent, comunicà a la Junta que no havia aconseguit encara la clau, després d'haver-la demanat en dues ocasions. La primera, després de rebre la comunicació del 10 de novembre, perquè Oliver li la negà i la segona, en aquell moment, perquè l'apoderat no es trobava en Palma.⁷⁴⁵

El 18 de novembre, la Junta acordà entregar una còpia de tot el que es trobava a l'expedient, però, sense perjudici del que havia manat. Per això, el 23 d'aquell mes, el secretari comunicà a l'empresari que el governador havia disposat que en el termini precís de vint-i-quatre hores, sense cap excusa, el que li havia estat manat amb data del 10, és a dir, el lliurament de la clau de la llotja número 18.⁷⁴⁶

Malgrat l'últimatum, l'empresari no complí o no pogué complir i a la primeria del mes de desembre, Josep Cotoner tornà a acudir a la Junta de Teatres, recordant-li la situació. Aleshores, en la reunió del 3 de desembre el governador militar i polític, Valencia, informà que havia sabut que l'apoderat del marquès de Barbarà havia interposat un recurs de força al Reial Acord contra les disposicions de la Junta. No

⁷⁴³ *Ibíd.*

⁷⁴⁴ AMP. Fons Pons, lligall 892/VIII, s.f.

⁷⁴⁵ AMP. Fons Pons, lligall 886/X, s.f.

⁷⁴⁶ *Ibíd.*

obstant això, havia tingut coneixement que certa persona de caràcter i alta dignitat anava a intercedir eficaçment perquè es transigís amistosament l'assumpte entre Cotoner i el marquès sense que hagués d'intervenir l'autoritat. Malgrat això, el secretari tornà a comunicar a l'empresari que ,a conseqüència de la sol·licitud presentada per Cotoner, el Govenador li havia imposat una multa de deu lliures si en el termini de vint-i-quatre hores no era capaç de dur a terme la resolució relativa al lliurement de la clau.⁷⁴⁷

Finalment, l'assumpte es resolgué amistosament i a partir de la temporada de 1826, la llotja número 18 fou ocupada per Josep Cotoner Salas.

Els abonats a les llotges en el període 1800-1817

Gràcies als llistats provisionals d'abonats, presentats pels autors i els empresaris a la Junta de Teatres de Palma, abans de començar els anys còmics de 1804, 1805 i 1807,⁷⁴⁸ i un bon grapat d'instàncies de ciutadans interessats en el seu arrendament, coneixem els noms d'alguns dels ocupants de les llotges durant els primers anys del segle. Per a completar l'estudi disposem de la llista publicada per Eusebio Pascual,⁷⁴⁹ corresponent als abonaments de les llotges de l'any còmic de 1798. L'abundant documentació d'aquest primer període d'activitat teatral contrasta amb l'escassetat d'informació referent al segon període d'activitat teatral, després de l'inici de la Guerra del Francès. Malauradament, d'aquests anys només disposem d'algunes instàncies, en les quals se sol·licita l'adjudicació d'alguna llotja, i les queixes d'alguns abonats presentades davant la Junta de Teatres. Amb tot, creem que la informació resulta suficient per a corroborar tot el que hem dit sobre les llotges i els seus ocupants. Però, abans d'endinsar-nos en l'estudi social i conèixer els noms i l'estatus dels abonats a les llotges, convé fer algunes consideracions.

Les dades que ens proporcionen els llistats d'abonaments a les llotges són força parcials pel que fa al nombre d'abonats i als noms dels ocupants. Com hem vist, els llistats es presentaven abans del començament de l'any còmic, a fi de tenir una previsió mínima d'ingressos de l'empresa. Si la subscripció d'abonaments no resultava suficient per a mantenir l'empresa còmica la Junta denegava el permís per a començar les

⁷⁴⁷ AMP. Fons Pons, lligall 892/VIII, s.f.

⁷⁴⁸ AMP. Fons Pons, lligall 199, docs. núms. 68, 197 i 155.

⁷⁴⁹ PASCUAL, Eusebio: "El corral de Palma, lo que era y su abono en el siglo XVIII", pp. 142-145.

representacions. Com que la subscripció es realitzava amb antelació a l'inici de l'any còmic, aquesta podia sofrir algunes variacions posteriors per l'increment del nombre d'abonats. Així doncs, els llistats no reflecteixen la realitat dels abonaments, ja que, segons expressen a la majoria d'instàncies presentades davant la Junta de Teatres, totes les llotges solien estar ocupades durant l'any còmic. D'altra banda, a les relacions nominals que presentaven els autors, o empresaris, només figuraven els noms de les persones que pagaven la llotja, sense especificar quins anaven a ser els seus ocupants. Com podrem comprovar més endavant, en alguns casos la persona que pagava la llotja també tenia en propietat un seient de platea, la qual cosa ens fa suposar que el titular de la llotja ocupava, durant la funció, el seient mentre que la seva família –esposa, fills majors, cunyats– feien ús de la llotja. Fins i tot, com hem vist abans, podia donar-se el cas que la llotja estigués ocupada per una persona i família diferent a la que pagava l'abonament.

Una vegada fetes aquestes consideracions, passarem a donar a conèixer els noms de les famílies i els ciutadans que pagaren i, en la majoria dels casos, ocuparen les llotges del coliseu de Palma des de l'inici del segle XIX fins a la Guerra del Francès. Segons la documentació que hem exposat a l'inici d'aquest capítol, la relació de persones que estigueren abonades a les llotges del coliseu entre els anys 1798 i 1807, fou la següent:⁷⁵⁰

Llotges de la primera fila

Llotja núm. 1. Aquesta llotja estigué ocupada l'any 1798 per **Miquel Serra**. Al llistat de 1804 apareix ocupada per **Joan Sureda i Verí** (1740-1836), **tercer marquès de Vivot**. Fill de Juan Miquel Sureda i de Togores de Villalonga i Gual i Francesca d'Assís de Verí Sureda de Sant Martí Safortesa i Safortesa, fou cavaller de l'ordre de Calatrava, capità del primer Batalló de Milícies Provincials de Mallorca, tinent coronel d'infanteria i marquès de Vivot des de la mort del seu pare, ocorreguda l'any 1775. En 1772 es casà amb Leonor de Verí i de Togores, filla dels comtes d'Aiamans. Morí l'any 1807. Degut a la seva

⁷⁵⁰ Amb l'objectiu de donar al lector una informació més completa sobre les persones que pagaren dits abonaments, hem ampliat les dades que hem pogut recollir al llarg de la nostra investigació amb les dades personals publicades per Ramis de Aireflor (RAMIS DE AIREFLOR, José: *Alistamiento Noble de Mallorca del año 1762.*), Bover (BOVER, Joaquín María: *Nobiliario Mallorquín.*), Llabrés (LLABRÉS BERNAL, Juan: *Noticias y relaciones históricas de Mallorca.*) i la *Gran Enciclopèdia de Mallorca*.

importància i els nombrosos fills que tingué, durant alguns anys també ocupà la llotja número 23.

Llotja núm. 2. Durant tot el període, aquesta llotja estigué ocupada per la família Dameto i Berga, encara que als llistats figuren indistintament Francesc Dameto i Berga i el seu fill Antoni. **Francesc Dameto i Berga** (Palma, 1737-1842), fill d'Antoni Dameto i Sureda de Sant Martí i de Beatriu de Berga i Safortesa, fou nomenat capità del primer batalló de milícies i es casà, l'any 1764, amb Isabel Sureda i Verí, filla dels marquesos de Vivot. D'aquest matrimoni nasqueren **Antoni**, Joan i Maria Francesca, que l'any 1790 es casà amb Josep Quint-Safortesa i Sureda.

Llotja núm. 3. Família Cotoner. Aquesta llotja fou ocupada per **Francesc Cotoner i de Sales**, marquès d'Ariany. Cavaller de l'ordre de Calatrava i regidor perpetu de l'Ajuntament de Palma. Fou capità de la milícia provincial de Mallorca des de la seva formació l'any 1764. El 1794 ascendí a coronel d'infanteria i l'any següent a brigadier de l'exercit regular. A la seva mort, ocorreguda el 7 de juliol de 1807, la llotja fou ocupada per **María Teresa Cotoner**, esposa de Joan Antoni de Pax-Boixadors, baró de Bunyolí. La Junta de Teatres li la concedí el 5 d'agost de 1807.⁷⁵¹

Llotges núm. 4 i 5. Aquestes dues llotges estaven destinades al màxim representant del Rei a la ciutat, és a dir, al **capità general**. Al llarg de la primera etapa teatral que estudiem en aquest treball, aquestes llotges foren ocupades pel Tinent General Joan Miquel de Vives i Feliu, de 1799 fins a 1807. Entre els anys còmics de 1811 a 1817, aquestes llotges foren ocupades per: Gregorio García de la Cuesta (1811), José Galcerán de Villalba de Meca, tinent general, (1811-1812), Antonio Malet, marquès de Coupigny, tinent general (1812-1813), Antonio de Gregorio, tinent general (1813-1814) i Antonio Malet, marquès de Coupigny, tinent general (1814-1817).

Llotja núm. 6. Ocupada pel **Cònsol de França** l'any 1798. Des de 1800 ocupà el càrrec i la llotja el diplomàtic i comissari de relacions comercials francès André Grasset de Saint-Sauver, del qual ja hem parlat en aquest treball. Grasset

⁷⁵¹ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 172.

abandonà l'illa a mitjan 1803 deixant lliure la llotja. El 23 de juliol d'aquest any **Luis de San Simón**, coronel d'infanteria i capità del Regiment de Borbó, envià una sol·licitud al governador, president de la Junta de Teatres, en la qual demanava la concessió d'aquesta llotja.⁷⁵² Aquest mateix dia, la Junta la hi concedí. Luis San Simón i de San Simón, comte de San Simón, cavaller de l'ordre de Sant Joan i de Malta, es casà el 25 de juliol de 1803, dos dies després d'haver formalitzat aquesta sol·licitud, amb Maria Josefa Orlandis i de Comellas, donant origen a la casa de la seva família a Mallorca. La seva dona morí el 1804. El 1805, Carles IV li atorgà llicència per a utilitzar el títol nobiliari de comte de San Simón. Una vegada finalitzat l'any còmic de 1803 Luis de San Simón lliurà la clau de la llotja. El 25 de març de 1804, el Comissari de Guerra, **Baltasar Fernández**, sol·licità a la Junta la concessió de la llotja que havia deixat l'anterior ocupant.⁷⁵³ Com l'empresari encara no havia presentat la llista dels abonats a les llotges, la Junta no prengué cap decisió al respecte. Malgrat això, Baltasar Fernández figurava com a nou propietari de la llotja al llistat d'abonaments presentat per Joan Pau Sastre el 28 de març d'aquest any. Durant l'any còmic de 1805 la llotja fou ocupada per **Miquel Monserrat**, administrador de rendes i cunyat del ministre Miquel Gaietà Soler.⁷⁵⁴ El 26 de juliol de 1806, la Junta de Teatres concedí la llotja a **Antoni Barceló i Jaume**.⁷⁵⁵ Fill del general Antoni Barceló i Pont de la Terra, fou cavaller de l'Ordre de Carles III. En 1783 figura com a capità del regiment de Còrdova amb la graduació de tinent general, l'any 1795 ascendí a brigadier de la milícia i morí l'any 1813.

Llotja núm. 7. L'any 1798 la llotja estava ocupada per **Martí Boneo**. La llista no especifica el segon llinatge de l'ocupant, encara que per l'època que tractem podria tractar-se del militar mallorquí **Martí Boneo i Brondo** (Palma 1722-1798). Fill d'Antoni Boneo i de Morales, cavaller de l'ordre de Santiago i governador del castell de Bellver, i la noble mallorquina Catalina Brondo Julià, es casà el 1751 amb Jerònia de Villalonga i Vallès d'Almadrà. Martí Boneo fou nomenat regidor perpetu de Palma el 18 de gener de 1749 i, posteriorment, nomenat corregidor, visqué a Amèrica fins poc abans de la seva mort, en què

⁷⁵² AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 52.

⁷⁵³ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 65.

⁷⁵⁴ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 197.

⁷⁵⁵ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 203.

tornà a Mallorca. Als llistats dels anys posteriors, aquesta llotja només apareix ocupada l'any 1805 pels **militars dels regiments** que es trobaven a Palma.

Llotja núm. 8. L'any 1798, aquesta llotja estava destinada a l'**empresari**, Roque Inglés. Als llistats dels anys posteriors, aquesta llotja només apareix ocupada l'any 1805 pels **militars dels regiments** que es trobaven a Palma. Segons la llista de 1807, aquesta llotja fou destinada a pati.

Llotja núm. 9. Ocupada pel **comissari de marina**, l'any 1798, fou ocupada, igual que l'anterior, pels **regiments** l'any 1805 i el 1807 fou destinada a pati.

Llotja núm. 10. L'any 1798 estava ocupada per **Rafael Gaudians** i el 1805 pels **regiments**.

Llotja núm. 11. Segons la llista de Pascual, aquesta llotja estigué ocupada, l'any 1798, per **Joaquín Santiago Santaella**. Entre els anys 1804 i 1806 fou ocupada per **Rafael Gaudians**, que, com hem vist, anteriorment ocupava la llotja número 10. Finalment, l'any 1807, la llotja estigué ocupada per Miquel Serra. Suposem que es tracta del mateix **Miquel Serra**, que en els anys anteriors havia ocupat les llotges números 1 i 23.

Llotja núm. 12. Ocupada l'any 1798 per **Agnès i Maria Teresa Comelles**. Posteriorment, la llotja passà a mans de **Jaume Joan Comelles**, que la conservà fins al tancament del teatre l'any 1808.

Llotja núm. 13. Segons els llistats, l'any 1798 aquesta llotja estava ocupada per **Enrique Serra**. A partir de 1804, fou **Josep Maria Billon**, successor de la casa Billon, entitat comercial de caire familiar, creada a Palma, al principi del segle XVIII, pel mercader francès Pere Billon. L'any 1827, Josep Billón obtingué el títol de comte del Palatí –del Sacre Imperi Romà Germànic– i el de marquès de Sant Joan. D'aquesta manera la família Billon s'incorporà definitivament a l'aristocràcia mallorquina.

Llotja núm. 14. Ocupada l'any 1798 per **Catalina Sureda i Togores**,⁷⁵⁶ filla dels marquesos de Vivot, casada l'any 1739 amb Tomàs Burgues-Safortesa i de Berga, que havia mort l'any 1772. A partir de 1805, la llotja fou ocupada pel seu fill, **Josep Quint Safortesa i Sureda**, casat, com ja hem dit abans, amb Maria Francesca Dameto i Sureda. Va ésser cavaller de l'Ordre de Calatrava i de Sant Joan i regidor de l'Ajuntament de Palma. Amb ell s'inicià la línia nova dels Quint Safortesa, llinatge utilitzat únicament pels hereus. Heretà, sencers o en part, els vincles de Berga, Montsó, Quint, Sanglada, Togores-Muntanyans, i Valentí-Sestorres.

Llotja núm. 15. Ocupada l'any 1798 per Maria Rossinyol. A partir de l'any còmic de 1804, la llotja fou ocupada per **Joan Odón Peretó de Vidal i Serra de Marina**. Fill de Llorenç Peretó de Vidal i Reinés i Dionisia Serra de Marina y Estada-Prom. Com son pare, fou regidor perpetu de l'Ajuntament i capità de milícies urbanes. Morí solter l'any 1839, extingint-se amb ell la seva família.

Llotja núm. 16. Fins l'any 1804, aquesta llotja estigué ocupada per la noble aragonesa **Rosa Ram de Viu i Liñán**, viuda de Francesc Llabrés de Armengol (Palma, 1706-1769). Els anys còmics de 1805 i 1806 estigué ocupada pel seu fill, **Francesc de Jeroni d'Armengol i Ram de Viu** (Palma, 1749-1809), morí solter i fou cavaller de l'Ordre de Malta. L'any 1807, ocupà la llotja el seu germà, **Nicolau d'Armengol i Ram de Viu**, cavaller de l'Ordre de Sant Joan de Jerusalem, que morí l'any 1823.

Llotges de la segona fila

Llotja núm. 17. Ocupada per **Josep Despuig i Fortuny**, casat l'any 1799 amb la seva cosina segona, Maria Lluïsa Despuig i Safortesa, filla de Joan Despuig i Dameto i de Maria Isabel Safortesa i Sureda, **comtes de Montenegro i Montoro**, grans d'Espanya des del 1796. L'any 1805 permutà aquesta llotja per la número 40, que ocupaven els seus sogres.

⁷⁵⁶ Segons la llista publicada per Pascual i la llista de 1804, aquesta llotja estigué ocupada per Catalina Sureda Safortesa i Catalina Safortesa, respectivament. Suposem que el llinatge Safortesa fou emprat per a indicar que aquesta era la viuda de Tomas Burgues-Safortesa.

Llotja núm. 18. Al començament de segle la llotja era llogada, no ocupada, pel **marquès de la Cova**, Ignasi Ferrandell i Gual, regidor perpetu de l'Ajuntament, casat amb Maria del Carme Castellví i Ferrer. L'any 1802, amb motiu del casament del Príncep d'Astúries amb la Princesa de Nàpols, el rei Carles IV li concedí els honors i tractament de Grandesa d'Espanya per a ell, els seus fills i successors de la seva casa. Des de l'any 1797 es trobava a la Cort com a Diputat i morí a València el 28 de gener de 1804. A la mort del marquès s'inicià una disputa per la propietat de la llotja entre Ramon Maroto, espòs de Francesca de Villalonga i Ferrandell, neboda carnal del marquès i hereva del marquesat de la Cova i dels fideïcomisos dels Ferrandell, i l'ocupant de la llotja durant els anys que el marquès estigué fora de l'illa, Ferran Chacón Manrique de Lara i Cotoner. Durant un any les dues parts es disputaren la llotja, fins que al principi de l'any còmic de 1805, Maroto renuncià a la disputa (la Junta li concedí la llotja número 20) i la llotja quedà en poder de **Ferran Chacón i Cotoner** (Palma, 1739-1812), que la gaudí, almenys, fins el tancament del teatre l'any 1808. Fill de Ferran Chacón-Manrique de Lara y Medina-Salzar, cavaller de l'ordre de Calatrava i oïdor de la Reial Audiència, i Magdalena Cotoner i Núñez de Sant Joan, de la Casa dels marquesos d'Ariany. Fou algutzir major de la Reial Audiència i nomenat capità d'una companyia de milícies urbanes, l'any 1794. Estigué casat amb Maria Josepa Net.

Llotja núm. 19. Des de l'any 1796 aquesta llotja es trobava en plet. Es disputaven la seva titularitat **Marià Conrado i Flor** i **Marià Ramon Cererols i Santandreu**. Marià Conrado, fou regidor de la ciutat de Palma, capità de milícies provincials i cavaller de l'Ordre de Montesa. L'any 1796 es casà amb Elionor de Berard i de Solà, de la família de Berard. D'altra banda, Marià Cererols (Palma, 1756-1828), també fou regidor perpetu de l'Ajuntament de Palma, capità de les milícies provincials de l'illa i cavaller de l'Ordre militar de Calatrava. A partir de la resolució del plet, les dues famílies compartiren la llotja⁷⁵⁷ fins l'any còmic de 1807. El 5 d'agost de 1807, la Junta de Teatres concedeix aquesta llotja a **Ramon Fortuny**, fill de Ramon Fortuny i Gual-Sanglada i de Magdalena de Puigdorfila i Despuig, cavaller de l'ordre de Malta, i a **Margalida Sureda**.⁷⁵⁸

⁷⁵⁷ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 152.

⁷⁵⁸ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 172.

Llotja núm. 20. Família Sureda de Sant Martí. Fins l'any còmic de 1805 fou ocupada per Marià Sureda de Sant Martí i Desbrull, segon **marquès de Vilafranca**, cavaller de la reial mestrança de cavalleria de Granada, nebot de Josep Desbrull i Boil d'Arenós (que ocupava la llotja número 33) i regidor perpetu de la ciutat de Palma, que morí el 18 de febrer d'aquest any. A partir de l'any còmic de 1805, la llotja fou ocupada per Ramon Maroto González, militar d'origen toledà, i la seva esposa, Francesca de Villalonga i Ferrandell, hereva del marquès de la Cova. Encara que als llistats dels anys posteriors apareix que la llotja la pagava el **marquès de la Cova**, aquests obtingueren el canvi de denominació del mencionat marquesat pel de Casa Ferrandell, amb grandesa d'Espanya, aconseguida l'any 1802 pel marquès de la Cova.

Llotja núm. 21. L'any 1798 estava ocupada pel militar i terratinent Francesc Dameto Despuig (Palma, 1748-1828), **marquès de Bellpuig**, senyor de Bunyola i d'Artà. Participà a la Guerra Gran al Rosselló i fou ascendit a coronel. En 1804, Carles IV li donà el comandament del regiment de Mallorca. L'any 1808, quan esclatà la Guerra del Francès, fou nomenat vocals de la Junta de Guerra i l'any 1815 ascendí a mariscal de Camp. Des del 1804 ocupà la llotja el seu fill primogènit, **Antoni Maria Dameto i Crespí de Valldaura** (Palma, 1782-Perelada, Catalunya, 1825), casat (1801) amb Joana de Rocabertí-Boixadors i Cotoner, la qual li aportà el marquesat d'Angelosa, els comtats de Perelada i de Savallà i el vescomtat de Rocabertí. Participà a la Guerra del Francès i l'any 1814 fou ambaixador a la cort de França. L'any 1815 fou condecorat amb la Gran Creu de Carles III i, el 1817, nomenat cavaller de l'ordre del Toisó d'Or.

Llotja núm. 22. Aquesta llotja estava destinada als ministres de la **Reial Audiència** de Mallorca. A partir de l'any 1805, figura com a ocupant **Nicolau Campaner i Sastre de la Geneta** (Palma 1742-1831). Fill de Jaume Campaner Crespí (Palma 1697-1765), advocat, jutge de la baronia de Girona, conseller de la junta d'Universal Consignació i consultor del Sant Ofici, Nicolau Campaner fou doctor en dret civil i canònic i alcalde major d'Almeria, Trujillo (Extremadura), Oriola (Alacant), Tortosa (Tarragona) i Chinchilla (Albacete). Fou membre del Consell Reial i, en l'època que estudiem, oïdor de la Reial Audiència de Mallorca.

Llotja núm. 23 . Ocupada l'any 1798 per **Joan Sureda i Verí**, **tercer marquès de Vivot**, del qual ja hem parlat en comentar la llotja número 1. Al llistat de l'any 1804, apareix ocupada per **Miquel Serra** –possiblement el mateix que ocupava la llotja número 1 l'any 1798–. Els anys posteriors tornà a ser ocupada pel **marquès de Vivot**, fins a la seva mort. El 5 d'agost de 1807, la Junta de Teatres concedí aquesta llotja, que ocupava la viuda del marquès, a **Josep Despuig i Fortuny**, del qual ja hem parlat, i que l'any anterior havia ocupat la llotja número 40.⁷⁵⁹

Llotja núm. 24. Ocupada per l'**intendent**.

Llotja núm. 25. De presidència. Aquesta llotja, situada a la part central del segon ordre de llotges, estava destinada als regidors de l'**Ajuntament** de Palma.

Llotja núm. 26. Família Pizà. Ocupada per **Maria Ana Pizà i March**, filla i hereva de Francesc Pizà i Giblé, regidor perpetu de la ciutat, viuda de Joan Noguer. A la mort del seu pare, ocorreguda el 6 de febrer de 1780, Maria Ana Pizà heretà els vincles, títols i hisendes de la Casa Pizà.

Llotja núm. 27. Ocupada l'any 1798 per **Jordi Puigdorfila i Villalonga** (Palma, 1722-1802), fill de Gaspar de Puigdorfila Dameto Morlà i Rossinyol, algtzmir major de la Inquisició i regidor perpetu de l'Ajuntament, i d'Isabel de Villalonga Fortuny Burguet i Vida. Fou, com el seu pare, algtzmir major del Sant Ofici, i fou Capità de Milícies Urbanes de Palma. Després de la seva mort i segons els llistats que es conserven, des de l'any 1804 fins al 1807, la llotja fou ocupada per la família de **Pere Caro Sureda** (Palma, 1761-Cartaxo, Portugal, 1811), tercer **marquès de la Roma**. Fill de Pere Caro Fontes, segon marquès de la Romana, i la rica pubilla mallorquina, Margalida Sureda Fortuny. En 1807, Pere Caro Sureda comandà la divisió espanyola de 15.000 homes que el rei Carles IV, a petició de Napoleó, envià a combatre al nord d'Europa.

Llotja núm. 28. A la darrerria del segle XVIII, aquesta llotja estava reservada als membres del tribunal de la **Inquisició**. A partir de 1804 la llotja estigué ocupada per la família de **Francesc Amar de Montaner i Truyols** (Palma, 1755-1828), tercer **marquès del Reguer**, cavaller de la Reial Mestrança de València i regidor

⁷⁵⁹ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 172.

perpetu de Palma des del 1797. Fill Francesc Amar de Montaner i Gual-Sanglada i Francesca Truyols i Fortuny Gual i Gual. Estigué casat amb Isabel de Puigdorfilà i de Villalonga.

Llotja núm. 29. Ocupà aquesta llotja **Tomàs de Escalada**, intendent honorari de província, comptador principal d'aquest exèrcit i regne. Estava casat amb Maria Antònia Salgado, morta el 24 de març de 1806. La seva filla Joana de Escalada es casà l'any 1787 amb Francesc Marià de Villalonga, capità de milícies i comptador del Sant Tribunal de la Inquisició l'any 1791, formant la branca de la família anomenada Villalonga-Escalada.

Llotja núm. 30. De propietat particular. Aquesta llotja estigué ocupada per la família de **Josep de Togores i Sanglada** (Palma, 1767-1831),⁷⁶⁰ novè **comte d'Aiamans** i baró de Lloseta. Cavaller de l'hàbit de Montesa i de la Reial ordre militar de San Hermenegildo. L'any 1780 s'incorporà a l'exèrcit i el 1794-95 participà en la Guerra Gran. Com a membre de la Societat Econòmica d'Amics del País, participà en el projecte de creació de la Companyia de Comerç Mallorquina, l'any 1797. Com a cavaller, fou regidor de l'Ajuntament de Palma (1798-1812, 1814-1820 i 1823-1827) i redactà el reglament de la Casa de Misericòrdia, l'any 1804. Després d'un llarg plet, aconseguí el comtat d'Aiamans l'any 1804. Fou un dels principals latifundistes de Mallorca i durant la Guerra del Francès formà part de la Junta Suprema de Govern de Mallorca.

Llotja núm. 31. Segons la llista d'abonaments de 1798, la llotja es trobava en possessió de **Jeroni d'Alemanys i Vidal**, capità retirat de milícies, regidor perpetu de l'Ajuntament, casat amb Maria Billon. Aquest morí el 7 de març de 1802, encara que la seva viuda continuà amb el possessori de la llotja. A la Junta de Teatres celebrada el 19 d'agost de 1802⁷⁶¹ el governador **Joan de Villalonga** demanà la permuta de la llotja que ocupava per aquesta. La Junta accedí a la permuta informant a la viuda del regidor que devia lliurar la clau de la llotja al corregidor i que, a canvi, podia prendre la clau del que havia ocupat aquest. Com falten

⁷⁶⁰ Per a estudiar més a fons la vida d'aquest personatge vegeu MAS, Joan: *Josep de Togores i Sanglada, comte d'Aiamans (1767-1831). Biografia d'un il·lustrat liberal*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.

⁷⁶¹ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 16.

alguns llistats d'abonats no sabem si la permuta arribà a realitzar-se. Maria Billon morí en el mes de maig de 1803.

El corregidor, Joan de Villalonga gaudí la llotja fins al mes de juliol de 1806, en què es traslladà a Madrid. El 17 d'aquest mes **Ramon Villalonga**, regidor perpetu de la ciutat i vocal de la Junta de Teatres, sol·licità la llotja i li fou concedida.⁷⁶² Aquest la gaudí, almenys, fins a l'acabament de les representacions de l'any còmic de 1807.

Llotja núm. 32. Aquesta llotja sempre estigué en possessió de **Vicent Safortesa i Morro**, abans Ferrer de Sant Jordi, Solà i Solà, **Comte de Santa Maria de Formiguera**. Fill d'Antoni Ferrer de Sant Jordi i de Solà i de Jerònima Morro y de Solà. Fou cavaller de l'ordre de Carles III, i de la Flor de Lis de França, regidor perpetu de Palma, capità de milícies i senyor de les cavalleries de Santa Margalida, Hero, Alcudiola, Maria, Castellet, Puigblanch i Tanca. Estigué casat en primeres núpcies amb Maria Net i Escofet, en segones amb Maria Josepa de Amigant i Leonardo i en terceres amb Maria Joana de Vives i Planas.

Llotja núm. 33. Ocupada durant tot aquest període per **Josep Desbrull i Boil d'Arenós**, cavaller de l'ordre de Sant Joan i germà d'Antoni Desbrull, cap polític de Mallorca durant el període constitucional. Per mort del seu germà fou marquès de casa Desbrull. Morí l'any 1835 i amb ell finalitzà el seu llinatge.

Llotges de la tercera fila

Llotja núm. 34. L'any 1798 estigué ocupada per **Baltasar Serra i Dameto** (Palma, 1741-1813). Fill de Baltasar Serra i Brondo, capità de milícies provincials de Mallorca i senyor dels vincles i primogenitures de la seva Casa i de les de Nadal i Parera, i de Ana Dameto i Gual. L'any 1764, quan es crearen les milícies provincials, fou nomenat tinent del primer batalló i després ascendí a capità. Morí el 29 d'octubre de 1813. Entre els anys 1804 i 1806, la llotja no té titular, encara que suposem que continuà estant ocupada per Baltasar Serra. Al llistat de 1807 apareix com a ocupant el seu germà, **Ramon Serra i Dameto** (Palma,

⁷⁶² AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 201.

1746-1818), cavaller de l'Ordre de Malta i sotstinent del primer batalló de les milícies provincials de Mallorca.

Llotja núm. 35. En 1798 estava ocupada per **Salvadora de Bordils i de Tamarit**, filla de Joan de Bordils i Truyols, regidor perpetu de Palma i cavaller de l'ordre de Calatrava, i de Josepa de Tamarit i Xatmar. Posteriorment, de 1804 a 1806, fou ocupada per **Basili Canut i Mutis**. Nascut a Montferrand (França), s'havia establert a Palma, amb casa i comerç, l'any 1772, i el 1786 es casà amb la mallorquina Mariana Mugnerot Costa. Va ser nomenat Cònsol francès a Palma i la seva generositat en el sosteniment de les iniciatives espanyoles li va merèixer la concessió excepcional de la nacionalitat espanyola. L'any 1807, aquesta llotja fou destinada al **públic**.

Llotja núm. 36. Fins a l'any 1806, aquesta llotja estigué ocupada per **Maria Elisea Belloto i de Brias**, darrera descendent de la família de mercaders genovesos establerta a Mallorca a principis del segle XVII, casada amb Joan Morell Bordils. L'any 1807, fou ocupada pel militar **Henri de Chauveron**, casat amb Magdalena Doms i de Torrella, filla de Joaquim Doms Descatlar i Catalina de Torrella i Gual-Despuig.

Llotja núm. 37. En 1798 estava ocupat per **Geronimo Ribera**. Pe la llista de 1804, sabem que a principis d'aquest any còmic la llotja estava ocupada per **Jaume Ribera**, comandant de marina. Aquest la gaudí fins al mes d'octubre de 1804, que la deixà. El 31 d'octubre, la Junta li concedí la llotja al brigadier **coronel del Regiment d'Hússars, el marquès del Palacio**. Aquest l'ocupà fins al mes de juliol de 1806, en què la Junta de Teatres la concedí a **Joan Antoni Fuster i Santandreu**, fill de Felipe Fuster i Villalonga, tinent de milícies, i Maria Francesca Santandreu i Dureta. Amb aquest matrimoni s'uniren a les primogenitures de Fuster i Nadal les de les famílies Santandreu i Dureta. Segons Bover,⁷⁶³ Joan Antoni Fuster prestà importants serveis a la pàtria, ocupà els principals càrrecs públics, i l'any 1838 meresqué que el rei el nomenés senador del regne.

⁷⁶³ BOVER, Joaquín María: *Nobiliario Mallorquín*, pàg. 187.

Llotja núm. 38. En 1798 estava ocupada pel coronel **Luis Álvarez**. Segons la llista de 1804, aquesta llotja estigué ocupada per **Guillem Doms i Descallar** (Palma, 1745-1806). Fill de Joaquim Doms i de Berard i de Magdalena Dezcallar i Fuster. Formà part de l'oficialitat del Regiment de Milícies Provincials i posteriorment, l'any 1770, fou nomenat capità comandant de la vila de Binissalem i el seu districte. En formar-se les milícies urbanes de Palma ocupà el càrrec de capità. Morí el 27 de febrer de 1806.

Llotja núm. 39. Ocupada per **Nicolau Brondo i Villalonga** (Palma, 1727-1813). Fill de Jaume Brondo i Julià, cavaller de l'Hàbit de Calatrava, i de la seva segona esposa, Elionor de Villalonga i de Puigdorfila. Fou capità del segon Batalló de milícies provincials de Mallorca des de la seva creació. En 1745 es casà amb Magdalena de Puigdorfila, filla de Gaspar de Puigdorfila i Dameto i Isabel de Villalonga i Fortuny.

Llotja núm. 40. Fins l'any 1804 estigué ocupada per Joan Despuig i Dameto (Palma, 1735-1813) i Maria Isabel Safortesa i Sureda, **comtes de Montenegro i Montoro**. Joan Despuig, fill de Ramon Despuig-Martínez de Marcilla-Ram de Montoro i Cotoner i de Maria Dameto i Sureda de Sant Martí, comtes dels mateixos títols, fou capità del Regiment de Dragons de Pavia, l'any 1770 capità comandant de la vila de Bunyola i comandant del Terç d'Infanteria de Mallorca. L'any 1767 es casà amb Maria Isabel Safortesa i Sureda, dama noble de l'ínclita i militar ordre de Sant Joan de Jerusalem. L'any 1805 permutaren aquesta llotja per la número 17, que ocupava **Josep Despuig i Fortuny**, el seu gendre.

Llotja núm. 41. Destinada al lloguer diari des de la seva construcció, l'any 1798.

Llotja núm. 42. Destinada al lloguer diari des de la seva construcció, l'any 1798.

Llotja núm. 43. Destinada al lloguer diari des de la seva construcció, l'any 1798.

Llotja núm. 44. Destinada al lloguer diari des de la seva construcció, l'any 1798.

Llotja núm. 45. L'any 1798, aquesta llotja estava ocupada per **Joan Safortesa i Sureda**. Fill de Tomàs Safortesa i Berga, regidor perpetu de Palma, i de Catalina Sureda, filla dels marquesos de Vivot. Fou cavaller de l'hàbit de Sant Joan, mestre de la reial cavalleria de València i regidor perpetu de Palma per la classe

de cavallers. A partir de 1804, la llotja fou ocupada pel **Major de la plaça**. L'any 1807 apareix sense cap nom d'abonat.

Llotja núm. 46. A la darrera del segle XVIII, aquesta llotja estava ocupada per **Joan Vanrell** i, a partir de 1804, per **Maria Magdalena Rafo**. Igual que l'anterior, l'any 1807 apareix sense abonat.

Llotja núm. 47. Fins l'any còmic de 1804, aquesta llotja estigué ocupada per **Antonio Aguirre**. El 4 d'abril de 1805, l'empresari, Joan Pau Sastre, informà a la Junta que la Aguirre havia deixat la llotja, que quedava lliure.⁷⁶⁴ Al cap de dos dies, el 6 d'abril de 1805, **Luis de Cueto**, Tinent Coronel d'Infanteria i Sergent Major del Regiment de Borbó, sol·licitava la llotja.⁷⁶⁵ Entre l'abundant documentació no apareix l'acta de la Junta en la qual es concedí la llotja. Malgrat això, al llistat apareix com a propietari el **Major de Borbó**. Igual que les anteriors, l'any 1807 apareix sense abonat.

Llotja núm. 48. Casa de Salas. Ocupà aquesta llotja **Antoni de Salas i Cotoner** (Palma, 1739-1810). Fill d'Antoni Fuster de Salas i de Berga i de Joana Cotoner i Núñez de Sant Joan. Cavaller de l'Ordre de Calatrava, fou capità del primer batalló de milícies provincials de Mallorca des de la seva formació, l'any 1764. Estigué casat amb Dionísia de Boxadors, filla de Josep Pacs de Boxadors i Sureda de Sant Martí i de Joana de Verí i Sureda de Sant Martí, amb qui tingué diversos fills. Havent mort tots els barons sense descendència, heretà aquesta Casa la dels Marquesos de la Romana, Grans d'Espanya, pel matrimoni que efectuà l'any 1801 Pere Caro i Sureda-Valero, marquès de la Romana, amb Dionísia de Salas i de Boixadors, filla major del matrimoni.

Llotja núm. 49. Ocupada per **Felip de Villalonga-Mir i de Pinós** (1749-1822), tinent de granaders del Regiment de Milícies i posteriorment capità d'infanteria, casat en segones núpcies, l'any 1783, amb **Maria Lluïsa de Montaner i Truyols**, filla dels marquesos del Reguer. Del seu primer matrimoni amb Maria Ignàsia Ferrandell i Gual, germana del marquès de la Cova (Ignasi Ferrandell i Gual), nasqué, l'any 1771, Maria Francesca de Villalonga i Ferrandell, successora del marquesat de la Cova, com hem dit abans, en tractar les llotges números 18 i 20.

⁷⁶⁴ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 108.

⁷⁶⁵ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 112.

Llotja núm. 50. A la darrereria del segle XVIII, aquesta llotja estava ocupada per **Guillem Descatlar i Oleza** (Palma, 1746-1801). Fill de Jordi Abrí-Decatlar i Onòfria de Oleza i Descatlar. En 1794 fou nomenat capità d'un regiment de milícies urbanes d'aquesta capital i ocupà importants càrrecs. En 1772 es casà amb Elionor Santandreu, filla de Joaquim Santandreu i Rossinyol-Sagranada i de Maria Dureta i de Bordils. Després de la seva mort, la llotja fou ocupada per **Josep Desclapés i Sureda**, mestre de la reial cavalleria de València, que morí al principi de segle i fou el darrer del seu llinatge a Mallorca.

Llotja núm. 51. L'any 1798 estava ocupada per **Antonio Borgues**. Uns anys després, el 1804, l'ocupava un **Coronel de Milícies** i l'any següent estigué ocupada pel **marquès de Bellpuig**, del qual ja hem parlat.

Llotges de la quarta fila

Les llotges d'aquesta darrera fila, anomenades *gallineros* per la posició que ocupaven, eren les menys preferides pel públic, ja que, per la seva altura, oferien poca visió de l'espectacle.

Llotja núm. 52. Ocupada l'any 1798 per **Salvador Truyols i Vallès**, cavaller pensionat de la reial i distingida ordre de Carles III i capità de provincials de Mallorca. Morí l'any 1841. El 7 de novembre de 1803, **Jeroni Balle**, primer ajudant de la plaça, sol·licità de la Junta de Teatres la concessió d'aquesta llotja.⁷⁶⁶ Al seu escrit, Balle situa aquest número de llotja a la tercera fila. Suposem que, en realitat, el que insinuava Balle és que la llotja era considerada de tercera classe. En la reunió celebrada el 10 de novembre, la Junta la hi concedí.⁷⁶⁷ Els anys 1805 i 1806, la llotja estigué ocupada pel **Capità del Regiment de Suïssos**.

Llotja núm. 53. L'any 1798, aquesta llotja estava ocupada per **Jacinto Madrazo**. Segons els llistats, l'any 1804 aquesta llotja encara no havia estat arrendada. L'any següent l'ocupà el majordom de l'Hospital.

Llotja núm. 54. Ocupada l'any 1798 per **Juan Vargas**. La darrera anotació d'aquesta llotja és del 1804, que està ocupada per un tal **Pedro**.

⁷⁶⁶ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 56.

⁷⁶⁷ AMP. Fons Pons, lligall 199, doc. núm. 55.

Llotja núm. 55. L'any 1798, aquesta llotja era compartida per **Bartomeu Socías**, secretari del Reial Acord, i **Josep Estaràs**. Sembla que Socías l'ocupà els anys successius, ja que l'any 1805, continua pagant aquesta llotja.

Llotja núm. 56. Ocupada fins l'any 1804 per **Pedro González**. L'any 1805 fou arrendada a **Josep Barceló**.

Llotja núm. 57. L'any 1798 era compartida per **Francesc Berart** i **Martí Pou** i l'any 1805 fou ocupada per **Caymari** de Santa Eulàlia.

Llotja núm. 58. L'any 1805 fou ocupada per **Rafel Rosselló i Quintana**

Llotja núm. 59. L'any 1798 estava ocupada per **José de Echaniz**.

Llotja núm. 60. Ocupada l'any 1798 pel **tramoista** de la companyia i l'any 1804 per **Juan Ruiz**.

Llotja núm. 61. L'any 1798 fou ocupada per **Juan Ruiz**.

Llotja núm. 62. Ocupada l'any 1798 per **Josep Frontera**.

Llotja núm. 63. L'any 1798 fou ocupada per **Manuel Merino**.

Com hem comentat abans, del segon període d'activitat teatral només disposem d'algunes instàncies i queixes presentades davant la Junta de Teatres de Palma. Suposem que, a causa del tracte preferencial que rebien els abonats de les anteriors temporades, moltes de les famílies i personatges que acabem de nomenar continuaren assistint al teatre, ocupant les llotges que hi havien ocupat abans de la guerra. Malgrat això, la documentació d'aquest període ens aporta informació sobre alguns canvis.

Segons les instàncies presentades, el 28 d'abril de 1811, uns dies abans de l'inici de la primera temporada d'aquell any, el notari racional de l'Hospital i síndic personer del públic, **Esteve Bonet i Perelló**, demanà la concessió d'una llotja.⁷⁶⁸ En la reunió celebrada el mateix dia, la Junta, després de comprovar que havien quedat algunes llotges sense adjudicar, li concedí una llotja, encara que a l'acta no s'especifica quina.⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ AMP. Fons Pons, lligall 199, f. 208 r.

⁷⁶⁹ AMP. Fons Pons, lligall 199, ff. 204 v.-205 r.

L'any següent, el 23 de juliol de 1812, era **Gregori Gual i Suelves**, germà del regidor degà de l'Ajuntament de Palma, el que demanava la concessió d'una llotja. Al seu memorial, Gregori Gual, exposava: “Que ha llegado á su noticia que en el dia han quedado algunos palcos vacantes en el teatro de esta Ciudad.”⁷⁷⁰ La Junta acordà que “se tenga presente á su tiempo”, ja que no tenia notícia que hi hagués vacant cap llotja. Malgrat això, **Miquel Fluxà**, censor i regidor de l'Ajuntament, recordà que la junta ja li havia concedit la gràcia de la primera vacant, “pues como miembro de ella deve ser preferido á qualquier otro con arreglo á la Instrucción de Teatros”. Després d'escoltar al censor, la Junta ratificà el que havia acordat.⁷⁷¹

El 4 de març de 1813, **Tomàs de Verí**, cavaller de l'hàbit de Sant Joan i Brigadier dels Exèrcits Nacionals, presentà un memorial, en el qual demanava la concessió de la llotja que havia quedat vacant per la mort de l'intendent, Lázaro de las Heras.⁷⁷² Sembla que aquest no fou l'únic pretendent. Segons l'acte de la reunió de la Junta, celebrada el mateix dia, els membres de la Junta llegiren les sol·licituds presentades per Tomas de Verí i el comte **de San Simón**. La Junta decidí concedir la llotja al primer.⁷⁷³ L'acta no aclareix de quina llotja es tracta, encara que suposem que es tracta de la número 24, que sempre havia estat destinada a l'intendent.

Finalment, per la instància presentada per **Maria Josefa de Pombo y Bargés** ens assabentem que la llotja número 39, situada a la tercera fila, estigué ocupada durant l'any còmic de 1812 per Juan de Dios Cuesta, comandant de granaders, i que la darrera temporada d'aquell any, el corregidor l'havia concedit a la sol·licitant.⁷⁷⁴ Aquell mateix any, 1813, Ramon Sensevé sol·licità la llotja que havia quedat vacant per la mort del jutge de censos Serra.⁷⁷⁵

D'altra banda, les queixes i les disputes presentades i dirimides per la Junta – tractades en un altre capítol d'aquest treball –, ens aporten informació sobre les llotges número 22 i 35. Gràcies a aquests documents, sabem que des de l'obertura del teatre l'any 1811, la llotja número 35 havia estat ocupada per **Antonio Abad**, segon sergent major supernumerari del Regiment d'Infanteria de Còrdova i primer professor de tàctica

⁷⁷⁰ AMP. Fons Pons, lligall 199, f. 233 r.

⁷⁷¹ AMP. Fons Pons, lligall 199, f. 232 r.

⁷⁷² AMP. Fons Pons, lligall 199, f. 247 r.

⁷⁷³ AMP. Fons Pons, lligall 199, f. 237 r.

⁷⁷⁴ AMP. Fons Pons, lligall 199, f. 249 r.

⁷⁷⁵ AMP. Fons Pons, lligall 199, f. 248 r.

del Col·legi Nacional de l'Exèrcit. Essent destinat al front, aquest el deixà a la seva família, que la cedí a **Joana d'Escala**. A l'inici de l'any còmic de 1813, el cobrador principal, Josep Piña, concedí la llotja a **Martí Maria Boneo**. No sabem si fou aquest o Antonio Abad el qui gaudí la llotja aquell any, ja que no coneixem la resolució presa per la Junta davant les queixes d'Antonio Abad per tornar-la a ocupar.

Pel que fa a la llotja numero 22, aquesta continuà ocupada, després de l'aturada teatral de 1808, per **Nicolau Campaner i Sastre de la Geneta**, oïdor de la Reial Audiència de Mallorca. Aquest la mantingué fins mitjan de 1815, en què deixà de pagar, ocupant-la el comte **d'Aiamans**. L'any 1816, l'empresari Josep Ramis li concedí la llotja a **Pedro de Soto**, coronel del Regiment d'Infanteria de Nàpols. L'any següent, l'empresari Miquel Porcel li la concedí a l'intendent, **Joaquín de Peralta**, que, una vegada resolta la disputa amb Nicolau Campaner, la gaudí fins al tancament del teatre.

Els “propietaris” dels seients de platea

Ja hem comentat àmpliament que durant el darrer quart del segle XVIII, els regidors de l'Hospital decidiren vendre els seients de platea als ciutadans que ho sol·licitessin. Es tractava d'una espècie de cessió del seient per a tota la vida i, d'aquesta manera, amb el pagament d'una certa quantitat de diners, l'espectador podia gaudir del mateix seient en totes les representacions. Una vegada més, hem de recórrer als documents i als llistats publicats per Eusebio Pascual, per a poder conèixer els noms dels ciutadans que ocupaven una bona part dels seients de platea del nostre teatre. Segons Pascual,⁷⁷⁶ els ciutadans que adquiriren un seient de platea per a tota la seva vida, entre 1779 i 1796, foren els següents:

Primera fila

D. Ramon de Cirerols i Santandreu	D. Joan Boix de Berard
D. Pere Jeroni Net	D. Joan Antoni Fuster
D. Domènec Rosas	D. Baltasar Ignasi Rossiñol
D. Josep Safortesa	D. Joan Sureda i Safortesa
D. Ramon Villalonga i Rossinyol	D. Joan Sureda i Verí
D. Tomas de Verí	D. Francesc Ascher, major
Doctor D. Rafel Rosselló	D. Francesc Maria Ascher
D. Guillem Ignasi Montis	D. Nicolau Mugnerot
D. Bartomeu Socías, Notari	D. Martí Mayol

⁷⁷⁶ PASCUAL, Eusebio: “Ayer y hoy.”, pp. 160-161.

Segona fila

D. Baltasar Muntaner	D. Nicolau de Armengol
D. Jaume Joan de Villalonga	D. Ramon Villalonga i Truyols
Comte de Montenegro	D. Jaume Joan Comellas
D. Pere González	D. Josep Cotoner
D. Marià Togores	D. Josep Desclapés
D. Pere Gual	Marquès de Vilafranca
D. Francesc Sastre	D. Pau Ramis
D. Miquel Serra i Bennassar	D. Nicolau Brondo

Tercera fila

D. Lleonard Safortesa	Comte d'Aiamans (perpetu)
Marquès de Bellpuig	D. Joan Safortesa
D. Josep Desbrull	Marquès del Reguer
D. Ferran del Reguer	Marquès de Vivot
D. Jordi Fortuny	D. Joan Salas
D. Marià Conrado	D. Josep Togores i Sanglada
Marquès d'Ariañy	D. Ramon Puigdorfilà
D. Jeroni d'Alemañy	D. Miquel Morey
Dr. D. Jaume Muntaner	D. Francesc Comellas

Quarta fila

D. Josep Despuig i Fortuny	Comte de Formiguera
D. Joan Bordils	D. Joan Vidal
D. Francesc Dameto i Berga	D. Antoni Maria Serra de Marina
D. Ramon Vallespir i Guzmán	D. Gaspar Puigdorfilà
D. Antoni Salas i Cotoner	D. Francesc Cotoner
D. Pau Palou de Comasema	Dr. D. Josep Barceló
D. Andreu Parets	D. Josep Antoni d'Echaniz
D. Enric Fonticheli	Francesc Rosselló
D. Joan Baptista Galera	D. Nicolau Dameto y Gual

Cinquena fila

D. Miquel Malondra	Rd. Guillem Sastre, Pre.
D. Pere Joan Morell	D. Antoni Ferrá
D. Jaume Font i Peñalver, Pre.	D. Basili Canut
D. Andreu Verd.	D. Jaume Ignaci d'Oleza
D. Marià Cererols	D. Antoni Dameto i Pueyo
Bru Cortés	D. Jordi Puigdorfilà
D. Sebastià Carbonell	D. Francesc Villalonga i Mir
D. Gabriel Aloy	D. Joan Baptista Rubí

Sisena fila

Tomas Cuschieri

Setena fila

Ajudant de la Plaça

Vuitena fila

Martí Pou
Antoni Cuschieri

Dr. D. Josep Trías
Nicolau Bonnin

Novena fila

D. Bartomeu Rubí
D. Berenguer Martorell

Josep Piña de Gabriel
Dr. D. Antoni Socies

Desena fila

Dr. D. Joaquim Bibiloni
D. Joan Gregorio
Agustí Moya
Jaume Meliá, menor

Antoni Llampayes
D. Onofre Gomila
D. Bernardí Rosselló (Pre.)

Onzena fila

D. Joan Baptista Roca y Mora

Dotzena fila

D. Joan Mir

Dr. D. Joan Bover

Com que la cessió del seient era per a tota la vida del comprador, suposem que els propietaris d'aquests seients assistiren regularment al teatre durant la major part del període que estudiem. No obstant això, convé fer alguns aclariments sobre la llista que acabem de reproduir. Al seu article, Pascual no especifica la font d'on extrau les dades emprades per a la confecció de la llista, només diu: "Hé aquí la relació tomada de buena fuente y sin alterar una letra."⁷⁷⁷ Al llarg de la nostra investigació no hem pogut localitzar la font a la qual fa referència Pascual. En canvi, si hem localitzat els llibres de comptes de l'Hospital, els quals ens proporcionen els noms dels ciutadans que compraren els seients de platea entre els anys 1781 i 1798 i els preus que pagaren per

⁷⁷⁷ PASCUAL, Eusebio: "Ayer y hoy", p. 160.

cadascun d'ells.⁷⁷⁸ Si comparem les dades de l'anterior llistat amb les que ens proporcionen els llibres de comptes observarem algunes diferències significatives.

*Taula comparativa de les dades referents als seients de platea.*⁷⁷⁹

Data compra	Nom	Seient / Llibres de comptes	Seient / Pascual
03.01.1781	Marquès del Reguer (Pel seu germà Ferran)	---	3a fila
15.10.1786	Andreu Parets	3a fila	4a fila
30.11.1786	Jeroni Palou de Comasema	3a fila	4a fila
31.01.1787	Josep Capó	4a fila, mà esquerra.	---
31.01.1787	Ramon Vallespir i de Guzmán	3a fila, mà esquerra	4a fila
23.03.1787	Josep Despuig i Fortuny	3a fila, mà esquerra	4a fila
23.03.1787	Josep Desclapés	1a fila, mà dreta	2a fila
23.03.1787	Joan Antoni Savellà	1a fila, mà dreta	---
23.03.1787	Gaspar Puigdorfila	3a fila, mà dreta	4a fila
30.06.1787	Josep Cotoner	3a fila, mà dreta	---
24.10.1787	Josep Sanglada i Togores	2a fila, mà dreta	3a fila
31.12.1787	Joan Guells abans Suara	1a fila, mà dreta	---
11.03.1788	Basili Canut	4a fila, mà dreta	5a fila
31.05.1788	Vicenç Safortesa Comte de Formiguera	3a fila, mà dreta	4a fila
28.06.1789	Maria Teresa Cotoner Vda. de Josep Boxadors (Paga pel seu fill Josep Pacs de Boxadors)	1a fila, mà dreta	---
20.07.1791	Josep Cotoner	1a fila, mà dreta	2a fila
15.06.1796	Ramon Cirerol i Santandreu	1a fila, seient núm. 1, mà dreta	1a fila
15.06.1796	Guillem Montis	1a fila, seient núm. 9, mà dreta	1a fila
15.06.1796	Ramon Villalonga i Rossiñol	1a fila, seient núm. 10, mà dreta	1a fila
15.06.1796	Francesc Boix de Berard	1a fila, seient núm. 1, mà esquerra	1a fila
15.06.1796	Baltasar Rossiñol i Gual	1a fila, seient núm. 3, mà esquerra	1a fila
15.06.1796	Joan Sureda i Verí	1a fila, seient núm. 5, mà esquerra	1a fila
15.06.1796	Joan Sureda i Togores	1a fila, seient núm. 4, mà esquerra	1a fila
15.06.1796	Baltasar Muntaner	2a fila, seient núm. 1, mà dreta	2a fila
15.06.1796	Marquès de Vilafranca	2a fila, seient núm. 6, mà esquerra	2a fila
15.06.1796	Lleonard Safortesa i Dameto	3a fila, seient núm. 1, mà dreta	4a fila
15.06.1796	Comte de Formiguera	4a fila, seient núm. 2, mà esquerra	4a fila
15.06.1796	Antoni Maria Serra de	4a fila, seient núm. 4, mà	4a fila

⁷⁷⁸ Sobre els noms i els preus ja hem parlat en tractar la capacitat del teatre i la seva distribució espacial.

⁷⁷⁹ Per a la confecció d'aquesta taula hem emprat les dades proporcionades per Pascual al seu article i les que ens han proporcionat els llibres de comptes de l'Hospital.

	Marina	esquerra	
15.06.1796	Pau Palou de Comasema	4a fila, seient núm. 6, mà esquerra	4a fila
15.06.1796	Sebatia Carbonell	5a fila, seient núm. 8, mà dreia	5a fila
15.06.1796	Bru Cortés	5a fila, seient núm. 7, mà dreia	5a fila
31.12.1796	Pere Jeroni Net	1a fila, seient núm. 2, mà esquerra	1a fila
31.12.1796	Maria Togores	2a fila, seient núm. 5, mà esquerra	2a fila
31.12.1796	Dr. Josep Barcelo	4a fila, seient núm. 7, mà dreia	4a fila
06.05.1797	Tomas Cuschieri	6a fila, mà dreia	6a fila
06.05.1797	Antoni Cuschieri	7a fila, mà dreia	8a fila
02.01.1798	Matí Mayol	?	1a fila
02.01.1798	Bartomeu Socias	?	1a fila

Les úniques dades que coincideixen són les que fan referència als seients de platea venuts l'any 1796 i el de Tomàs Cuschieri de l'any 1797. La resta de seients presenta, inexplicablement, l'increment d'una fila respecte a les dades que apareixen als llibres de l'Hospital. Malauradament, no sabem per quina raó es produeix aquesta diferència.

A banda d'aquestes discrepàncies, els llibres de comptes també ens aporten algunes dades sobre la successió en la propietat dels seients. Així, el mes d'octubre de 1786, Andreu Parets adquirí el seient de platea de la tercera fila que quedà vacant per la mort del prevere Francesc Mesquida. El mes de novembre del mateix any, Jeroni Palou de Comasema adquirí el seient, també de la tercera fila, que havia quedat vacant per la mort de Salvador d'Oleza. En Juliol de 1791, Josep Cotoner comprà el seient de la primera fila que havia quedat vacant per la mort de Pere de Verí. En tots aquests canvis l'Hospital ingressà els diners corresponents a la compra, és a dir, que cobrà dues quotes per cadascun d'aquests seients.

Com hem pogut comprovar, una bona part de les famílies que ocupaven les llotges del nostre coliseu també eren "propietàries" d'algun seient de platea, és a dir, existeix una certa coincidència de noms a les dues relacions que acabem de presentar. Aquesta situació ens fa suposar que el titular de la llotja ocupava, durant la funció, el seient, per ser un espai reservat només als homes, mentre que la seva família –esposa, fills i d'altres– feien ús de la llotja. Amb tot, la conclusió més interessant que podem extraure d'aquestes dades és, sens dubte, el compromís que existia entre les famílies més acomodades de Palma per a mantenir viva l'activitat teatral del nostre coliseu, amb

la subscripció d'abonaments que realitzaven any rere any i la col·laboració desinteressada amb les diverses iniciatives que es dugueren a terme per a poder realitzar les reformes de la sala.

El públic que assistí a les funcions patriòtiques del Trienni

Ja hem comentat que el 5 de juny de 1821, el consistori aprovà per segona vegada la realització d'un sorteig a fi d'assignar les llotges i les tres primeres files de seients de platea per a un abonament de vuit funcions. La resta de llotges i seients de platea que quedessin sense assignar serien llogades per a cadascuna de les funcions.⁷⁸⁰ Doncs bé, gràcies a la realització d'aquell sorteig ens assabentem dels noms dels ciutadans que aconseguiren l'adjudicació d'alguna de les llotges i seients de platea per a les mencionades vuit representacions. Una vegada verificada la subhasta, s'adjudicaren les llotges i seients de platea següents:⁷⁸¹

LLOTGES DE 1a. FILA		
Núm. 1	Gafaro	16 pessetes i mitja
Núm. 2	Per a lloguer	
Núm. 3	Per a lloguer	
Núm. 4	Per a lloguer	
Núm. 5	Per a lloguer	
Núm. 6	Per a lloguer	
Núm. 7	Per a lloguer	
Núm. 8	Per a lloguer	
Núm. 9	Per a lloguer	
Núm. 10	Per a lloguer	
Núm. 11	Nicolau Piquer	16 pessetes
Núm. 12	Per a lloguer	
Núm. 13	Pedro Antonio Lázaro	16 pessetes
Núm. 14	Joan Mut	16 pessetes
Núm. 15	Per a lloguer	
Núm. 16	Per a lloguer	
LLOTGES DE 2a. FILA		
Núm. 17	Felip Guasp	16 pessetes
Núm. 18	Per a lloguer	
Núm. 19	José Luis de la Presilla	16 pessetes
Núm. 20	Antonio Garcia Arias (d'Enginyers)	19 pessetes
Núm. 21	Pau Sorà	32 pessetes
Núm. 22	Felipe Castejón	26 pessetes
Núm. 23	Pere Josep Llabrés	26 pessetes

⁷⁸⁰ AMP. Fons Pons, lligall 858/VI, ff. 23 r.-24 v. i Actes municipals, sig. AH-2138, ff. 196 r.-196 v.

⁷⁸¹ AMP. Fons Pons, lligall 858/VI, ff. 26 r.-28 v.

Núm. 24	Ramon Martí de Herbás	26 pessetes
Núm. 26	Josep Bosch	25 pessetes
Núm. 27	Manuel Campo de Arbe	23 pessetes
Núm. 28	Felip Guasp	23 pessetes
Núm. 29	Jaume Pujol	24 pessetes
Núm. 31	Pau Amengual	18 pessetes
Núm. 32	Lleonard Serna	18 pessetes
Núm. 33	Per a lloguer	
LLOTGES DE 3a. FILA		
Núm. 34	Salvador Bordoy	12 pessetes
Núm. 35	Eusebio Ruiz (Comandant d'Enginyers)	16 pessetes
Núm. 36	Juan Gómez	17 pessetes
Núm. 37	Adjudicada a la companyia	
Núm. 38	Adjudicada a la companyia	
Núm. 39	Adjudicada a la companyia	
Núm. 40	Adjudicada a la companyia	
Núm. 41	Adjudicada a la companyia	
Núm. 42	Adjudicada a la companyia	
Núm. 43	Adjudicada a la companyia	
Núm. 44	Adjudicada a la companyia	
Núm. 45	Adjudicada a la companyia	
Núm. 46	Adjudicada a la companyia	
Núm. 47	Adjudicada a la companyia	
Núm. 48	Ramon Canella	21 pessetes
Núm. 49	Pau Trias	13 pessetes i mitja
Núm. 50	Per a lloguer	
Núm. 51	Per a lloguer	
LLOTGES DE 4a. FILA		
Núm. 52	Per a lloguer	
Núm. 53	Per a lloguer	
Núm. 54	Per a lloguer	
Núm. 55	Antoni Coll	11 pessetes
Núm. 56	Per a lloguer	
Núm. 57	Antoni Coll	13 pessetes
Núm. 58	Jaume Caymari	8 pessetes i mitja
Núm. 59	Per a lloguer	
Núm. 60	Pau Piquer	8 pessetes
Núm. 61	Per a lloguer	
Núm. 62	Per a lloguer	
Núm. 63	Per a lloguer	
SEIENTS DE PLATEA (1a, 2a i 3a FILA)		
Núm. 7	Per a lloguer	
Núm. 8	Bernat Garau	12 sous
Núm. 9	Bernat Garau	12 sous
Núm. 10	Joan Ferrà	12 sous
Núm. 11	Antoni Morey	12 sous
Núm. 12	Sebastià Palet	13 sous
Núm. 13	Vitalícia	

Núm. 14	Vitalícia	
Núm. 15	Maties Ensenyat	14 sous
Núm. 16	Babier menor	12 sous
Núm. 17	Nicolau Pou	12 sous
Núm. 18	Francesc Gomila	12 sous
Núm. 19	Per a lloguer	
Núm. 20	Salvador San Juan de Lasaga	12 sous
Núm. 27	Salvador Bordoy	12 sous
Núm. 28	Josep Estades	12 sous
Núm. 30	Francesc Gomila	14 sous
Núm. 34	Antonio Exea (de catalana)	12 sous
Núm. 35	Josep Cirer Pre.	12 sous
Núm. 36	Jaume Escat	12 sous
Núm. 37	Francesc Rosselló	13 sous
Núm. 39	Angel Busutil	12 sous
Núm. 44	Josep Escat	12 sous
Núm. 45	Jordi Capó	13 sous
Núm. 52	Antonio Exea	15 sous
Núm. 53	Joan Coll	18 sous
Núm. 54	Agustí Sorà	20 sous
Núm. 56	Nicolau Pou	15 sous
Núm. 57	Josep Sastre	12 sous

Els abonats a les llotges en el període 1824-1834.

Com hem pogut comprovar en parlar del marc legal, poc havien variat les coses al llarg dels anys que havien transcorregut entre l'última temporada còmica estable, realitzada en 1817, i la primera temporada d'òpera que obri el període que ara estudiem. Al nostre teatre, com a la resta de teatres de província, continuava regint el principi de separació de sexes i els preus que acabem d'estudiar hi traslladaren la realitzat social de la ciutat, amb alguns canvis significatius respecte a l'inici del segle. Entre aquests canvis figura la incorporació de la incipient burgesia liberal a les localitats que fins aquell moment només havien estat ocupades, quasi exclusivament, per l'aristocràcia i la noblesa mallorquina.

Amb això, el 14 d'abril de 1824, la Junta aprovà la classificació i la distribució de les llotges que havien presentat els empresaris Andreu Pavia i Jaume Sancho. En ella figuraven les llotges que havien reservat per al públic, les quals es posarien a la venda en cada funció, i els noms dels que s'havien subscrit a la resta de llotges. Un dels aspectes que tingué en compte la Junta per a donar el vistiplau fou l'absència d'oposició

per part dels senyors que havien deixat les llotges que respectivament havien ocupat en les temporades anteriors de comèdies.⁷⁸²

Malauradament, la documentació que ens ha arribat no és completa. Igual que en el període anterior, entre 1800 i 1817, ens falta una bona part de documentació, ja que només tenim documents, sol·licituds i llistats que només ens aporten dades fins a l'inici de la temporada d'òpera de 1826-1827.⁷⁸³ Totes aquestes dades han estat recollides en el llistat següent:

Llotges de la primera fila

Llotja núm. 1. A partir de 1824 i fins a l'últim dia de carnestoltes de 1827, aquesta llotja fou ocupada per **Manel Cotoner**.

Llotja núm. 2. A partir de 1824 i fins al'últim dia de carnestoltes de 1827, aquesta llotja fou ocupada per **Maria Francesca Dameto**, filla de Francesc Dameto i Berga.

Llotja núm. 3. En la temporada de Pasqua de 1824, primera de les temporades d'òpera, estigué ocupada per **Manuel Lizana**. A partir de la temporada 1824-1825, fou ocupada per **Miquel Brondo**.

Llotges núm. 4 i 5. D'ordre pel capità general. A partir de 1824 foren ocupades per: José Taverner, brigadier, (1824-1825), José Maria d'Alós Mut, tinent general, (1825-1828), Miguel de Cabra, brigadier, (1828), José Aymerich, tinent general (1828-1833) i Juan Antonio Monet, mariscal de camp (1833-1834).

Llotja núm. 6. L'any 1824, la Junta de Teatres adjudicà aquesta llotja a l'intendent de policia, però aquest, posteriorment, elegí la llotja número 13. En la reunió de la Junta celebrada el 8 de novembre de 1824, **Ramon de Villalonga**, prior del Reial Consolat, demanà l'abonament d'aquesta llotja, la qual li fou concedida, amb la circumstància que sempre que vingués a Mallorca un altre intendent de policia i que l'anterior volgués seguir ocupant la llotja que havia elegit, el Consolat havia de cedir-li el seu gaudiment. Amb data del 15 de maig de 1825,

⁷⁸² AMP. Fons Pons, lligall 886/IX, s.f.

⁷⁸³ AMP. Fons Pons, lligall 886/X, s.f. i lligall 732/V, s.f.

el Reial Consolat renuncià a la llotja, possiblement per a cedir-la novament a l'intendent de policia. En la temporada de 1816-1827 fou ocupada per **Josep Maria Billon**.

Llotja núm. 7. A partir de la temporada 1824-1825 aquesta llotja fou destinada al públic.

Llotja núm. 8. A partir de 1824 aquesta llotja fou destinada al públic.

Llotja núm. 9. A partir de 1824 aquesta llotja fou destinada al públic.

Llotja núm. 10. A partir de la temporada 1824-1825 aquesta llotja fou destinada al públic.

Llotja núm. 11. A partir de 1824 i fins a l'últim dia de carnestoltes de 1826 ocupà aquesta llotja la **comtessa vidua de Formiguera**. A l'inici de la temporada 1826-1827 es trobava vacant.

Llotja núm. 12. Segons la subscripció corresponent al pla presentat per Andreu Pavia i Jaume Sancho per a la primera temporada d'òpera, el 1824, aquesta llotja estava ocupada per **Àngel Noguera**. A la primeria del mes d'agost de 1824 comunicà que no volia continuar en l'abonament. Aquell mateix mes, la Junta de Teatres li concedí aquesta llotja a **Maria Ignàsia Morell d'Orlandis**, que l'ocupà fins a l'últim dia de carnestoltes de 1827.

Llotja núm. 13. En la primera temporada d'òpera estava ocupada per **Martí Maria Boneo**. Durant la segona temporada d'òpera fou classificada com a llotja d'ordre i ocupada per l'intendent de policia. En la temporada 1826-1827 fou ocupat per **Pedro Burgos Vallabria**.

Llotja núm. 14. Des del 1824 fou ocupada per **Vicenç Gual**. En la temporada 1826-1827 fou ocupada per la **comtessa de Formiguera**.

Llotja núm. 15. Entre els anys 1824 i 1827 fou ocupada per **Guillem Ignasi Montis**.

Llotja núm. 16. Entre els anys 1824 i 1827 fou ocupada per **Josep Salas**.

Llotges de la segona fila

Llotja núm. 17. A partir de 1824 fou ocupada per **Josep Cotoner Salas** fins al mes de novembre de 1825, en què passà a ocupar la llotja núm. 18. En la temporada 1826-1827 fou ocupada per **Ramon Villalonga**.

Llotja núm. 18. A l'inici de les temporades de 1824 estava ocupada per **Josep Pinós, marquès de Barberà**. Després per la **marquesa de Barberà**, fins al 9 d'octubre de 1824, data en la qual sortí de l'illa. Probablement, d'acord amb la Reial Ordre del 13 de febrer de 1819, la marquesa deixés gaudir la llotja al seu apoderat Joan Oliver Mascaró o algun dels seus familiars. A partir de novembre de 1825 fou ocupada per **Josep Cotoner Salas**.

Llotja núm. 19. A partir de 1824 fou ocupada per **Maria Martgarita Sureda**.

Llotja núm. 20. A partir de 1824 fou ocupada pel **marquès de Vivot**.

Llotja núm. 21. Consta que a partir de 1824 aquesta llotja pertanyia al **marquès de Bellpuig**, però, estava ocupada per **Salvador Cardona**. En la temporada 1826-1827, aquesta llotja estava destinada a ordre per a **l'intendent de policia**.

Llotja núm. 22. A partir de 1824 aquesta lotja és considerada llotja d'ordre: ocupada pel **regent**. Una vegada jubilat el regent, la llotja fou ocupada per **Francesc March**. En la temporada 1826-1827 fou ocupada per **Santiago Gómez de Negrete**.

Llotja núm. 23. A partir de 1824 fou ocupada per **Joan Antoni Fuster**.

Llotja núm. 24. A partir de 1824 fou ocupada per **Tomàs de Verí**.

Llotja núm. 25. De presidència. Aquesta llotja, situada a la part central del segon ordre de llotges, estava destinada als regidors de l'**Ajuntament** de Palma.

Llotja núm. 26. Família Pizà. A partir de 1824 fou ocupada per **Inés Pizà, marquesa viuda d'Avilés**.

Llotja núm. 27. A partir de 1824 fou ocupada pel **marquès del Palmer**.

Llotja núm. 28. A partir de 1824 fou ocupada per **Jordi Montaner, marquès del Reguer.**

Llotja núm. 29. A partir de 1824 aquesta llotja estigué ocupada per **Francesc Marià de Villalonga.**

Llotja núm. 30. De propietat particular. Aquesta llotja sempre estigué ocupada per la família de **Josep de Togores i Sanglada** (Palma, 1767-1831), novè **comte d'Aiamans** i baró de Lloseta.

Llotja núm. 31. A partir de 1824 continuà sent ocupada per **Ramon de Villalonga.** En la rtemporada 1816-1827 fou ocupat per **Antonio Aguirre.**

Llotja núm. 32. A partir de 1824 aquesta llotja fou ocupada pel **comte de Montenegro.**

Llotja núm. 33. A partir de 1824 fou ocupada per **Ferran de Montaner.**

Llotges de la tercera fila

Llotja núm. 34. A partir de 1824 fou destinada al públic.

Llotja núm. 35. A partir de 1824 fou destinada al públic.

Llotja núm. 36. Durant la primera temporada d'òpera ocupà aquesta llotja **Gabriel Josep Rosselló**, cavaller de la Reial i Distingida Ordre de Carles III, administrador dels correus de la ciutat. En el mes d'agost de 1824, mentre es preparava la següent temporada, demanà canviar aquesta llotja, que era de les més petites, per la número 37, la qual cosa se li concedí. En el mes de setembre, la Junta de Teatres adjudicà aquesta llotja a **Pau Morey**, el qual renuncià en el mes de maig de 1825. Aquell mateix mes fou concedida a **Bartomeu Arbós.**

Llotja núm. 37. En la primera temporada d'òpera fou ocupada per **Bartomeu Borràs.** A la primeria del mes d'agost de 1824 comunicà que no volia continuar abonat. Aquell mateix mes fou adjudicada per la Junta de Teatres a **Gabriel Josep Rosselló.**

Llotja núm. 38. Al llarg de la primera temporada d'òpera de 1824 estigué ocupada per **Joan Mut**, el qual, a la primeria del mes d'agost d'aquell mateix any comunicà

que no volia continuar en l'abonament. A la darrera del mes d'octubre, la Junta de Teatres adjudicà aquesta llotja a **Margarita Muntaner**. El 23 de juny de 1825, la Junta adjudicà aquesta llotja a **Antonia Maria Socias**, que fins aquell moment havia ocupat la número 48.

Llotja núm. 39. A l'inici de les temporades d'òpera fou ocupada per **Joan Burgues Safortesa**. En la temporada 1826-1827 fou ocupada per **Cecília Borràs**, vidua de Joan Burgues Safortesa.

Llotja núm. 40. En la primera temporada d'òpera fou ocupada per **Pasqual Togores**. A la primeria del mes d'agost de 1824 comunicà que no volia continuar abonat. En el mes de setembre, la Junta de Teatres adjudicà aquesta llotja a **Francesc Muntaner**, comerciant i empresari del teatre.

Llotja núm. 41. Destinada al públic en la primera temporada. En canvi, en la segona temporada, la llotja fou adjudicada a **Guillem Ferragut**.

Llotja núm. 42. Destinada al públic. En el mes de novembre de 1824, aquesta llotja fou sol·licitada per **Rafel Ignasi Brondo**, tresorer de l'Exèrcit i Regne, però, la Junta, tenint en compte que la llotja estava destinada al públic no accedí a la sol·licitud.

Llotja núm. 43. Ocupada en la primera temporada d'òpera per **Guillem Ferragut**. En la segona temporada fou destinada al públic.

Llotja núm. 44. A partir de 1824 fou ocupada per **Antònia Cladera**.

Llotja núm. 45. En la primera temporada d'òpera fou ocupada per **Ignasi Vich**. A la primeria del mes d'agost de 1824 comunicà que no volia continuar abonat. En el mes de setembre, la Junta de Teatres adjudicà aquesta llotja a **Joan Peretó de Vidal**.

Llotja núm. 46. Durant la primera temporada d'òpera fou ocupada per **Joan Moragues**. En el mes d'octubre, a petició del propi Moragues, la Junta acordà excusar-lo de l'abonament i concedí la llotja a **Francesc Pons i Umbert**.

Llotja núm. 47. A partir de 1824 fou ocupada per **Joana Maria Muntaner**. En la temporada 1826-1827 fou ocupada per **Joan Muntaner**.

Llotja núm. 48. En la primera temporada d'òpera fou ocupada per **Josep Fuster**, el qual comunicà, a la primeria del mes d'agost de 1824, que no volia continuar abonat. Aquell mateix mes, la Junta de Teatres li adjudicà aquesta llotja a **Antònia Maria Socias**, viuda i mare del secretari Miquel Ignasi Manera. El 23 de juny de 1825 la Junta adjudicà aquesta llotja a **Pere Safortesa**, que havia ocupat el número 49. En la temporada 1826-1827 fou abonada a **Basili Canut**.

Llotja núm. 49. A l'inici de les temporades d'òpera fou ocupada per **Francesc Palomeque**. A l'inici de la temporada 1825-1826 i fins al 18 de maig de 1825 fou ocupada per **Pere Safortesa**. En aquesta data, la Junta adjudicà la llotja a **Joan Miró**, sotstinent del Regiment Provincial de Mallorca. En la temporada 1826-1827 fou ocupada per **Joan Rosselló i Torrandell**.

Llotja núm. 50. A partir de 1824 fou destinada al públic.

Llotja núm. 51. A partir de 1824 fou destinada al públic.

Llotges de la quarta fila

Llotja núm. 52. Inicialment destinada al públic en la segona temporada d'òpera ja no estava classificada entre les que estaven destinades al públic i figurava com a vacant. En la temporada 1826-1827 continuava vacant.

Llotja núm. 53. Destinada al públic, fou ocupada en la primera temporada d'òpera per **Catalina Lladó**. Com en la segona temporada, aquesta llotja no estava entre les destinades al públic, a la primeria del mes de novembre, la Junta de Teatres l'adjudicà a **Joan Mateu**, el qual renuncià en el mes d'abril de 1825. En la temporada 1826-1827 figurava com a vacant.

Llotja núm. 54. En la segona temporada d'òpera figura com a vacant. En la temporada 1826-1827 continuava vacant.

Llotja núm. 55. En la primera temporada d'òpera fou ocupada per **Marià Ballester**, que a la primeria del mes d'agost de 1824, comunicà que no volia continuar

abonat. A la primeria del mes de novembre, la Junta de Teatres li adjudicà la llotja a **Josep Marià Muntaner**, el qual renuncià en el mes d'abril de 1825. Posteriorment fou ocupada per **Francesc Mateu**.

Llotja núm. 56. A la primeria del mes de novembre de 1824, la Junta de Teatres adjudicà aquesta llotja a **Joan Caldés**, el qual renuncià en el mes d'abril de 1825. En la temporada 1826-1827 figurava com a vacant.

Llotja núm. 57. A partir de 1824 fou ocupada per **Jaume Caimari**.

Llotja núm. 58. En la primera temporada d'òpera fou ocupada per l'impresor **Felip Guasp**. A la primeria del mes d'agost de 1824 comunicà que no volia continuar en l'abonament. A la darrera del mes de setembre, la Junta de Teatres adjudicà aquesta llotja a **Pere Josep Riutort**.

Llotja núm. 59. No tenim dades sobre aquesta llotja fins que en el llistat de la temporada 1826-1827 figurava com a vacant.

Llotja núm. 60. En la primera temporada d'òpera fou ocupada per **Guillem Vidal**, el qual, a la primeria del mes d'agost de 1824, comunicà que no volia continuar abonat. A la primeria del mes de novembre, la Junta de Teatres adjudicà la llotja a l'impresor **Felip Guasp**, el qual renuncià en el mes d'abril de 1825. Posteriorment fou ocupada per **Francesc Montes**.

Llotja núm. 61. No tenim dades sobre aquesta llotja fins que en el llistat de la temporada 1826-1827 figurava com a vacant.

Llotja núm. 62. Destinada al públic.

Llotja núm. 63. Destinada al públic.

Els ocupants dels seients de platea en les temporades d'òpera.

Quant als ocupants dels seients de platea de l'últim període que ara estudiem només disposem d'un llistat datat l'any 1826. En ell figuren els seients que eren *de vida*, és a dir, aquells que els regidors de l'Hospital havien decidit vendre al llarg de l'últim

quart del segle XVIII, i els que havien estat abonats per aquella temporada de 1826-1827. Igual que havíem observat en estudiar el període 1800-1817, un bon grapat d'ocupants coincideixen amb els que també s'havien abonat a les llotges, per la raó que ja hem exposat en el capítol corresponent. Cal observar que la quantitat de seients de vida havia disminuït respecte als llistats que hi hem transcrit, degut a la mort o renúncia dels seus titulars en el decurs dels anys. En aquest sentit, ja hem comentat que als plans de les empreses i els contractes signats entre els empresaris i el regidors de l'Hospital figurava que els seients *de vida* que quedessin vacants passarien a estar disponibles per a l'empresa, la qual podia oferir-les en abonament.

FILA 1a

ESQUERRA

- 23.- Buit, 2a classe
- 24.- Guillem Ignasi Montis (de vida)
- 25.- Marià Muntaner (abonat)
- 26.- Tomàs de Verí (de vida)
- 27.- Tomàs Despuig (abonat)
- 28.- Josep Francesc Villalonga (abonat)
- 29.- Domènec Salas (de vida) – vacant
- 30.- Del censor
- 31.- Ramon Cererols i Santander (de vida)

DRETA

- 32.- Ferran Truyols (de vida)
- 33.- Joan Antoni Fuster (de vida)
- 34.- Ramon Villalonga (de vida)
- 35.- Pere Palou (de vida)
- 36.- El marquès de Vivot (de vida)
- 37.- Bartomeu Socias i Gomila (abonat)
- 38.- Francesc Archer (de vida)
- 39.- Buit.
- 40.- Buit, 2a classe

FILA 2a

ESQUERRA

- 58.- Buit, 2a classe
- 57.- Buit
- 56.- Pere Feliu Perelló (abonat)
- 55.- Pere Gual (de vida)
- 54.- Comte de Formiguera (abonat)

- 53.- Joan Nogués (abonat)
- 52.- Andreu Mas (abonat)
- 51.- Pau Ramis (de vida)
- 50.- Baltasar Muntaner (de vida)

DRETA

- 41.- Buit, 2a classe
- 42.- Bernat Nadal (abonat)
- 43.- Lleonard Serra (abonat)
- 44.- Miquel Ramis (abonat)
- 45.- Comte de Montenegro (abonat)
- 46.- Josep Cotoner (de vida)
- 47.- Jaume Comellas (de vida)
- 48.- Bartomeu Socias (de vida)
- 49.- Antoni Montells (abonat)

FILA 3a

ESQUERRA

- 59.- Buit, 2a classe
- 60.- Buit
- 61.- Bartomeu Arbós (abonat)
- 62.- Jaume Ignasi Muntaner (de vida)
- 63.- Marà Antoni Conrado (de vida) – vacant
- 64.- Josep Trias (de vida)
- 65.- Ferran Muntaner (de vida)
- 66.- Josep Billon (de vida)
- 67.- Josep Flores (abonat)
- 68.- El marqués de Barbará (abonat)

DRETA

- 69.- El comte d'Aiamans (propietari)
- 70.- Joan Burgues Zafortesa (de vida) – vacant
- 71.- Marqués del Reguer (de vida)
- 72.- Joaquim Bauzà (abonat)
- 73.- Francesc Villalonga (abonat)
- 74.- Josep Zanglada de Togores (de vida)
- 75.- Enric Mata Linares (abonat)
- 76.- Buit
- 77.- Josep Friza (abonat) – 2a classe

FILA 4a

ESQUERRA

- 88.- Josep Despuig (de vida)
- 89.- Agustí Oleo (abonat)
- 90.- Francesc Oleo (abonat)
- 91.- Francesc Rosselló Pre. (abonat)
- 92.- Joan Maria Ripoll (abonat)
- 93.- Josep Maria Ferrà (abonat)

- 94.- Andreu Peretó (de vida)
- 95.- Enric Fontecheli (de vida)
- 96.- Sebastià Carbonell (de vida)
- 97.- Buit – 2a classe.

DRETA

- 78.- Buit – 2a classe
- 79.- Buit
- 80.- Francesc Roselló (de vida) – vacant
- 81.- Joan Terreta (abonat)
- 82.- Andreu Rubert (abonat)
- 83.- Gabriel Floriana (abonat)
- 84.- Damià Verger (abonat)
- 85.- Joan Peretó de Vidal (de vida)
- 86.- Marià Orlandiz (abonat)
- 87.- Felip Villalonga (abonat)

FILA 5a

ESQUERRA

- 98.- Antoni Eymar (abonat) – 2a classe
- 99.- Buit
- 100.- Gabriel Verd (abonat)
- 101.- Joan Massanet (abonat)
- 102.- Marià Prohens Cererols (de vida)
- 103.- Andreu Verd (de vida) – vacant
- 104.- Gaspar Roig de Lluís (abonat)
- 105.- Joan Lluís Gomila (abonat)
- 106.- Salvador Cardona (abonat)
- 107.- Antoni Loarte (abonat)

DRETA

- 108.- ~~Miquel Manera (de vida)~~
- 109.- Basili Canut (de vida)
- 110.- Tomàs Cusquieri (de vida)
- 111.- Antoni Cusquieri (de vida)
- 112.- Josep Piña (de vida)
- 113.- Mestre de cerimònies
- 114.- Pere [] Moya (abonat)
- 115.- Francesc Boneo (abonat)
- 116.- Buit
- 117.- Buit – 2a classe

FILA 6a

ESQUERRA

- 128.- Oficial de guàrdia
- 129.- Ajudant de la plaça
- 130.- Miquel Barberí (abonat)

- 131.- Francesc Barberí (abonat)
- 132.- Joan Nicolás (abonat)
- 133.- Francesc Sastre (abonat)
- 134.- Vicenç González (abonat)
- 135.- Buit
- 136.- Buit
- 137.- Buit – 2a classe

DRETA

- 118.- Buit – 2a classe
- 119.- Buit
- 120.- Buit
- 121.- Jaume Muntaner (abonat)
- 122.- Joan Miró (abonat)
- 123.- *Monsieur* Piquet (abonat)
- 124.- Manel Brondo (abonat)
- 125.- Major de la plaça
- 126.- Pere Bennazar (abonat)
- 127.- Segons secretari de l'Ajuntament.

FILA 7a

ESQUERRA

- 138.- Buit
- 139.- Buit
- 140.- Sebastià Campllonch (abonat)
- 141.- Antoni Peña (abonat)
- 142.- N. Rantier (abonat)
- 143.- Francesc Aguiló (abonat)
- 144.- Josep Cirer (abonat)
- 145.- N. Cirer (abonat)
- 146.- Gabriel Sorà (abonat)
- 147.- Pere Antoni Tomàs (abonat)

DRETA

- 148.- Gabriel Rselló (abonat)
- 149.- Joan Barceló i Brondo (abonat)
- 150.- Antoni Serra (abonat)
- 151.- Antoni Maria Alou (abonat)
- 152.- Miquel Perelló (abonat)
- 153.- Josep Rungaldier (abonat)
- 154.- Joan Baptista Sancelli (abonat)
- 155.- Josep Fuertes (abonat)
- 156.- Pere Balius (abonat)
- 157.- Buit

FILA 8a

ESQUERRA

- 168.- Pere Antoni Garau (absent)
- 169.- Gabriel Ignasi Coll (absent)
- 170.- Antoni Sancho (absent)
- 171.- Marià Riera (absent)
- 172.- Guillem Ferrà (absent)
- 173.- Joan Ferrà (absent)
- 174.- Josep Perelló (absent)
- 175.- Vicenç Peirot (absent)
- 176.- Buit
- 177.- Buit

DRETA

- 158.- Buit
- 159.- Josep Salvà (abonat)
- 160.- Pere [] Seguí (abonat)
- 161.- Fèlix Campaner (abonat)
- 162.- Lluís Ferrà (bonat)
- 163.- Pere Antoni Vallespir (abonat)
- 164.- Sebastià Alzina (abonat)
- 165.- Joaquim Miralles (abonat)
- 166.- Jaume Lluís Garau (abonat)
- 167.- Guillem Serra (abonat)

FILA 9a

ESQUERRA

- 178.- Buit
- 179.- Buit
- 180.- Buit
- 181.- Buit
- 182.- Pere Francesc Riutort (abonat)
- 183.- Josep Tugores (abonat)
- 184.- Buit
- 185.- Buit
- 186.- Gabriel Alemany (abonat)
- 187.- Joan Bauzà (abonat)

DRETA

- 188.- Joan Cotoner (abonat)
- 189.- Domènec Sebastian (abonat)
- 190.- Domènec Sebastian (abonat)
- 191.- Matias Edel (abonat)
- 192.- Josep Fiol (abonat)
- 193.- Buit
- 194.- Buit
- 195.- Buit
- 196.- Buit

197.- Buit

FILA 10a

ESQUERRA

207.- Buit

208.- Buit

209.- Buit

210.- Buit

DRETA

198.- Buit

199.- Buit

200.- Buit

201.- Buit

202.- Buit

203.- Buit

204.- Buit

205.- Joan Despuig (abonat)

206.- Joan Cotoner (abonat)

Amb tot, podem continuar afirmant el compromís de les capes més acomodades de la ciutat per mantenir les representacions teatrals del nostre coliseu, tant de comèdies com d'òpera, amb la subscripció d'abonaments capaços de fer viables les empreses.

L'ESCENOGRAFIA I ELS EFECTES DEL TEATRE

En últim lloc, però, no per això menys important, ens ocuparem de les decoracions que acompanyaven la posada en escena de les obres, tant declamades com musicals, que es representaren al nostre coliseu, sobretot, pel que respecta al període en el que predominaren les funcions operístiques.

Hem vist com en alguns casos l'empresari estava obligat per contracte a realitzar algunes decoracions noves, les quals quedaven en propietat de l'Hospital al teatre una vegada finalitzat l'any còmic. En comptades ocasions, aquestes decoracions havien estat regalades a la companyia per algun benefactor. Així, a poc a poc, el coliseu formà un fons de telons, bastidors i objectes, elaborats en tela, paper i fusta, que representaven diverses escenes, els quals eren emprats per les companyies que hi representaren. Gràcies als inventaris que es realitzaven any rere any, abans d'iniciar-se i una vegada concloua la temporada sabem quines foren les decoracions que es realitzaven de nou i aquelles que quedaven inservibles per l'ús continuat. Per al nostre estudi tenim disponibles els inventaris realitzats en les dates següents: 13 de juny de 1823, 26 d'abril de 1824, 2 de

novembre de 1824, 12 de juny de 1826, 20 de març de 1828, 11 d'octubre de 1828, 6 d'abril de 1833 i 27 de març de 1834.

El primer dels inventaris que mencionem, realitzat en compliment de l'acord que havia pres la Junta Municipal de Beneficència Pública de la ciutat, en sessió del 10 de juny de 1823, relaciona els béns i mobles següents:

Primo dos piezas mayores de jardin, y cuatro Masetas pertenecientes al mismo todo de papel de estrase.

Mas un trono viejo y ocho figuras tambien de papel de estrase.

Mas cuatro puertas de salon de papel de estrase.

Mas otra de foro.

Mas doce telones de ropa.

Mas dos telones de papel.

Mas ocho bambolinas de tela.

Mas ocho bastidores de calle de tela.

Mas ocho bastidores de salon largo de tela.

Mas ocho bastidores de selva larga de tela.

Mas seis bastidores de gabinete de tela.

Mas ocho bastidores de jardin de tela.

Mas cuatro bastidores de carcel de tela.

Mas ocho bastidores de jardin de papel, con un telon de tela.

Mas seis bastidores de templo de papel, con un telon de tela.

Mas dos puertas de calle, de tela.

Mas cinco chozas de papel.

Mas cuatro arboles uno de tela y tres de papel.

Mas ocho bastidores de papel, de pavos.

Mas tres verjas de jardin.

Mas cuatro piezas que forman un monte, de papel viejas.

Mas otros cuatro bastidores de papel.

Mas dos banquillos de peñasco de papel.

Mas una ventana de papel.

Mas una mutacion de Senado, de papel.

Mas un docel con tres bambolinas de papel, todo negro y viejo.

Mas cuatro bastidores negros viejos.

Mas una torre de papel vieja.

Mas ocho arcos de papel.

Mas todos los telones se hallan con las cuerdas correspondientes y nuevas.

Mas doce sillas color de chocolate con asiento de cuero.

Mas dos mesas de madera comunes.

Mas ocho barales, hoja de lata.

Mas once barales de hoja de lata para la musica.

Mas una pieza de cuerda de cañamo.

Mas un tornavoz de hoja de lata.

Mas seis templarios de papel.

Mas una escalera pequeña de madera.

Amb aquell acte es varen entregar tots els efectes relacionats a Maties Reus, tramoista del teatre.⁷⁸⁴

L'any següent, en abril de 1824, amb l'inici de l'activitat operística, els efectes que hi havia al teatre passaren a ser responsabilitat dels empresaris Andreu Pavia i Jaume Sancho. Respecte a l'anterior inventari havien desaparegut les dotze cadires de color xocolata amb sient de cuir i s'hi agregaren setanta-quatre claus, entre grosses i petites –probablement les de les llotges i algunes més, corresponents a totes les portes del teatre–, trenta farols que servien per enllumenar els corredors i l'aranya del sòtil.⁷⁸⁵

El 2 de novembre d'aquell mateix any es tornà a realitzar inventari a fi d'entregar els efectes del teatre als empresaris Francesc Muntaner i Giovanni Palagi. Si el comparem amb l'anterior ens assabentem que aquell any de 1824 s'havia fet un nou teló de boca, de tela, “todo corriente e igualmente la tela del telón vieja”; tres telons de paper, els quals es trobaven també corrents i usats; “unas casas de la Inés”, de paper vell; un campanari de *La Gazza Ladra*, de paper, nou, i un troç de muntanya de paper vell.⁷⁸⁶

L'inventari realitzat el 12 de juny de 1826 ens aporta poques novetats respecte a aquest últim, només varien les quantitats de bastidors i d'alguns objectes, degut probablement al seu estat de conservació en alguns casos, i a la realització de noves decoracions. Sabem, pel contracte signat entre els empresaris del teatre, Francesc Muntaner i Giovanni Palagi, i els regidors de l'Hospital, amb data del 3 de gener de 1825, que aquells estaven obligats a realitzar una decoració nova i que aquesta es veié per primera vegada en la primera representació que es realitzà de l'òpera *La donna selvaggia*, el 4 de desembre de 1825.⁷⁸⁷ Els efectes que s'hi relacionen són els següents:

Primo seis piezas de jardin de madera con rejas y seis masetas de papel de estrasa de id.

Mas cuatro puertas de salon de papel de estrasa

Mas otra de Foro de papel de estrasa.

Mas dos Figuras de jardin de papel de estrasa.

Mas doce Telones de ropa con sus garruchos y cuerdas corrientes.

Mas un telon de papel.

Mas ocho bambalinas de tela.

⁷⁸⁴ AGCM. Lligall X-380/1, ff. 1 r.-2 r.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, ff. 4 r.-5 r.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, ff. 40 r.-41 v.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, ff. 45 r.-46 v., 56 r., 57 r.-58 r. i 62 r.

Mas ocho bastidores de calle de tela.
Mas ocho bastidores de salon largo, de tela.
Mas ocho bastidores de selva larga, de tela.
Mas seis bastidores de gabinete de tela.
Mas ocho bastidores de jardin de tela.
Mas cuatro bastidores de carcel de tela.
(14) Mas ocho bastidores de jardin de papel con su telon de tela.
Mas una puerta de calle de tela.
Mas dos chozos de papel.
Mas tres arboles de papel.
(8) Mas ocho bastidores de papel de pavos. No vale.
Mas tres verjas de Jardin
Mas dos banquillos de peñasco de ropa.
Mas una ventana de papel.
Mas setenta y cuatro llaves entre grandes y pequeñas correspondientes a todas las Puertas del Teatro.
Mas un docel de papel negro.
Mas ocho arcos de papel.
Mas dos mesas de madera comun.
Mas ocho barales hoja de lata.
Mas trece barales para la Musica.
Mas una pieza de cuerda de cañamo.
Mas un tornavoz hoja de lata.
Mas una escalera pequeña de madera.
Mas treinta faroles que sirven para alumbrar los corredores
Mas unas casas de la Ines de papel.
Mas un campanario de la Gazza Ladra de papel.⁷⁸⁸

Més interessants resulten els dos inventaris realitzats l'any 1828. En el primer, realitzat el 26 de març, es relacionen per separat els efectes que es trobaven en bon estat, desl que hem relacionat fins ara i aquells que s'havien construït al llarg de les dues temporades anteriors, és a dir, les de 1826-1827 i 1827-1828. Respecte a l'anterior inventari, les peces que encara es trobaven en ús eren les següents:

Primo seis piezas de jardín de madera con rejas, y seis masetas de papel de estrasa.
Mas una puerta de foro tambien de papel de estrasa.
Mas dos figuras de jardín de papel de estrasa.
Mas doce telones de tela con sus garruchas y cuerdas corrientes.
Mas ocho bambalinas de tela.
Mas ocho bastidores de salon largo de tela.
Mas ocho bastidores de selva larga de tela.
Mas seis bastidores de gabinete de tela.
Mas ocho bastidores de jardín de tela.
Mas cuatro bastidores de carcel de tela.
Mas una puerta de calle de tela.

⁷⁸⁸ *Ibíd.*, ff. 76 r.-77 r.

Mas dos chozos de papel.
Mas tres arboles de papel.
Mas tres vergas de jardín.
Mas un banquillo de peñasco de ropa.
Mas una ventana de papel.
Mas ocho arcos de papel.
Mas dos mesas de madera comun.
Mas una pieza de cuerda de cáñamo.
Mas un tornavoz hoja de lata.
Mas una escalera pequeña de madera.
Mas unas casas de la Inés de papel.
Mas treinta llaves que paran en poder del Custos y sesenta y tres en poder de Jose Piña.

El notari especifica que no es continuaven alguns efectes descrits en l'últim inventari per trobar-se completament inútils i inservibles i que s'agregaven aquells que s'havien construït en les dues temporades anteriors, els quals eren els següents:

Primo dos puertas de sala nuevas, de tela.
Mas dos telones de tela nuevos, uno de reja y otro de Selva.
Mas seis bastidores de tela de reja nuevos.
Mas cuatro bambalinas de tela nuevas.
Mas ocho barales nuevos de madera.
Mas veinte y cuatro luces nuevas de los bastidores con sus reberberos.
Mas doce luces nuevas con sus vidrios por la ribada.
Mas siete luces grandes para la orquesta tambien nuevas.
Mas tres luces pequeñas para la orquesta tambien nuevas.
Mas dos estrellas de hoja de lata con sus luces nuevas colocadas en la entrada del Teatro.
Mas dos lamparas de vidrio
Mas un farol de hoja de lata que sirve para la ventanilla del cuarto de cuentas.
Mas una vidriera de una ventana de la sala.⁷⁸⁹

El segon inventari realitzat aquell any, amb data de l'11 d'octubre, a fi d'entregar els anteriors efectes al nou empresari del teatre, Jaume Sancho Cañellas, és pràcticament idèntic a l'anterior. En ell s'agreguen els trenta farols que es trobaven als corredors i un quinqué amb vint llums i els seus bujols corresponents i es fan observacions a alguns dels efectes més vells.

Mas una puerta de calle de tela inútil.
Mas tres arboles de papel inútiles.
Mas tres vergas de jardín viejas.
Mas un banquillo de peñasco de ropa, viejas.
Mas una ventana de papel inútil.⁷⁹⁰

⁷⁸⁹ *Ibíd.*, ff. 88 r.-90 r.

⁷⁹⁰ *Ibíd.*, ff. 90 r.-91 r.

Cinc anys més tard, el 6 d'abril de 1833, es tornà a realitzar inventari dels efectes del teatre a fi d'entregar-los al nou empresari Ferdinando Bonoris. Els efectes relacionats són els següents:

1. *Primeramente doce telones de tela con sus garuchas y cuerdas corrientes.*
2. *Mas ocho bambolinas de tela.*
3. *Mas ocho bastidores de salón largo de tela.*
4. *Mas ocho bastidores de selva larga de tela.*
5. *Mas seis bastidores de gabinete de tela. [ahora salon regio]*
6. *Mas ocho bastidores de jardin de tela. [ahora de salon gotico]*
7. *Mas cuatro bastidores de carcel de tela.*
8. *Mas una puerta de calle de tela vieja. [ahora de carton]*
9. *Mas un banquillo de peñasco sobremanera deteriorado.*
10. *Mas dos mesas de madera comun bastante usadas.*
Mas una pieza de cuerda de cañamo hecha pedazos.
11. *Mas un tornavoz de hoja de lata doble nuevo.*
Mas una escalera pequeña de madera inutil.
12. *Mas treinta llaves que paran en poder del Custos y sesenta y tres en poder de Jose Piña.*
13. *Mas cuatro puertas de sala de tela de medio uso.*
14. *Mas dos telones de tela medio uso, uno de reja y otro de selva.*
15. *Mas diez bastidores de tela, de reja usados. [Mas ocho bastidores de calle, de tela, pintados de nuevo].*
16. *Mas tres bambolinas de tela usadas.*
17. *Mas ocho barrales de madera en buen estado.*
Mas veinte y cuatro luces de los bastidores con sus reverberos inútiles.
Mas doce luces de medio uso con sus vidrios para la ribalda.
18. *Mas siete luces grandes para la orquesta en estado de poder servir.*
19. *Mas dos luces pequeñas para la orquesta en estado de servicio.*
20. *Mas dos estrellas de hoja de lata con sus luces colocadas en la entrada del teatro en buen estado.*
Mas dos lamparas de vidrio.
Mas un farol de hoja de lata que sirve para la ventanilla del cuarto de cuentas inutil.
21. *Mas treinta y seis candilejas dobles de hoja de lata para la iluminación del teatro a saber: veinte y cuatro es estado se servicio y las doce restantes que necesitan recomponer para poder servir.*
22. *Mas veinte y seis faroles de los corredores en buen estado.*
23. *Mas veinte y un vidrios para las luces buenas y cinco al deterioradas.*
24. *Mas una scena Francesa que sirvió para la Opera de Otelo.*
*Y finalmente un crecido numero de piezas y enseres de papel y carton que se hallan en el almacen entre los cuales se halla toda la comedia del Bruto de Babilonia con sus elevación y canal del Angel; un trono, un castillo y algunas puertas.*⁷⁹¹

⁷⁹¹ Ibídem, ff. 103 r.-104 r.

Una vegada finalitzada la temporada regida per Bonoris, els efectes foren entregats a Carlo Gola, nou empresari del teatre, en inventari realitzat el 17 de març de 1834.⁷⁹² En ell figuren els efectes que estan numerats en l'anterior amb les observacions i modificacions que hem agregat entre claudàtors.

Una altra qüestió ben diferent és arribar a saber qui fou l'autor, el pintor en la majoria dels casos, que realitzà aquelles decoracions, ja que era potestat de l'empresari contractar el professional que les havia de fer. Malauradament, en tractar-se d'una gestió privada, aquesta informació no sol aparèixer entre la documentació administrativa. Malgrat això, sabem que el 30 d'abril de 1824, el pintor Antonio Ceballos cobrà setanta-dos rals de l'Hospital per la feina realitzada, d'acord amb el següent compte:

Cuenta del pintor de pintar el teatro Por cuenta del Hospital

<i>Por pintar 8. Bastidores de Marina.....</i>	<i>24 rs.</i>
<i>Por pintar 2 Banbolinas Marina</i>	<i>8 rs.</i>
<i>Por pintar el Nabio, huna Lancha.....</i>	<i>14 rs.</i>
<i>Por pintar el desembarcadero y los Peñascos</i>	<i>6 rs.</i>
<i>Por componer el telon de Marina.....</i>	<i>4 rs.</i>
<i>Por repintar los Bastidores de Jardin, Salon, que son 8 Bastidores.....</i>	<i>12 rs.</i>
<i>Por repintar las Berjas de jardin.....</i>	<i>4 rs.</i>
<i>Suma</i>	<i>72 rs.</i>

Antonio Ceballos [rúb.]

*Recibi del Sr. Dn. José Francisco Villalonga la antes dicha partida. Palma
30 Abril de 1824.*

Son 72 rs. vn.

Antonio Ceballos [rúb.]⁷⁹³

⁷⁹² *Ibíd.*, ff. 110 r.-111 r.

⁷⁹³ *Ibíd.*, f. 15 r.