

NOTES PER A UNA HISTÒRIA POLÍTICA DEL TEATRE A CATALUNYA (1765-1849)

JOAN-XAVIER QUINTANA I SEGALÀ
Arxiu Municipal de Monistrol de Montserrat.
Centre d'Estudis del Bages

Article lliurat el 16 de desembre de 2014. Acceptat el 29 de febrer de 2016

RESUM

L'objectiu d'aquest estudi és plantejar unes primeres bases de treball que ens permetin entendre el vincle indestruïble que es produeix entre el teatre com a mitjà de transmissió de valors i l'ús polític que en faran els diferents governs. Primer de tot, cal desgranar a tall general l'origen de la instrumentalització de les arts escèniques i els elements que hi intervenen. En segon lloc, és convenient mostrar una panoràmica històrica de l'influx que exerciren les dinàmiques polítiques en el teatre que es desenvolupà a Catalunya en l'interval de 1765 a 1849. Per acabar, s'han volgut donar unes breus pinzellades sobre l'origen, l'arrelament social i els condicionants polítics que afectaren, en diferent mesura, la representació d'una obra teatral concreta, *La Passió de nostre Senyor Jesucrist*, als escenaris catalans.

PARAULES CLAU

Adoctrinament polític, liberalisme, absolutisme, teatre, ensenyament, Passió, censura, catolicisme.

Notes for a history of political theatre in Catalonia (1765-1849)

ABSTRACT

The purpose of this article is to present different approaches to research which help to understand the relationship between theatre as a means of trans-

JOAN-XAVIER QUINTANA I SEGALÀ

mitting values and its political use by different governments. First of all the origin of theatre as a means of transmission and its elements is identified, then providing a historical overview of the relationship between the political history of Catalonia and its theatre during the period 1765 and 1849. Finally, through the play *La Passió de Nostre Senyor Jesucrist*, the origins, popular acceptance and even political limitations of political theatre are analysed, conditions that affected, in different ways, the performance of this play on the Catalan stage.

KEYWORDS

Political indoctrination, liberalism, absolutism, theatre, teach, Passion, censorship, Catholicism.

PRESENTACIÓ

L'estudi del teatre s'ha enfocat majorment des d'una perspectiva literària, que tendeix a centrar bona part de la seva anàlisi en el text, a la vegada que des d'una òptica artística, que per damunt de tot posa l'accent en la posada en escena, o els decorats, i en els artistes que hi intervenen.¹ Val a dir, però, que des la història també s'han percebut les arts escèniques com a instrument d'adoctrinament polític, si bé encara són escassos els plantejaments que tracten l'evolució de la pràctica teatral com a eina al servei dels poders governamentals. El període comprès entre 1765 i 1849 és el marc escollit per assentar unes primeres bases

1. Els estudis sobre teatre i la seva evolució formal i estilística són copiosos. Per citar alguns treballs de referència, el lector pot consultar Joan CASTELLS i ALTIRRIBA (1975), «Materials relatius al teatre català profà dels segles XVIII i XIX», *Estudis Escènics*, Barcelona, núm. 19, p. 13-46; Albert ROSSICH; Antoni SERRÀ; Pep VALSALOBRE [ed.] (2001), *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actes del II col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga. Teatre Català Antic. Girona, 6 al 9 de juliol 1998*, Kassel, Edition Reichenberger; Josefina SALORD [coord.] (2012-2013), *Vicenç Alberti i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*, Palma, Edicions UIB - Institut d'Estudis Baleàrics; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Jesús Francisc MASSIP (2007), *Història del teatre català. I. Dels orígens a 1800*, Tarragona, Arola; Carlos Miguel SUÁREZ RADILLO (1993), *El teatro romántico hispanoamericano. Una historia crítico-antológica*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica; Ramon BACARDIT; Miquel M. GIBERT (2003), *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX*, Barcelona, Diputació de Barcelona; Ana María FREIRE LÓPEZ (2009), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana.

que ens permetin aprofundir en aquesta línia. S'ha pres com a punt de partida el 1765, any en què fou publicada la cèdula reial que va suposar la prohibició dels actes sacramentals. Es tractava d'una de les iniciatives regalistes de Carles III i que va servir al monarca per fer valdre el seu poder regi. A partir d'aleshores, en contraposició amb la realitat precedent, van créixer les iniciatives legislatives que havien de possibilitar un major control governatiu sobre tots els assumptes concernents a la pràctica teatral. Tanmateix, tot i el context de l'Antic Règim, les dinàmiques socials i culturals es van veure afectades pels diversos conflictes bèl·lics, així com per la progressiva influència de les modes europees i el liberalisme polític. Amb tot, en els límits de les primeres temptatives polítiques de signe liberal, els mecanismes de control governatiu no van ser modificats substancialment. No fou fins al 1849, en plena efervescència de la revolució liberal, que es van publicar el Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino i el Reglamento del Teatro en España. Aquest nou marc normatiu va trencar definitivament amb les pràctiques governatives anteriors.²

EL TEATRE COM A MITJÀ DE COMUNICACIÓ

Les següents línies exposen de manera general els fonaments pels quals els diferents governs han emprat el teatre com una eina d'adoctrinament polític de la societat, tendència que resulta de la capacitat persuasiva de les arts escèniques o, en altres paraules, d'allò que s'ha anomenat *La cinquena funció del teatre*.³

D'altra banda, a través de l'escenificació, l'espectador és transportat a un món figurat en el qual haurà de traduir a la pròpia experiència les imatges que hi veurà representades, a fi i efecte que li siguin assequibles. La realitat que s'exposa en el teatre, malgrat ser fictícia, actua de manera inconscient per al receptor com a arquetip a considerar.⁴ Els arquetips prenen especial rellevància quan se'ls

2. Sobre aquesta normativa i la seva repercussió, vegeu Michael SCHINASI (1994), «Poder estatal en España y política teatral a mediados del siglo pasado», a Juan VILLEGAS, *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, Irvine, University of California, p. 36-44.

3. Xavier FÀBREGAS (1973), *Introducció al llenguatge teatral*, Barcelona, Edicions 62, p. 60-71.

4. Peter L. BERGER; Thomas LUKMANN (1996), *La construcció social de la realitat*, Barcelona, Herder, p. 46.

dota d'un significat ostensible a l'espectador. És aleshores quan impliquen una càrrega intel·lectual més forta, que es fa dinàmica i comporta conseqüències d'alguna classe tot esdevenint models a imitar o rebutjar.⁵

L'arquetip que es volia transmetre en el teatre del segle XVIII es feia més proper a l'espectador quan aquest el podia identificar clarament amb el seu quefer diari. Els autors d'obres teatrals van posar l'èmfasi en els detalls quotidians. Així, els espectadors es podien reconèixer en les escenes en què eren representats aquells vicis, o mals costums, que es pretenien eradicar i que, al mateix temps, servien per incentivar el treball, els negocis i les professions sota un criteri econòmic. Les obres eren el mirall a través del qual l'espectador observava els models de conducta a seguir. Aquesta política instructiva va rebre el beneplàcit del rei qui, amb coneixement de la causa, va promulgar les disposicions legals pertinents per facilitar-ne la correcta evolució. Aquest suport reial es basava en la creença que l'interès privat repercutia en el bé públic i afavoria el regne en els vessants social i econòmic.⁶ En el Reformisme il·lustrat, aquesta pedagogia a través del teatre ja fou exposada l'any 1737 a l'obra *Poética* d'Ignacio de Luzán:

El pueblo y los hombres particulares logran su aprovechamiento en la comedia viendo en ella copiado del natural el retrato de las costumbres y de sus vicios y defectos, en cuyo vejamen cada uno aprende y se mueve a corregir y moderar los propios.⁷

L'ús documentat del teatre com a eina d'adoctrinament, o de transmissió de valors, tenia els seus orígens en l'antiga Grècia. Aleshores es varen definir les principals característiques de la seva instrumentalització. Alguns autors assenyalaven el seu valor instructiu i, alhora, la necessitat de promoure-hi uns valors inherents que resultessin convenients per a la societat d'antuvi. Respecte a la comèdia com a gènere teatral, la consideraven reproductora dels vicis i les baixes passions de la moral humana i, per tant, indigna com a representació. Argumentaven que la seva àmplia acceptació provenia de la submissió dels au-

5. Carl Gustav JUNG (1997), *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralt, p. 94.

6. José Antonio MARAVALL (1988), «Política directiva en el teatro ilustrado», a *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de Octubre de 1985*, Itàlia, Piovan Editore, p. 12-21.

7. MARAVALL (1988), p. 11.

tors al criteri del públic, endemés de la senzillesa de les trames, la qual permetia que fossin enteses per tots els sexes i edats. Per aquest motiu consideraven la comèdia com un element vulgar, de poca categoria moral, cultural i social.⁸ Posteriorment, el cristianisme no va implicar cap trencament amb aquesta premissa quant a la funció del teatre i a la consideració de les comèdies. Al segle XVII, Lope de Vega posava de manifest la pervivència d'aquesta doctrina sobre les comèdies quan escrivia en defensa de part del seu treball: «Como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto». En definitiva, adaptava les trames i el llenguatge de les comèdies al públic al qual anaven dirigides. No obstant això, el missatge polític i social de fons continuava essent marcat per la monarquia.

L'arquetip d'una obra de teatre necessita una significació que el faci intel·ligible a l'espectador, l'oient o el lector. La creació d'aquest significat s'aconsegueix a través de la producció de signes, els quals tenen tres factors constitutius: el portador del signe (l'escenari i els decorats), el designat i el denotat (el significat literal i metafòric del text) i, finalment, l'interpret (l'actor i la seva expressió o declamació). Com que el significat de l'arquetip s'origina en el resultat de la relació del conjunt de signes que són representats en el seu context per un intèrpret, en el moment que variï algun dels tres elements se'n pot veure alterat el sentit.⁹ Els llenguatges oral, escrit, gestual i visual serveixen per crear grans edificacions simbòliques,¹⁰ allò que tanmateix podríem anomenar discursos educatius vinculats a una idea política. Aquest element simbòlic és emprat per transmetre veritats eternes,¹¹ un recurs per construir veritats a mida, com qualsevol religió o creença política.

Es vol emfatitzar el valor de tots els factors, ja assenyalats, els quals intervenen en la creació o transmissió d'un signe o missatge. Les autoritats absolutistes, i també les liberals, eren conscients de la importància d'aquests elements. Un sospir o determinades gesticulacions en diferents escenes podien simbolitzar escarni o ridiculització. No són elements subjectius propis del món escènic, sinó que afecten totes les esferes públiques com, per exemple, els oradors i els predicadors. Comptem amb diversos casos que ens ho il·lustren, com el de les

8. ROSA LLANOS LÓPEZ (2007), *Historia de la teoría de la comedia. Perspectivas*, Madrid, Arco Libros, p. 23-70.

9. ERIKA FISCHER-LICHTE (1999), *Semiótica del teatro. Perspectivas*, Madrid, Arco Libros, p. 15-17.

10. BERGER; LUKMANN (1996), p. 64.

11. JUNG (1997), p. 90.

denúncies que la tropa francesa remetia al bisbat de Barcelona al començament de 1808, pels missatges subversius implícits en els sermons d'algunes parròquies. Un altre és l'amonestació que l'Ajuntament de Manresa va emetre, en data 10 d'abril de 1821, al predicador de la Quaresma. L'autoritat pública es queixava de la incitació a la revolta contra el règim constitucional implícita en el sermó que va recitar el predicador, que anava «acompañado de ayes y suspiros [y] parece haber dado motivo á mayor contricción y agitación». Finalment, van instar el predicador a actuar de la mateixa manera que es feia amb anterioritat al *régime*, «evitando aquellas declamaciones, expresiones, ayes y actos exteriores que puedan causar novedad; y sobre todo las que en qualquier modo puedan ser dirigidas [...] á la perturbacion de la tranquilidad».¹²

EL VALOR DEL TEATRE I EL SEU CONTROL JURÍDIC PER A UN ÚS POLÍTIC¹³

Fins a la segona meitat del segle XVIII no es va desenvolupar en la monarquia hispànica una normativa, més o menys concreta, que regulés l'ús, la gestió i l'administració del teatre. Bona part de les prescripcions se centraven a dictaminar aspectes d'allò que hom podria anomenar protocol o decòrum dels espectadors. La constant publicació de bans i edictes recordant les disposicions emanades de l'autoritat ens indica la persistència d'uns costums poc respectuosos dels espectadors en el transcurs de la representació. La publicació generalitzada en tot el territori de la monarquia impossibilita l'al·lusió a una suposada malfiança política de les autoritats borbòniques cap al públic català.¹⁴

12. ACBG, Fons municipal de Manresa, Lligall 61, «Auto notificado al P. Predicador de la Quaresma, Abril de 1821».

13. El lector pot trobar altres dades a través dels estudis de Xavier FÀBREGAS (1969), *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62; FRANCISCO LAFARGA (1991), «Teatro político español (1808-1840): ensayo de un catálogo», a ERMANO CALDERA [ed.], *Teatro spagnolo del primo Ottocento*, Roma, Bulzoni, p. 167-251; Mercedes ROMERO PEÑA (2007), «Nacimiento del teatro político. La lucha en el escenario de serviles y liberales», a María del Carmen GARCÍA TEJERA [coord.], *Lecturas del pensamiento filosofico, político y estético. Actas XIII. Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, Cadis, Universidad de Cádiz, p. 41-52; Jesús RUBIO JIMÉNEZ (1989), «Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política», *Castilla: Estudios de Literatura*, Valladolid, núm. 14, p. 129-149.

14. Maria Teresa SUERO ROCA (1987), *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, vol. 1, Barcelona, Diputació de Barcelona, p. 61.

Al llarg de l'Antic Règim els espectacles teatrals formaven part del conjunt d'actes de diversió i d'entreteniment que programaven per a la població.¹⁵ Entre la documentació relativa al teatre trobem múltiples referències als balls de màscares, a tots els gèneres de representacions de teatre major i menor, etc. El teatre i altres espectacles o entreteniments públics servien per recaptar pecúnia per a determinades finalitats socials o puntuals. Entre aquestes finalitats, cal destacar la provisió de cabals per a hospitals o acaptes a favor dels damnificats per alguna causa. El corregidor era l'autoritat que vetllava per les diversions populars.¹⁶ En ell requeia la tasca de contractació, seguretat o policia i, a més, de censura. Les autoritats eclesiàstiques també formaven part de l'engranatge administratiu i atorgaven la possible autorització de representació d'obres sempre que s'avinguessin als preceptes legals vigents en qüestió de moralitat.¹⁷ El corregidor tenia la potestat d'aturar o prohibir representacions si no s'ajustaven als paràmetres marcats. Per reforçar la figura del corregidor, o del seu delegat, hi havia tropa de l'exèrcit dins del teatre realitzant tasques policials o obeint les ordres rebudes. Les autoritats volien assegurar la impossibilitat que els actors manipulessin el text d'una obra qualsevol atès que posaven tota l'atenció en els possibles missatges implícits o explícits que poguessin existir.

15. Per a més detalls sobre teatres locals vegeu Maria TARRAGÓ ARTELLS (1993), *El teatre de les comèdies de Reus. Un exemple de vitalitat ciutadana (1761-1892)*, Reus, El Mèdol; Miquel dels Sants SALARICH i TORRENS (1965), «El Teatre de Vich a primers del segle XIX», *Ausa*, Vic, 53, p. 267-273; Pere BOHIGAS TARRAGÓ (1946). *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*, Barcelona, Instituto del Teatro; Laura SANCHO DE HUICI (1966), «El Teatro Principal de Barcelona», *Estudios Escénicos*, Barcelona, núm. 12, p. 9-51; Josep Maria SALA VALLDAURA (2000), *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo, o, Las musas de guardilla*, Lleida, Milenio; Pep VILA; Montserrat BRUGET (1983), *Festes públiques i teatre a Girona. Segles XIV-XVII (notícies i documents)*, Girona, Ajuntament de Girona, Servei municipal de publicacions; Josep Maria BIRULÉS et al. (1985), *Història del teatre municipal de Girona. Apunts històrics i arquitectònics (1769-1985)*, Girona, Ajuntament de Girona; Pep VILA (1998), *El teatre*, Girona, Diputació de Girona - Caixa de Girona; Francesc COSTA i OLLER (1985), *Mataró liberal 1820-1856. La ciutat dels burgesos i els proletaris*, Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, p. 46-49.

16. SUERO (1987), vol. 1, p. 17.

17. Quant a prohibicions, es poden consultar Alberto ROMERO FERRER (2002), «Censura y represión sobre teatro y política en el Cádiz de Fernando VII (1814-1833)», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, Cadis, núm. 10, p. 105-121; Jesús RUBIO JIMÉNEZ (1984), «La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación», *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro*, Madrid, vol. XVIII, núm. 39-40, p. 193-233.

JOAN-XAVIER QUINTANA I SEGALÀ

La declamació, les expressions corporals i, fins i tot, les mirades prenen una dimensió que podia comportar l'anul·lació de les representacions en qualsevol moment. Els actors s'havien d'ajustar al text de les obres impreses per les quals havien estat contractats o s'havien ofert. Els corregidors podien intervenir o condicionar la interpretació dels actors a la vegada que autoritzar o prohibir decorats escènics concrets. La successió de lleis, bans i edictes al llarg del segle XVIII i dels primers anys del segle XIX van modificar alguns paràmetres orgànics, per bé que no la seva finalitat. D'aquesta manera, l'element polític subjacent restava invariable. L'article dinovè de la Llei XII de Carles III, que s'integra a l'ordre reial d'11 de desembre de 1786, resumia de manera gràfica l'objecte a regular (el teatre), el motiu d'aital acció (l'efecte psicològic que produeix), el procediment (la censura) i la finalitat o la instrumentalització (els valors a transmetre):

Nada es de mayor conseqüencia que las lecciones que percibe el pueblo en el teatro; por lo que ninguna composicion dramática, de qualquier especie que sea, podrá representarse sin haberse examinado y aprobado por la Comision de Hospitales; la que cuidará que todas sean ó inocentes ó útiles, y cercenará quanto tuvieren de ménos conforme con las máximas de la Religion y las buenas costumbres; y si no obstante al tiempo de la representacion ó bayle advirtiere el Alcalde alguna cosa reparable, podrá prohibirlo inmediatamente, como está mandado en las comedias.

Mentre es desenvolupava tota aquesta legislació al voltant del teatre, hi havia un debat paral·lel sobre un dels gèneres per antonomàsia de les representacions religioses. Per cèdula reial de 9 de juny de 1765, el rei Carles III prohibia l'execució dels actes sacramentals en tot el territori de la seva jurisdicció. Dos anys després, els jesuïtes van ser expulsats de la monarquia hispànica. Les disputes regalistes eren la qüestió de fons que motivaren sengles accions. Amb tot, la presència del clergat regular i secular en la vida quotidiana catalana era una realitat apreciada pels mateixos viatgers de la divuitena centúria. El 1787, Arthur Young es va mostrar sorprès per l'alt nombre d'eclesiàstics als teatres de Barcelona, fet que considerava inusual pel que fa a aquest estament tenint en compte la seva experiència a França.¹⁸ Possiblement, el viatger an-

18. Arthur YOUNG (1993), *Viatge a Catalunya (1787)*, Tremp, Garsineu Edicions, p. 67.

glès no era conscient de la popularitat del teatre a Catalunya a la darrerria del set-cents. A l'últim quart d'aquesta mateixa centúria, tots els estaments socials van adquirir el costum de realitzar celebracions teatrals privades.¹⁹ Com informava el baró de Maldà, només a la ciutat de Barcelona hi havia uns vint escenaris particulars.

El capità general de Catalunya va emprendre diferents iniciatives amb el propòsit de neutralitzar o disminuir l'activitat d'aquests teatres, fet pel qual va procurar aplicar tota normativa que estigués al seu abast.²⁰ D'aquesta manera, les autoritats borbòniques van controlar primmiradament el moviment teatral, circumstància que va suscitar algunes situacions tenses i compromeses. A Manresa, l'any 1800 es van presentar queixes sobre l'abús d'un dels regidors municipals, concretament dirigides contra qui havia manat aturar les representacions i desmuntar l'escenari del teatre de Sant Ignasi per raons poc clares. Deu dies més tard, van emetre una altra queixa sobre les detencions arbitràries del corregidor per l'assumpte del teatre.²¹

Al començament de la dinovena centúria, Ramon Llàtzer de Dou i de Bassols, professor en lleis de la Universitat de Cervera, consignava els usos polítics i morals del teatre en el seu tractat sobre institucions públiques. Dou veia en el teatre una doble comesa, ja que considerava que les arts escèniques no servien només per distreure la població sinó que, a la vegada, també la instruïen. Així mateix, reconeixia que al públic teatral, en ser espectador d'obres correctes (és a dir, dotades d'un missatge escaient), se l'ajudava a evitar els vicis de l'«avaricia, prodigalidad, luxuria, fanfarroneria, y otros de igual naturaleza, viendolos ridiculizados con mucha sal y gracia por los actores cómicos». A més a més, Dou exhortava els legisladors a tenir especial sensibilitat en el control del teatre amb l'objecte de procurar evitar aquells missatges que poguessin ésser nocius per a la millora de la nació.²² Mentre Ramon Llàtzer de Dou escrivia i enviava a la impremta la seva magna obra ja citada, es publicava la Reial instrucció d'11 de març de 1801 sobre teatres, en la qual

19. Francesc CURET (1935), *Els teatres particulars a Barcelona el segle XVIII*, Barcelona, Institució del Teatre, p. 57.

20. CURET (1935), p. 58.

21. ACBG, Fons municipal de Manresa, Lligall 376, Carpeta Església de Sant Ignasi.

22. Ramon Llàtzer de DOU BASSOLS (1802), *Instituciones del derecho público general de España con noticia del particular de Cataluña y de las principales reglas de gobierno en cualquier estado*, tom V, Madrid, Oficina de Don Benito García y Compañía, p. 403-406.

es regulaven millor i se sistematitzaven les anteriors prerrogatives legals de control i gestió.²³

La Guerra del Francès va suposar l'existència de dues realitats paral·leles en el món teatral, encara que en totes dues prevalia de manera inequívoca la instrumentalització política al seu favor.²⁴ Les autoritats napoleòniques a la Península, conduïdes per Josep I Bonaparte, van intentar recuperar representacions de comèdies del Segle d'Or i de diferents drames setcentistes. Emperò, la iniciativa règia no va reeixir.²⁵ Tot sembla indicar que les raons d'aquest fracàs van raure no tant en un presumible desfàs estètic sinó, més aviat, en la persistència d'un sentiment contrari als francesos. L'activitat regular als teatres era un indicatiu social de l'estat polític del moment. S'identificava l'estabilitat política amb la programació en virtut dels paràmetres tradicionals; per contra, els truncaments de temporada o les clausures dels teatres eren símptomes d'agitació o de descontrol. A la Barcelona napoleònica, des del 5 d'agost de 1808 el teatre va restar tancat i, fins a la primavera de l'any següent, no es va intentar iniciar la temporada. La manca d'abonament —només havien anunciat trenta representacions— va suscitar que aquella temptativa no prosperés.²⁶

Amb motiu de l'arribada de Napoleó a Madrid, les autoritats franceses van obligar la companyia italiana de teatre de Barcelona a marxar a Madrid. Es volia un gran nombre d'espectacles i de representacions per festejar l'efemèride, si bé finalment no es van efectuar. Mentrestant, la companyia va intentar sobreviure. Tanmateix la fugida de diferents actors i actrius i l'assistència de molt poc públic a les diferents representacions van ser els detonants del seu precipitat final.²⁷ Fins al 15 d'agost de 1810 no es va tornar a obrir el teatre a Barcelona. En aquesta ocasió es volia celebrar el natalici de l'emperador. Les autoritats franceses de la capital catalana volien mostrar una certa normalitat de la vida quotidiana a través de la regularitat dels espectacles, tot i que la manca de públic assistent va aigualir, novament, els deu mesos que va durar la temporada, la

23. SUERO (1987), vol. 1, p. 22-27.

24. Emilio de DIEGO (2007), «La verdad construida: la propaganda en la Guerra de la Independencia», a Antoni MOLINER [dir.], *La Guerra de la Independencia en España (1808-1814)*, Alella, Nablà, p. 218.

25. Jean-René AYMES (1990), *La Guerra de la Independencia en España (1808-1814)*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, p. 73.

26. José SUBIRÀ (1946), *La ópera en los teatros de Barcelona*, Barcelona, Librería Millá, p. 60.

27. SUERO (1987), vol. 1, p. 232.

qual, en ocasions, se salvava per l'assistència dels oficials francesos. En els darrers mesos de 1810 era freqüent veure pels carrers de Barcelona més músics que transeünts.²⁸ L'activitat teatral no havia decaïgut totalment a la ciutat comtal; en alguns teatres particulars se celebraven representacions amb cert èxit de convocatòria. El governador militar de Barcelona, tal vegada cansat del boicot, va prohibir executar obres en un d'aquests escenaris privats.²⁹ Els teatres particulars van actuar com a petits centres de difusió de la propaganda patriòtica contra l'ocupació francesa.³⁰ Totes les representacions tenien unes característiques comunes: el triomf dels discursos dels pronunciats en clara al·lusió al context de revolta.³¹ Els teatres públics no sempre van formar part de la xarxa de difusió de la propaganda contrària als francesos perquè aquests solien estar controlats per l'exèrcit ocupant.

Durant les actes de les Corts de Cadis, es va proposar la reobertura del teatre de la ciutat gaditana. L'argumentació favorable es va centrar en la necessitat del foment de valors patriòtics i morals. Ara bé, els sectors més conservadors van promoure la censura d'aquesta iniciativa ja que entenien el teatre com un element de vulgaritat que podia corrompre la societat. Entre aquests moralistes hi havia fra Diego de Cadis i el pare Simón López, que va ser el primer a oposar-se a la proposta d'obertura.³² No tot l'estament eclesiàstic deuria compartir la mateixa postura atès que molts d'ells, com és el cas del bisbat de Barcelona, deurien continuar assistint al teatre. L'any 1814, des de la mitra de la ciutat comtal, es va enviar als eclesiàstics una circular que els recordava el bon exemple que havien de donar i els instava a deixar de freqüentar els teatres.³³ D'altra banda, el teatre públic de Cadis no va obrir. Si més no, l'activitat escènica es va traslladar als *corrales* o patis interiors de cases, espais que hom anomenava teatres privats. En definitiva, el teatre, ja fos representat o imprès, va arribar a ser un altre camp de

28. Raimon FERRER (2010), *Barcelona cautiva o sea diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses*, tom VI, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona [edició a cura d'Antoni Moliner], p. 114.

29. SUBIRÀ (1946), p. 67.

30. DE DIEGO (2007), p. 220-221.

31. AYMES (1990), p. 72.

32. Ramón SOLÍS (1969), *El Cádiz de las Cortes*, Madrid, Alianza Editorial, p. 338-344.

33. Josep ARTÍS (1933), *Tres conferències de teatre retrospectiu*, Barcelona, Institució del Teatre, p. 33-34.

batalla en la guerra de la propaganda entre els defensors dels drets monàrquics de Ferran VII i els napoleònics.³⁴

A mitjan 1814, la primera restauració ferrandina va suposar el retorn a l'estat polític i legislatiu previ a la invasió francesa de l'any 1808, i la derogació de la major part de les promulgacions de les Corts de Cadis. Per tant, els límits de la legislació restituïda es manifestaven novament. La potestat dels corregidors, dels censors i de la resta d'autoritats no va deixar espai per a la improvisació, si bé algunes vegades els incidents venien donats per l'actitud dels espectadors. L'any 1819, el governador de la ciutat de Barcelona va rebre un memorial del censor del teatre en què exposava la seva inquietud davant d'uns polèmics successos que havien tingut lloc recentment. Segons explicava el censor, un dia, mentre s'ocupava de complir les seves comeses al teatre, uns homes no obeïren el seu manament de silenci. Poc després, aquells homes clamaren amenaces i insults contra la seva persona i el seu càrrec. De retorn al seu domicili, el censor va parlar dels fets amb la seva dona. Amb tot, sembla que aquells dos homes del teatre, armats amb garrots, el seguiren fins a casa seva per increpar-lo. Davant d'aquella situació, l'esposa del censor va decidir sortir al carrer i demanar explicacions als dos agitadors, els quals van agredir-la i li provocaren un trau al cap.³⁵

El pronunciament de Riego va obtenir el suport desitjat el març de 1820, moment en què diferents places del nord peninsular també es van manifestar en favor de la Constitució de 1812, tot mostrant així el seu suport polític a aquest moviment. Durant els primers mesos del nou règim no es van produir canvis significatius en matèria de teatre. Les prerrogatives dels censors i dels corregidors en el control de les obres configurava un marc prou adient com per mantenir-lo a tenor de les noves necessitats. La figura del corregidor va ser substituïda per la del cap polític, el qual seria designat per les noves autoritats liberals, que volien assegurar-se d'aquesta manera que el personal es mantingués fidel al nou règim. Malgrat el nou context polític, els conflictes entre les autoritats públiques, les eclesiàstiques i la societat civil no van desaparèixer.

Amb l'objecte de donar una empenta al nou règim, les autoritats liberals de diversos municipis van emprendre accions de reforma i millora dels teatres

34. David Thatcher GIES (1991), «Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX», a Ermanno CALDERA [ed.], *Teatro político spagnolo del primo ottocento*, Roma, Bulzoni Editore, p. 60.

35. AHCB, Fons Ajuntament Borbònic, 1D.XX-39.13.2.

públics, tot sovint amb més voluntat que recursos. A la ciutat de Manresa es va construir un nou local, però la manca de liquiditat va impossibilitar-ne el pagament que, l'any 1824, encara era reclamat.³⁶ En altres ciutats, els comptes van sortir més sanejats. A Vic no es va reformar només el teatre, sinó que alhora es van recaptar diners per a la Milícia Nacional, es van adquirir utensilis per al teatre i es van crear alguns decorats com la pintura d'un saló amb una medalla de la Constitució.³⁷ El valor simbòlic d'aquest decorat resultava inqüestionable. La medalla, que presidia el punt central del saló, representava per als liberals el nou eix vertebrador de la societat a imatge del sant Crist que, en tantes llars catalanes, ocupava aquell mateix espai simbòlic.

Els censors del Trienni Liberal, a imatge dels seus antecessors en el càrrec, van treballar activament per evitar la propagació d'aquells ideals que creien contraris al règim imperant, i ho feren també en aspectes d'índole artística. El mes de març de 1821, l'alcalde de Barcelona va iniciar els tràmits escaients per a la reprovació de l'obra titulada *El monstruo de Cataluña y peñas de Montserrat*, considerada immoral.³⁸ La censura liberal també va intervenir en assumptes artístics o estètics en algunes obres de teatre. Recordant el dirigisme dels anteriors governs absolutistes, es pretenia encaminar la moral del públic cap a uns determinats valors a la vegada que imposar una certa estètica liberal burgesa. L'excés de zel per part d'alguns censors va comportar tensions amb els directors d'escena, els quals havien de complir les deliberacions dels primers. A la Barcelona de 1820, Tomàs Rey, censor del teatre de la ciutat, va imposar un repartiment determinat dels actors en les obres que es representaven. El director d'escena, Andrés Prieto, cansat de les queixes del públic per la mala elecció del repartiment de papers entre els actors, va procurar instigar els canvis oportuns.³⁹ No es deuria tractar d'un fet aïllat atès que, a la ciutat de Girona, també es va demanar un cert repartiment entre les actrius.⁴⁰

En el decurs del Trienni Liberal, els reglaments de conducta dels espectadors dins el teatre es van seguir publicant sense grans diferències respecte dels governs precedents. El comportament dels espectadors dins i fora del teatre

36. ACBG, Fons municipal de Manresa, Lligall 376.

37. AMVI, Fons municipal de Vic, Armari 15, Lligall 15.35.

38. AHCB, Fons Ajuntament borbònic, 1D.XX-3/11.11.

39. AHCB, Fons Ajuntament borbònic, 1D.XX-3/10.13.

40. AMGI, Fons municipal de Girona, VI.3. Teatre, Lligall 4.

no sempre era tan correcte com les autoritats haurien desitjat. Tot sovint la publicació i difusió de reglaments i de bans relatius als espectacles solien ser conseqüència d'algun aldarull anterior. A Lleida, el primer d'agost de 1821 es va publicar un ban que instava a sol·licitar un permís previ a tot ciutadà que volgués divertir-se amb representacions teatrals, balls, etc.⁴¹ La causa d'aquesta prescripció radicava en un distúrbio ocorregut per causa d'una interpretació malintencionada d'un ban anterior.

Entre els dies 16 i 17 d'octubre de 1822 es van discutir a les Corts espanyoles diferents observacions sobre el teatre. Els polítics liberals van posar de manifest la necessitat de promoure un teatre en què es difonguessin uns valors que «[...] inspiren la sana moral, el ejercicio de las virtudes cívicas, y el de las grandes acciones que contribuyen á la gloria nacional»; en definitiva, volien promoure allò que entenien com a «patriotismo por la defensa de la libertad».⁴² S'havia d'aplicar la censura en aquelles obres que no s'ajustessin als preceptes del règim constitucional. De manera anàloga pensava un anònim que, cap a les acaballes de novembre de 1822, després d'haver assistit a diferents representacions patriòtiques, va afirmar a les pàgines del *Diario de Barcelona* que un teatre ben manejat ajudaria a l'esperit públic del moment.⁴³ Però l'any 1823, l'ocupació de la Corona espanyola per part de l'exèrcit dels Cent Mil Fills de Sant Lluís va comportar la caiguda del règim constitucional. L'11 de novembre d'aquell mateix any, les noves autoritats absolutistes de Barcelona van publicar un reglament específic per al teatre.⁴⁴ Reflectint l'estat social i polític del moment, aquest document va ser imprès en castellà i francès amb l'objecte de ser extensible a tots els espectadors potencials del moment, tenint en compte sobretot els soldats de l'exèrcit ocupant.

La segona restauració ferrandina (1823-1833) no va aportar canvis significatius més enllà dels merament legislatius, car es va retornar a lleis anteriors a 1820. Els esquemes de la primera restauració es van perllongar en el decurs d'aquests anys; no hi va haver cap innovació quant als paràmetres de treball del

41. AML, Fons municipal de Lleida, Bans, edictes i anuncis, Reg.1417.

42. *Diario de las sesiones de Cortes: legislatura de 1822*, tom 1, Madrid, Imprenta de J. A. García, 1872, p. 204-206.

43. Citat a Ramon ARNABAT (2001), *La revolució de 1820 i el Trienni Liberal a Catalunya*, Vic, Eumo Editorial, p. 155.

44. AHCB, Fons Ajuntament borbònic, 1D.XX-10/15.

teatre ni tampoc pel que fa al sentit atorgat a les representacions teatrals com a instrument de propaganda. Malgrat les limitacions administratives i fiscals de la monarquia en aquells anys, l'observança en els assumptes de teatre no va decaure. A fi d'assegurar l'ordre públic, les autoritats podien sol·licitar informes sobre la conducta moral i política dels actors o de les companyies de teatre. Les companyies ambulants podien recórrer tot el Principat en una temporada teatral. El mes de juliol de 1824, la companyia de Magí Vidal, composta per set homes i quatre dones, va informar el contractista gironí don Tomàs que havien començat la temporada a Tarragona i que, en aquell moment, es trobaven a Reus. Li va indicar que esperaven poder passar a Valls per seguir fins a Vilafranca i, en acabar, ser contractats a Girona.⁴⁵ Com era costum, les companyies teatrals podien viatjar amb certa agilitat atès que bona part dels utensilis, decorats i altres materials escènics que empraven en les representacions solien ser propietat dels teatres. Per aquesta mateixa raó, concloses les representacions, havien de retornar tot el material.⁴⁶

Durant la revolta dels Malcontents a la Catalunya de l'any 1827, en algunes poblacions catalanes, com ara Girona, es va allargar la temporada teatral.⁴⁷ És probable que la causa principal d'aquesta prolongació de les activitats escèniques resultés de la voluntat de les autoritats locals en transmetre a la població civil una sensació de tranquil·litat. La tensió social acumulada des del Trienni Liberal i les calamitats de la guerra generaven un malestar que podia traslluir-se en noves revoltes. Les autoritats, conscients d'aquest context, van promoure una major programació teatral i de distraccions públiques, per tal de dissipar els ànims de la població.

El nou capità general de Catalunya, el comte d'Espanya, en una circular de 18 de maig de 1829, instava les autoritats locals a prendre les mesures oportunes per impedir les representacions teatrals de caràcter privat. El document al·ludia a la idiosincràsia totalment ociosa de les representacions, les quals no disposaven d'uns valors clarament constructius i convertien aquests espectacles en quelcom reprobable. Igualment, el comte d'Espanya va prohibir qualsevol funció de teatre que no comptés amb actors que fossin professionals recone-

45. AMGI, Fons municipal de Girona, VI.3. Teatre.Lligall 2.

46. AMVI, Fons municipal de Vic, Armari 15. Lligall 15.35.

47. AMGI, Fons municipal de Girona, VI.3. Teatre, Lligall 2.

guts i que disposessin del corresponent permís.⁴⁸ L'objectiu era limitar les representacions d'aficionats al mínim possible a fi i efecte d'evitar, a través de la professionalització, determinades escenes que poguessin derivar en situacions indecoroses. Amb tot, la missiva del comte no implicava que, amb el permís previ de l'autoritat, no es poguessin representar obres teatrals. Els teatres van romandre tancats del 15 al 25 de maig de 1829, amb motiu de la malaltia de la reina Maria Amàlia, esposa de Ferran VII. En finir la reina aquest darrer dia, la permanència de la clausura dels teatres, pels mesos de dol decretats pel monarca, va comportar que els actors estiguessin aturats fins al 22 d'agost d'aquell mateix any.⁴⁹

En morir Ferran VII, el 29 de setembre de 1833, seguint el protocol funeràri reial, es van tornar a clausurar els teatres. A pesar del dol oficial per la mort de Ferran VII,⁵⁰ el 28 de novembre, la reina governadora, Maria Cristina de Borbó, va fixar l'1 de desembre d'aquell mateix any com a data per a l'obertura dels teatres,⁵¹ tal vegada amb motiu dels primers aixecaments reialistes en diferents punts de l'Estat o de l'agitació social existent. És possible que les autoritats creguessin convenient transmetre tranquil·litat i normalitat a l'esperit públic. Així doncs, amb una programació regular al teatre, s'oferia entreteniment i es calmaven els ànims del poble. Igualment, moltes localitats del Regne van celebrar les festes de proclamació d'Isabel II com a reina d'Espanya en aquests primers dies de desembre. Així, la mesura d'obertura va permetre que els teatres poguessin formar part del conjunt d'iniciatives festives encaminades a celebrar la proclamació.⁵² No obstant això, fins al 27 de març de 1834 no es va publicar la primera ordre reial en matèria de teatre. Les necessitats de la Primera Guerra Carlina (1833-1840) i l'estat econòmic de la monarquia van marcar els anys de la Regència de Maria Cristina de Borbó. Les primeres iniciatives legislatives es

48. AME, Fons municipal d'Esparreguera, Circular del comte d'Espanya, 18 de maig de 1829.

49. ARTÍS (1933), p. 29.

50. El 21 d'octubre Manuel Llauder, capità general de Catalunya, publicava un avís general sobre com seria el dol per la mort de Ferran VII, sis mesos de rigor i sis d'alleujament. Vegeu *Boletín Oficial de la Provincia de Cataluña*, Barcelona, núm. 6 (14 de novembre de 1833), p. 25.

51. AMGI, Fons municipal de Girona, VI.3. Teatre, Lligall 6.

52. Sobre les festes de proclamació d'Isabel II que van tenir lloc a Barcelona i altres indrets de Catalunya, veg. Laura CORRALES BURJALÉS (2014), *L'estampa i la Primera Guerra Carlina a Catalunya (1833-1840)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona; Departament d'Història de l'Art, vol. 1, p. 230-234. Tesis doctoral dirigida per Antoni Moliner Prada i Rafael Cornudella Carré.

van encaminar cap a una reestructuració administrativa general, per bé que la normativa vigent en temps de Ferran VII seguia essent un mètode eficaç a través del qual es podien controlar perfectament els espectacles públics. L'aportació més significativa d'aquesta ordre reial va ser la substitució de la figura del jutge general dels teatres del Regne per la figura del subdelegat de Foment. D'una manera semblant a altres rams de l'Administració pública, al començament de la Regència de Maria Cristina de Borbó es van reemplaçar de forma gradual càrrecs de l'Administració de l'Antic Règim per altres de nou encuny, amb la finalitat d'assegurar la fidelitat a la dinastia isabelina.

L'interval de 1832 a 1840 es va caracteritzar per una creixent efervescència social i cultural. El repertori d'obres representades en els escenaris de Barcelona, entre altres ciutats liberals, palesen quins eren els ideals de les autoritats. Un dels autors de més renom i trajectòria dins el liberalisme exaltat va ser Josep Robreño (1782/4-1838).⁵³ Les seves obres van ser el clar exemple de l'arquetip, o ideal, a comunicar a la primeria del nou regnat. La ridiculització dels absolutistes durant el Trienni Liberal, o dels carlins posteriorment, presentats com a lladres mentiders o simples beneïts que es deixaven manipular per estupidesa, va ser una de les característiques permanents en les seves obres. Els seus escrits en aquests primers anys de la Regència –a imatge d'aquells que ja havia presentat durant el Trienni Liberal– exaltaven la violència liberal contra els carlins. La contundència de les imatges escèniques que impregnaven el text teatral servien per transmetre sentiments enardits de patriotisme al servei de la reina. A través de les seves representacions, s'havia lloat la mort a cops de martell del capellà Vinuesa, es va glorificar la destrucció del poble de Castellfollit o la carnisseria del santuari de Sant Llorenç de l'Hort per part del general Espoz y Mina.⁵⁴ La qüestió de fons era mostrar el Govern de la reina com a implacable contra l'ene-

53. Per aprofundir en la figura de Josep Robreño es pot consultar l'obra de Rodolf Llorens Jordana [vegeu nota 52], Biel SANSANO (2010), «La fortuna de Ramón de la Cruz en el teatre català vuitcentista: els inicis de Josep Robrenyo», a Francesc LAFARGA; Luis PEGENAUTE i Enric GALLÉN [ed.], *Interacciones entre las literaturas ibéricas*, vol. III, Berna, Peter Lang, p. 493-510; Josep Maria POBLET (1980), *Josep Robrenyo. Comediant, escriptor i revolucionari (1783-1838)*, Barcelona, Editorial Millà; Pere ANGUERA (1995), «El teatre anticarlí de Josep Robrenyo», a Josep Maria SOLÉ SABATÉ [coord.], *Literatura, Cultura i Carlisme. III Seminari sobre Carlisme celebrat a Solsona els dies 18 i 19 de març de 1993*. Solsona. Barcelona, Columna, p. 3-21.

54. Rodolf LLORENS JORDANA (1981), *Josep Robreño. El nou concepte de la renaixença*, Ariel, Barcelona, p. 203.

mic, guanyar adeptes per a la causa d'Isabel II i promoure els ideals de llibertat d'acord amb el liberalisme polític. Tanmateix, Robreño es va exiliar el febrer de 1836 per acabar marxant amb la seva companyia teatral per terres americanes en les quals, dos anys després, va trobar la mort. Sembla que Robreño, qui s'havia postulat com a moderat en afavorir la jove Isabel II tot seguint les directrius de Llauder, va emprendre el seu darrer viatge per temor a represàlies davant l'imminent triomf del liberalisme exaltat.⁵⁵

La Primera Guerra Carlina va desgastar les possibilitats humanes i materials de l'exèrcit i del país del qual s'abastia. Una de les mesures que es varen emprendre a fi i efecte de recaptar capital per al sufragi de les despeses de l'exèrcit va ser l'organització de balls i representacions teatrals. El 19 de gener de 1836 la ciutat de Lleida va oferir la possibilitat d'arrendar la celebració de vuit balls a la ciutat. Es tractava d'obtenir recursos econòmics amb l'atorgament de la concessió i, al mateix temps, oferir diversió a la ciutat.⁵⁶ El 3 d'abril de 1838, el capità general de Catalunya va permetre una representació teatral a Barcelona el benefici de la qual seria destinat, a parts iguals, a Sant Vicenç dels Horts i Martorell. Els 1.039 rals recaptats van ser distribuïts entre les famílies que havien patit les darreres accions ocorregudes en ambdues poblacions.⁵⁷ Quatre dies més tard, el 7 del mateix mes i any, es van fer sengles representacions teatrals a Reus i a Barcelona, les quals van ser en benefici de les famílies dels soldats de l'exèrcit de la Regència morts en l'acció de Morella.⁵⁸ Des del febrer de 1837 fins a l'abril de 1839, es van organitzar diferents balls amb l'objecte de recol·lectar cabals per a la Milícia, la situació de la qual no deuria ser encoratjadora a les acaballes de la guerra. En sigui un cas l'Ajuntament de Girona que, amb clara voluntat d'ajuda, va cedir gratuïtament un local per a un ball que havia de servir per aplegar fons per a la Milícia.⁵⁹ Conclou la guerra, també es van organitzar actes anàlegs, com el ball en honor de la 1a Brigada de la 4a Divisió de l'exèrcit d'operacions del Nord, celebrat a Vic el 9 d'agost de 1840.⁶⁰ Emperò, hom pot suposar que no

55. LLORENS (1981), p. 202-207.

56. AML, Fons municipal de Lleida, Reg.1418, Bans, edictes i anuncis.

57. *Diario de Barcelona*, Barcelona, núm. 96 (6 d'abril de 1838), p. 764. AMSVH. Fons municipal. Citat a Informe de Ricard Pérez.

58. AHCB, Fons Ajuntament borbònic, 1D.XX.10/16.

59. AMGI, Fons municipal de Girona, VI.3. Teatre, Lligall 2.

60. AMVI, Fons municipal de Vic, Armari 15. Lligall 15.35.

sempre es degueren complir les expectatives d'aforament en aquests actes. El producte obtingut de les entrades havia de permetre sufragar les despeses de l'organització i deixar un benefici net. Per incentivar les iniciatives privades en aquests espectacles, la ciutat de Girona va oferir la possibilitat d'exempció de taxes de lloguer del teatre públic en els casos en què no es venguessin totes les entrades.⁶¹

Tot i la situació de guerra civil, en el transcurs de 1833 a 1840, la normativa en qüestió de seguretat en els espectacles públics i les festes va ser molt estricta. Durant el mateix carnestoltes de 1837, la ciutat de Girona va prohibir la circulació de persones amb màscares pels carrers a excepció de la sala de ball. Tampoc no va ser permès l'ús de disfresses inadequades ni l'accés amb armes de qualsevol tipus.⁶² Aquests bans i edictes deixen entreveure una intensa activitat de les forces de seguretat, ja fossin Mossos d'Esquadra o tropa d'exèrcit. Val a dir que aquestes restriccions no sempre tenen relació amb el comportament del públic o la lluita amb els carlins, sinó que la seva gènesi s'ha de percaçar en els personalismes o els conflictes de competències entre autoritats. El 25 de febrer de 1838, l'oficial de Mossos d'Esquadra Josep Pons va enviar una queixa a l'alcalde de Barcelona. En aquesta ocasió, el president del teatre de la Santa Creu⁶³ ja havia ubicat la seva guàrdia per vigilar l'escenari. Després d'una discussió amb el cap dels Mossos, el president resolgué, com a resposta de menyspreu, situar-los al final del teatre i amb l'ordre explícita que no poguessin fumar ni portar posat el barret de l'uniforme, cosa que significava que hi estaven però sense cap autoritat.⁶⁴ Un conflicte semblant es va viure a Manresa el 3 de gener de l'any següent. I com a conseqüència, l'alcalde, Fèlix Argullol, i el seu segon, Ignasi Cots, van remetre a l'oficial de la Milícia Nacional un ofici pel qual sol·licitaven ser la primera autoritat avisada en cas d'incident en el teatre.⁶⁵

Les causes d'alguns aldarulls van ser originades per l'evolució de la guerra contra els carlins. La prolongació del conflicte armat i la sagnia humana posaven en evidència les limitacions del Govern liberal per fer front el carlis-

61. AMGI, Fons municipal de Girona, VI.3. Teatre. Caixa 5.

62. AMGI, Fons municipal de Girona, VI.3. Teatre, Lligall 2.

63. Tot i que en el document no ho especifica, donat el caràcter públic del teatre ha de tractar-se del teatre de la Santa Creu.

64. AHCB, Fons Ajuntament borbònic, 1D.XX-5/11.2.1.

65. ACBG, Fons municipal de Manresa, Lligall 376.

me. Les autoritats liberals van optar per amagar o exagerar alguns fets d'armes a través de la premsa.⁶⁶ Es volia transmetre una imatge de seguretat i de control sobre la guerra. L'any 1838 es van promulgar manaments per evitar la representació d'obres que poguessin desmoralitzar el públic.⁶⁷ Malgrat els avatars socials i polítics d'aquest conflicte bèl·lic, les autoritats liberals no es van oblidar de la forma i el sentit que volien conferir a les arts escèniques com a instrument d'adoctrinament i, l'abril de 1839, començaven de la següent manera el nou decret: «Siendo el teatro la escuela de las costumbres, y debiéndose guardar en consecuencia por los espectadores el decoro y miramientos que un público ilustrado y sensato se debe á sí mismo».⁶⁸ La intencionalitat pedagògica era explícita i pública. D'altra banda, no es pot establir cap relació entre el nombre de decrets i de bans i l'agitació política concernent a la conflagració.

Cal constatar que, avui dia, disposem de poca informació sobre el món del teatre en territori carlí al llarg de la Primera Guerra Carlina. Alguns historiadors han apuntat l'existència de diferents autors de peces curtes que militaren en el primer carlisme⁶⁹ encara que no en coneixem la nòmina completa.⁷⁰ Ara bé, hi ha testimonis que acrediten que els carlins celebraven actes culturals i festius de signe tradicional i folklòric.

L'acabament de la Primera Guerra Carlina va implicar de manera progressiva un seguit de canvis en l'àmbit del teatre. El mes de maig de 1840, des del Ministeri de Governació es va promoure un activisme de la censura dramàtica que havia d'afermançar la tranquil·litat del Govern. Les autoritats tenien molt clar on es trobava el perill: «Las piezas dramáticas adquieren en el Teatro nueva existencia, ejerciendo una grande influencia en las masas bien fáciles

66. Manuel SANTIRSO (1996), «Los militares en la revolución liberal española: El caso de los capitanes generales de Cataluña (1832-1839)», *Trienio*, Madrid, núm. 27, p. 112.

67. AHCB, Fons Ajuntament borbònic, 1D.XX-5/11.1.

68. AHCB, Fons Ajuntament borbònic, 1D.XX-10-17.

69. Pere ANGUERA (1995b), «Damunt el polvorí: Els catalans entre 1800 i 1860», a Pere GABRIEL [dir.], *Romanticisme i renaixença 1800-1860*, Barcelona, Edicions 62, p. 74.

70. De tres autors que han estat adscrits al carlisme d'aquests temps, Josep Rius va morir el 1833, just abans de començar la Guerra dels Set Anys (1833-1840); Marc Fusté va escriure les seves obres entre els anys 1843 i 1854 i, a Francesc Torné només se li coneix un peça de teatre menor escrita el 1845 i retocada el 1859. Vegeu Pere ANGUERA (1990), «Liberalisme i cultura popular: la decadència dels balls parlats», *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 42, p. 110-112.

de agitar en estos espectáculos» i, per tant, es convertien en font de problemes. Per evitar possibles contratemps, calia encertar la correcta elecció dels censors.⁷¹ A partir del juliol de 1840, la burgesia i el liberalisme polític havien guanyat la guerra. En ocupar el poder de l'Administració, la programació dels teatres va anar essent modificada. Fins aleshores, majorment havien estat escenificades comèdies breus amb una clara finalitat instrumentalitzada. A partir d'aquell moment es va iniciar un canvi en els gustos per nous gèneres, més d'acord amb la nova classe dominant. La burgesia liberal considerava inapropiats i de mal gust els gèneres menors com els diàlegs, peces breus, balls, etc. Per aquest motiu, liberals com els Galceran van marxar del teatre en veure que s'hi representaven aquest tipus d'obres.⁷² El liberalisme preferia promoure el melodrama romàntic.⁷³ No obstant això, la instrumentalització del teatre no va patir una transformació significativa fins al 1849, quan es va derogar tota la legislació anterior i es va intentar adequar el teatre a la nova realitat liberal, més consolidada en comparació dels anys de la Regència de Maria Cristina de Borbó.

PINZELADES PER A UN ESTUDI DE *LA PASSIÓ I*

MORT DE NOSTRE SENYOR JESUCRIST COM A INSTRUMENT POLÍTIC

Hom reconeix a les obres de teatre una capacitat d'influència psicològica, com pot ser la de transmetre uns valors morals, polítics o socials a l'espectador. De la mateixa manera, a través d'una censura, no necessàriament prèvia, les autoritats de torn poden condicionar l'existència o la representació d'unes obres en perjudici d'unes altres. El rerefons són els valors o els ideals que el text literari i la seva posada en escena intenten propagar de manera més o menys explícita. En aquest apartat es pretén efectuar una aproximació a la història política d'una obra teatral específica que reuneix un seguit d'elements

71. AHCT, Fons Ajuntament de Tarragona, P2345, Carta a l'Ajuntament de Tarragona, 27 de maig de 1840. Vegeu Annex IV.

72. ANGUERA (1995), p. 74.

73. Eustaqui BARJAU (1999), «Empremtes dels romanticismes europeus en la literatura catalana de la Renaixença», a Manuel JORBA i Francesc FONTBONA, *El Romanticisme a Catalunya*, Barcelona, Pòrtic, p. 35.

atípics dins la definició més tradicional d'obra política: *La Passió i mort de nostre senyor Jesucrist*.⁷⁴

Les característiques que ens ofereix la *Passió* ens permeten comprovar un seguit de qüestions prèvies que s'han anat exposant. Es tracta d'una obra de llarga trajectòria històrica, atès que les seves primeres representacions se situen a la baixa edat mitjana. No es pot considerar aquest escrit teatral com a part d'una controvèrsia política concreta en l'espai i el temps; així mateix, tampoc no es poden establir relacions de cap tipus que vinculin la *Passió* amb determinades formes de govern. Hom ha d'entendre aquest text com un instrument catequístic en el qual s'escenifiquen diferents passatges de la vida de Jesús de Natzaret.

L'obra de la *Passió* va arrelar a tot Europa al llarg de l'edat mitjana sense que Catalunya en fos una excepció. Van existir diferents versions del text i algunes van ser de notable èxit. En un origen, les representacions d'aquests textos religiosos es feien a les esglésies i seguien un marcat protocol formal i estètic. A partir del segle XIV, l'Església va permetre una certa obertura en la rigidesa de les normes que va suscitar la participació de la burgesia i dels artesans, els quals van procurar acaparar atencions socials ocupant càrrecs en la direcció escènica i imposant directrius sobre la conducció de la *Passió*. Amb el pas del temps, la seva presència en l'organització de les representacions va anar augmentant progressivament, la qual cosa denota un arrelament de la devoció cristològica en els diferents estaments.

La burgesia i els artesans pretenien marcar distàncies amb l'estament eclesiàstic i fer prevaldre la seva posició social, cosa que es feia palesa en l'opulència de les representacions i en el fet que cada vegada era més habitual la interpretació lliure dels misteris de la *Passió*. Alguns eclesiàstics consideraven que eren escenificacions totalment inapropiades per a una finalitat tan sagrada i, endemés, que l'actitud perniciosa d'algunes escenes i els muntatges ostentosos que

74. Existeixen estudis sobre la representació de la *Passió* a diferents localitats de Catalunya. Podem subratllar el d'Aurèlia SABANÉS (1957), *La Passió d'Esparreguera*, Barcelona, Barcino; l'estudi introductor de Jacint Bassó i Josep Temporal a Joan POVILL i ADSERÀ (1988), *La Passió i mort de N. S. Jesucrist*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Pep VILA (1981), «Noves aportacions a l'estudi del cicle de la *Passió*», *Estudi General*, Girona, núm. 1 (2), p. 41-52; (1999) «Una sol·licitud de 1851 per a representar el drama de la *Passió* a Figueres», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, Figueres, núm. 32, p. 429-442; i (2002) «Permisos i anuncis de representacions de teatre català religiós al Rosselló (segle XIX)», *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 178, p. 100-116.

se'n realitzaven desvirtuaven el missatge a transmetre i distreien l'espectador del contingut de l'obra. Es van multiplicar les queixes i les peticions per prohibir o retirar la *Passió* dels recintes sagrats. L'abandonament definitiu de les esglésies va comportar que fossin laics els que marquessin, en últim terme, les directrius de les representacions.⁷⁵ És, a partir d'aleshores que, al llarg de l'escenificació de la *Passió*, augmenten de forma gradual les rialles i els comentaris de sota veu del públic, entre altres situacions anàlogues.

Des d'un primer moment, la importància de la *Passió* va recaure en les representacions de cadascun dels diferents misteris. El text es va centrar en la recreació de la vida de Jesucrist i, en virtut de la versió, s'hi afegien o es retiraven alguns dels episodis que la configuraven. La intencionalitat de base era mostrar un model a seguir, «com un espill» per a tots els cristians.⁷⁶ La vida de Crist significava la defensa total d'uns valors concrets, contraris o diferents al pensament únic vigent a la seva època. Es tractava de l'exemple d'un home que va qüestionar les autoritats romanes a pesar del poder coercitiu d'aquestes, així com de la metàfora de la vindicació dels elements propis, ja fossin religiosos o polítics, davant una invasió estrangera com la romana. La vida de Crist era la protecció a ultrança de la llei natural –la llei de Déu– pròpia dels cristians.

Entre altres elements, els excessos en les representacions de la *Passió* van generar un debat en el si de la comunitat europea a l'entorn de les expressions populars de devoció religiosa. Una de les qüestions primordials era la possible necessitat d'establir algun límit en aquest tipus de manifestacions culturals amb transfons religiós. En paral·lel, no sense dificultat, es va organitzar el Concili de Trento. En diverses sessions es va dialogar sobre el ministeri de la paraula sagrada i les vies de predicació. En aquells debats, mentre els protestants plantejaven que els cristians s'havien d'identificar i regir només a través de la paraula escrita (els evangelis), els catòlics definien l'individu com una confluència de la paraula escrita i la tradició. En paral·lel, els protestants defensaven la idea que qualsevol persona de la comunitat podia ser transmissora de la paraula divina i posaven en dubte la necessitat d'intermediaris entre els membres de la comunitat i Déu, mentre el catolicisme sostenia la importància de la jerarquia eclesiàstica, alhora

75. Margot BERTHOLD (1974), *Historia social del teatro*, vol. 1, Madrid, Ediciones Guadarrama, p. 236-246.

76. Carlo GINZBURG (2006), *El formatge i els cucs. Els cosmos d'un moliner del segle XVI*, València, Publicacions de la Universitat de València, p. 13.

que recordava les obligacions episcopals als bisbes.⁷⁷ En proclamar que qualsevol persona podia ser portadora o transmissora del missatge més important, el sagrat, s'assentaven les bases per mostrar que no existia una sola «veritat» ensenyada per Roma, sinó que qualsevol persona era una veritat en si mateixa o, si més no, podia accedir-hi per si sola. Per tant, si hom podia comunicar-se amb el més sagrat era un senyal pel qual es mostrava que no es necessitava el papa per dictar el que havien de fer i pensar en matèria de religió. Endemés, s'hi amagava la disjunció amb el poder temporal suprem o absolut, atès que si en allò sagrat hom era autosuficient, també ho podia ésser en el govern de la comunitat i separar-se de l'autoritat imperial. Aquesta premissa es reforçava si es considera que l'emperador Carles s'havia erigit com a màxim defensor de la comunitat cristiana i catòlica, per la qual cosa, quan Luter es qüestionava l'autoritat del papa, a la vegada posava en entredit l'autoritat imperial, ja que aquesta havia d'actuar d'acord amb els principis propugnats.

L'Església de Roma, en defensar els elements de la sagrada escriptura i de la tradició, definia els punts cardinals sobre els quals creia que havia de descansar la identitat personal i col·lectiva dels catòlics. D'aquesta manera, es reforçaven els principis de sant Tomàs d'Aquino. Els monarques catòlics, a partir d'aleshores, de manera més marcada, seguirien els preceptes inherents a la doctrina de Trento: les noves lleis d'aquests estats s'inspirarien en els ideals de les escriptures sagrades i en la tradició. Les lleis, ja fossin dictades per l'Església o per la monarquia, s'haurien de basar en les premisses catòliques com a font de dret o dret supletori. Al mateix temps, la tradició, entesa com l'herència immaterial dels avantpassats, materialitzada en costums o expressions d'índole popular, tindria rang de llei, sobreposant-se en ocasions a la disposició governamental. En definitiva, la nova doctrina de Trento implementava la idea d'herència cultural. Aquesta noció era un concepte patrimonial que s'havia de transmetre de pares a fills tal i com s'havia rebut; un mecanisme de cohesió social per introduir els fills de cada unitat familiar dins l'imaginari col·lectiu i, alhora, fer-los partícips individualment de la vida de la comunitat.

Amb aquest nou marc, calia respectar les expressions populars consuetudinàries que s'inspiraven en el missatge sagrat. No es van suprimir moltes de les devocions populars religioses. Si més no, es van subordinar molts d'aquests actes,

77. Andrew BYRNE (1975), *El ministerio de la palabra en el Concilio de Trento*, Pamplona, Eunsa, p. 134-141.

com ara la representació de la *Passió*, a l'autorització prèvia dels bisbes de cada diòcesi. S'havia de demanar permís per a cada una de les representacions i de les localitats, i també per cada companyia que la representés. La denegació d'un permís era únicament vàlida en la sessió programada, la qual cosa no significava la prohibició *in eternum* per a la companyia o la població.

Un dels efectes més notoris que hom podria identificar com a conseqüència del Concili de Trento seria la substitució progressiva dels textos representats. A Catalunya, va ser especialment en el segle XVIII quan les adaptacions del text de la *Passió* realitzades per fra Anton de Sant Jeroni es van popularitzar arreu del territori. A la darrera de la divuitena centúria es van multiplicar les edicions impreses d'aquest text, sobretot en obradors locals, destacant les de Vic i de Manresa.⁷⁸ Tanmateix, de la mateixa manera que succeïa antigament, no sempre es van demanar les llicències a totes les localitats catalanes, com tampoc no es respectaven les prohibicions episcopals. No podem definir una dinàmica social o política en relació amb les possibles causes de les concessions o les prohibicions de la representació de la *Passió*. Algunes de les representacions van seguir en les mateixes línies que els segles anteriors, prolongant les situacions indecoroses en diferents escenes. Després d'algunes prohibicions, com la supressió d'alguns actes religiosos, el 1678 el bisbat de Barcelona va prohibir que els laics realitzessin representacions de la *Passió*.⁷⁹ Per tant, teòricament només la podien representar persones de l'estament eclesiàstic.

Podem considerar que totes aquestes iniciatives, entre d'altres, no deuriem causar l'efecte desitjat. El 9 de juny de 1765, el rei Carles III d'Espanya va emetre una providència que prohibia totes les representacions dels actes sacramentals i de les comèdies de sants. Aquesta mesura va comprendre la major part de les obres de caràcter religiós i, en ser el poder civil el que propugnava la norma, s'esperava un efecte coercitiu més eficaç que les anteriors normatives. Tot i que no han estat estudiades en detall, les representacions deuriem prosseguir amb una posada en escena molt semblant, ja que, dos anys després, el 24 de juny de 1767, s'emetia una altra ordre reial en què s'explicitava la prohibició de qualsevol obra que es basés en imatges de la Santa Creu o de Jesús crucificat. Per evitar confusions, acabaven el manament amb la proscripció explícita de qualsevol

78. Josep ROMEU FIGUERAS (1994), *Teatre català antic*, vol. 1, Barcelona, Curial, p. 136-140, 144-158.

79. ARTÍS (1933) p. 97.

obra que contingués fets o qüestions de l'ortodòxia cristiana.⁸⁰ Aquestes disposicions del rei Carles III no s'han d'entendre com una mesura de signe polític en el debat del regalisme vigent aquells anys. Nogensmenys, aquestes ordres eren una mesura de defensa de la idea de Déu, a la qual hom pot atorgar el concepte de la màxima veritat o potestat, però no implicaven una defensa del papat. Precisament, en aquesta darrera direcció s'emmarcaven tots dos manaments. No es podia fer un ús aleatori ni una lliure representació dels misteris de la *Passió*, i així s'evitaven situacions enutjoses en connexió amb les escenes de la vida del fill de Déu. Si es permetia llibertat en la mirada d'un dels pilars o fonaments més bàsics de la societat del moment, la figura del rei com a segon element constitutiu de la comunitat política també podria ser víctima d'escarnis o d'escenificacions impròpies. Per tal de prevenir un desgast de la seva majestat, el rei sortia en la salvaguarda de Jesús –com a fill de Déu– i al mateix temps defensava aquell dogma que li havia atorgat el seu poder, la seva autoritat reial. A efectes pràctics, les prohibicions de Carles III no van significar la desaparició de les representacions de la *Passió*. Els comedians que volguessin dur a terme les funcions d'aquesta obra havien de demanar permís a l'autoritat eclesiàstica i, també, a l'autoritat civil. D'altra banda, les prohibicions no van suposar un obstacle per a la prossecució de les interpretacions teatrals de la *Passió*. El 1798 es va celebrar a Manresa una de les representacions més importants de la *Passió* a la Catalunya d'antuvi, un èxit que hom pot corroborar en les nombroses edicions del text que posteriorment es van realitzar.⁸¹

A Barcelona van ser molt concorregudes i aclamades unes sessions d'aquest text, celebrades en un local del carrer Sant Pere més baix. El seu èxit va esperar el capità general de Catalunya a organitzar uns actes oficials l'any següent amb la finalitat de recaptar cabals per a la guerra.⁸² Emperò, les funcions de la *Passió* promogudes pel capità general van provocar fortes picabaralles entre les autoritats eclesiàstiques, les quals es van oposar a les representacions i a l'autoritat del capità. Els informes emesos pel censor eclesiàstic eren prou explícits i revelaven la continuïtat d'alguns quadres teatrals que consideraven impropis. N'era un paradigma l'escena de la crucifixió de Jesucrist i els dos lladres, personatges que apareixien totalment despulats o amb tan poca roba que causava el

80. DOU BASSOLS (1801), tom IV, p. 162-163.

81. ROMEU FIGUERAS (1994), vol. 1, p. 138-139.

82. CURET (1935), p. 119-121.

mateix efecte. Finalment, el 7 de juny de 1799, el rei Carles IV expedia una ordre reial en què recordava les prohibicions de 1765 i de 1767 i manava recollir tots els exemplars impresos del text de la *Passió*, ja fossin en català o en castellà. El mateix mes de juny de 1799, el capità general informava de la requisita dels llibres del text de la *Passió* dels obradors de Barcelona, Manresa i Cervera.⁸³ Amb tot, les quinze sessions de la *Passió* que va promoure el capità general el 1799 van ser un gran èxit, atesa la convocatòria d'assistents i la qualitat de les representacions.⁸⁴ L'1 de juliol de 1807 el tribunal de la Inquisició de Barcelona va incloure en l'índex de llibres prohibits l'edició del text de la *Passió* realitzada per Ignasi Abadal de Manresa.⁸⁵

Amb la invasió francesa de 1808, les noves autoritats imperials van arribar amb la voluntat de dirigir la societat catalana sota un prisma revolucionari, intentant allunyar de la vida quotidiana tots els elements religiosos d'extracció popular. Els imperatius de la guerra i la implantació difícil del seu model polític i social els van forçar a acceptar algunes concessions. El govern de la resistència espanyola contra la invasió francesa vivia un dualisme entre la llei constitucional i el dret consuetudinari. Aquest binomi legal va comportar una certa confusió sobre l'estat de la nació. En paral·lel a l'aprovació del nou text constitucional a Cadis l'any 1812, en moltes poblacions se seguia amb la consuetud per regular la vida quotidiana. Mentre els diputats reunits a la ciutat gaditana intentaven fer comprensible el nou text constitucional a totes les capes de la societat espanyola i desplegar un incipient corpus legislatiu, diferents localitats no ocupades per les tropes franceses se seguien regint per les lleis anteriors a la invasió francesa. El 1813 el bisbe de Barcelona prohibia la representació de la *Passió* a Olesa i a Sitges, negativa inspirada en la prohibició de 1779, ratificada el 1784 i, posteriorment, el 1800.⁸⁶

Després de la Guerra de la Independència, el problema de les autoritats civils i eclesiàstiques provenia de vegades de l'estat deficitari de la hisenda pública, cosa que dificultava el finançament públic de la representació de la *Passió*. El 1816 es va representar la *Passió* a Vic; cinc anys després, el 1821, la companyia

83. Joan BADA (1986), *L'Església de Barcelona en la crisi de l'antic règim (1808-1833)*, Barcelona, Edicions de la Facultat de Teologia de Barcelona; Editorial Herder, p. 330.

84. CURET (1935), p. 121.

85. BADA (1986), p. 461.

86. BADA (1986), p. 331.

teatral es queixava a l'Ajuntament de Vic que no hagués pagat encara les representacions anteriors.⁸⁷ En el decurs de la guerra o després de la contesa, les prohibicions i negatives per representar la *Passió* van continuar vigents. Tanmateix, l'arrelament social de la *Passió* motivava que s'alcessin peticions a les més altes instàncies, com ara al Reial i Suprem Consell de Castella, per sol·licitar, com va fer Santa Maria de Sants, permís per celebrar diverses funcions. En resposta, es recordava la prohibició de 7 de juny de 1799 i s'ordenava el seu estricte compliment, així com la requisita de tots els exemplars manuscrits i impresos, ja fossin en català o castellà.⁸⁸

Com ja s'ha apuntat més amunt, els governs del Trienni Liberal van mantenir alguns aspectes legislatius en matèria de teatre del període ferrandí, tal vegada perquè ho deuriem considerar un mecanisme de censura eficaç. Els grans debats polítics del Trienni es van centrar en el missatge a transmetre en les obres de teatre més que no pas a qüestionar els mecanismes de control administratiu. El 24 de juny de 1820, la Junta de Teatre de Manresa va presentar un memorial a l'Ajuntament en el qual denunciava que el bisbe de Vic prohibís la representació de *La Sagrada Passió i mort de Nostre Senyor Jesucrist* a una companyia que l'havia d'escenificar a Manresa. Els exponents d'aquest memorial es van exclamar de la negativa del bisbe atès que temps abans aquesta companyia havia representat la mateixa obra a Manresa amb la presència i l'aprovació del clergat.⁸⁹ Aquesta prohibició pot atribuir-se a raons polítiques si tenim en compte que feia només dos mesos que s'havia iniciat el Govern del Trienni Liberal. La confrontació dels valors de la *Passió* amb el nou règim liberal feia créixer el temor d'aldarulls.

Entre altres motius, el Govern liberal tenia per objecte fomentar un teatre que inspirés una moral patriòtica i, sobretot, liberal. El 1822, l'administració del teatre públic de Barcelona es queixava de la prohibició, decretada per llei, d'obres teatrals de temàtica religiosa i, també, de l'arbitrarietat de l'aplicació d'aquesta llei en tant que el poble de Gràcia havia obtingut permís per representar la *Passió* i, per contra, la seva sol·licitud havia estat denegada.⁹⁰

87. AMVI, Fons municipal de Vic, Armari 15, Lligall 15.36.

88. AME, Fons municipal d'Esparreguera, Circular de Josep d'Olzinelles, 29 de març de 1817. Vegeu Annex I.

89. ACBG, Fons municipal de Manresa, Lligall 376, Carpeta Teatre de la Passió.

90. AHCB, Fons Ajuntament borbònic, 1D.XX-3/11.25.1.

El 1823, l'entrada de l'exèrcit francès, anomenat els Cent Mil Fills de Sant Lluís, va significar el final del Trienni Liberal. L'ajut dels guerrillers absolutistes va contribuir a un ràpid desplegament del nou exèrcit per tot el territori de la monarquia. Les motivacions d'aquests combatents autòctons van ser diverses; no obstant això, entre les principals cal destacar la voluntat de defensa de la religió d'acord amb allò que marcava el costum. Com assenyalaven els preceptes del Concili de Trento, la religió no era una qüestió merament moral, de caràcter privat o subjectiu, sinó que es tractava d'un dels pilars sobre el qual havia de descansar l'ésser humà i, per tant, la comunitat política a la qual pertanyia. La tradició era el segon element bàsic que, com a dogma, servia per marcar el camí de les noves generacions a partir de l'exemple dels seus ancestres. En definitiva, es tractava de la defensa dels valors catòlics i heretats dels avantpassats.

La segona restauració ferrandina (1823-1833) no va significar el retorn a la concepció de monarquia anterior a la invasió francesa de 1808. Per contra, per influència directa o indirecta de ministres i personal pròxim al monarca, encara que també per la necessitat del context social i econòmic, Ferran VII va iniciar contactes públics i notoris amb sectors marcadament liberals i arribà a fer concessions importants. Els guerrillers que havien defensat les prerrogatives de la seva sobirania absoluta en la guerra reialista del Trienni Liberal es mostaven en clar desacord amb la nova política reial. Des de 1825 es van produir aixecaments reialistes per tota la Península. Després d'unes quantes temptatives insurrectes frustrades, la reivindicació d'aquests antics combatents va reeixir a Catalunya l'any 1827, amb la revolta dels Malcontents. Acusaven Ferran VII de negligir els principis bàsics de la religió als quals, a parer dels Malcontents, el monarca no s'ajustava prou. Al final d'aquest mateix any es va sufocar la sublevació. El nou capità general de Catalunya, el comte d'Espanya, va denegar el permís per representar la *Passió* a Vilanova el 21 de març de 1828.⁹¹ Un any després, el 18 de maig de 1829, va emetre una circular a tots els pobles de Catalunya recordant la prohibició de representar la *Passió* d'acord amb la normativa aleshores vigent.⁹² Sembla que la qüestió de fons va ser limitar l'exposició pública de la *Passió* tenint en compte els ideals de la revolta dels Malcontents. El capità general no va voler incitar a l'emulació de la defensa a ultrança de la

91. ARTÍS (1933), p. 101.

92. AME, Fons municipal d'Esparreguera, Circular del comte d'Espanya, 18 de maig de 1829. Vegeu Annex II.

lleï natural cristiana com havia fet Crist. En definitiva, es tractava d'anteposar la defensa del rei per davant de Déu. En aquest sentit, el comte d'Espanya mai no va dubtar a l'hora d'escollir entre els dos preceptes rei-Déu: sempre serviria primer al rei.⁹³

La mort de Ferran VII i la seva successió va ser el detonant del conflicte de la Guerra dels Set Anys (1833-1840), per bé que no en va ser l'única causa. No s'ha d'entendre la Primera Guerra Carlina com un conflicte a dues bandes entre liberals i carlins, sinó com un enfrontament entre tres, tot considerant-hi els cristins. La concepció reialista de l'Estat no determinava qui havia de ser el titular de la Corona, sols marcava la seva forma i els continguts legal i moral. És a dir, en aquesta guerra hi va haver absolutistes defensors de l'Antic Règim sota el ceptre de Carles Maria Isidre de Borbó; també hi va haver partidaris de l'absolutisme pel que fa al bàndol isabelí i, a més a més, hem de comptar amb els seguidors de la Constitució política de l'Estat de base liberal burgesa.

El 1832 el general Llauder va ser nomenat nou capità general de Catalunya amb l'objecte d'emparar la futura successió femenina davant de qualsevol opositor, ja fos carlí o liberal. La seva política activa en la persecució dels partidaris de la Constitució política va comportar que molts liberals el consideressin més absolutista que els carlins. Seguint les velles disposicions, el 22 de febrer de 1834, Llauder va emetre una circular a totes les autoritats de Catalunya per recordar les normatives que prohibien la representació de la *Passió*.⁹⁴ Aquesta ordre del capità general va ser repartida a totes les municipalitats⁹⁵ i, per a més seguretat de cara a la seva publicitat, va ser inserida en el *Diario de Barcelona* l'endemà de la seva emissió, el 23 de febrer de 1834.⁹⁶ Aquest recordatori del capità general es fonamentava en les mateixes premisses de la prohibició de Carles III uns anys abans. Maria Cristina de Borbó, com a regent de l'Estat durant la minoria d'edat d'Isabel II, havia iniciat el seu govern representant el reialisme més tradicional, com una monarca absolutista que de-

93. José de OLEZA (1944), *El conde de España (sus proezas y su asesinato)*. Madrid, Biblioteca Nueva, p. 195.

94. ARTÍS (1933), p. 111.

95. Per citar un exemple: ACBC, Fons municipal de Reus, Llibre d'ordres 1832-1844, Ordres rebudes el 9 de març 1834.

96. Vegeu Annex III.

fensava els principis bàsics de la religió i del tron. Amb les següents paraules es manifestava la reina regent en una proclama publicada el 4 d'octubre de 1833:

La Religión y la Monarquía, primeros elementos de la vida para la España, serán respetadas, protegidas y mantenidas por Mí en todo su vigor y pureza. [...] tengo la más íntima satisfacción de que sea un deber para Mí, conservar intacto el depósito de la autoridad Real que se me ha confiado.⁹⁷

D'aquesta manera, vetllava de nou per intentar que l'origen diví de la majestat reial no fos qüestionada. Amb tot, si el 22 de febrer Llauder emetia la citada circular, el 10 d'abril del mateix any es promulgava l'Estatut Reial. La manca de suport polític amb què s'havia iniciat el regnat isabelí va fer necessària la incorporació dels liberals en la seva defensa i l'Estatut Reial en va ser l'instrument.⁹⁸ El triomf del liberalisme polític i les seves constitucions van significar, però, el declivi de la representació teatral de la *Passió*. Amb la victòria burgesa es va procedir a un canvi dels costums socials i culturals d'acord amb la nova societat naixent. El nou Estat liberal ja no s'inspirava en els preceptes del Concili de Trento, és a dir, no observava els ideals que se'n desprenien i que tant havien marcat la política de l'absolutisme de l'època moderna.

Els anys 1848 i 1850 es va estrenar a Barcelona la representació de la *Passió* tot i les escomeses en contra. A pesar de l'èxit aclaparador, les revoltes progressistes de 1856 i els aixecaments carlins de 1855 i 1856 van conduir les autoritats a prohibir-ne altra vegada la representació. No va ser fins als primers anys del Sexenni Revolucionari que es van reprendre les escenificacions de la *Passió*.⁹⁹ Ara bé, a les acaballes de la Tercera Guerra Carlina (1872-1876), la *Passió* va viure una darrera i transcendental variació. La Restauració de 1874 va suposar la consolidació de la societat liberal i, per tant, del seu model moral, en tant que cultural i polític. La representació de la *Passió* no va tornar a patir les restriccions que havia sofert antigament. Amb la consolidació del règim liberal, la *Passió* va passar a formar part del patrimoni folklòric que la Renaixença volia recuperar com a element propi de la cultura autòctona, si bé des d'una perspectiva sub-

97. *Boletín Oficial de la Provincia de Cataluña*, Barcelona, núm. 2 (5 de novembre de 1833), p. 7.

98. Luis SÁNCHEZ AGESTA (1964), *Historia del constitucionalismo español*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, p. 209-210.

99. Josep ROMEU FIGUERAS, 1994, vol. 1, p. 153-154.

jectiva liberal que n'obviava el contingut moral i que només s'interessava pel text com a testimoni cultural català. A partir d'aleshores, la *Passió* seria una representació tradicional catalana sense necessitat que l'espectador considerés la possible rellevància del seu missatge catequístic primitiu i, en tot cas, tindria la significació que hom volgués atorgar-li per raó de creença particular sense valor jurídic, sinó merament moral.

CONCLUSIONS

Des dels temps de l'antiga Grècia s'ha entès i desenvolupat el sentit del teatre com a instrument de cohesió social. La capacitat de persuadir l'espectador a través de la mimesi ha estat la via per la qual s'ha procurat adoctrinar o transmetre uns valors morals, religiosos, polítics o culturals. Els governs de cada període històric s'han esforçat per controlar i dirigir, en la mesura del possible, el sentir popular a través del teatre. A fi de garantir una correcta cohesió de la comunitat política, el Govern s'havia d'escarrassar a mostrar uns quadres escènics que estiguessin en concordança amb els valors bàsics amb què es volia regir. Per obtenir aquesta pretensió, tots els esforços s'havien de dirigir als detalls de transmissió, com és el cas del text, l'escenari, els decorats i l'actor amb la seva interpretació. Per a l'Església catòlica el teatre fou un instrument catequístic que, seguint els cicles temporals de l'any, servia per transmetre els diferents valors religiosos de torn. I és que les vies del ministeri de la paraula sagrada foren autèntics canals de comunicació durant segles, els quals, amb el pas del temps, van ser copiats per diferents tendències polítiques com el liberalisme vuitcentista.

Amb l'auge del liberalisme polític a la segona meitat del segle XVIII, i sobretot al segle XIX, es va posar de manifest que els mecanismes d'instrumentalització del teatre emprats pels anteriors governs absolutistes van ser gairebé idèntics en els períodes liberals. El principi bàsic de l'arquetip creat i transmès a través de les representacions, amb els mecanismes explícits i inherents del text i de la interpretació, va ser ostensiblement copsat, reiterat i perfeccionat pels autors teatrals de signe liberal.

Les analogies teatrals entre els períodes absolutistes i els liberals són múltiples i tan sols deixen algunes diferències visibles com ara la intencionalitat del missatge polític o moral a transmetre, el qual en la majoria d'ocasions era totalment antagonic. No es tractava només de l'existència d'organismes i de la seva

orgànica funcional, sinó que, endemés, les escenificacions tenien moltes similituds. En els debats que des dels primers temps de la Grècia antiga es realitzaven a l'entorn de les comèdies, es pretenia la recerca d'un gènere de representació que fos vàlid i intel·ligible per a tots públics. La voluntat d'instrucció del tercer estat i de les capes més baixes de la societat d'antuvi va comportar l'acceptació de les comèdies com a canal de comunicació o transmissió. A imatge de les paraules de Lope de Vega, es va creure lícit rebaixar el nivell de les obres amb la finalitat de fer-les comprensibles a qualsevol persona amb independència del seu estament social. A les acaballes del segle XVIII, moltes de les obres escrites –que no vol dir totes– que tenien com a objecte la transmissió de valors per a l'enriquiment social, cultural i econòmic de la nació eren comèdies i peces breus d'un a tres actes. De semblant manera, Josep Robreño, per citar un autor teatral liberal, va basar la major part de les seves produccions en aquest mateix gènere i format. No en va, a mesura que la revolució liberal es consolidava, va decaure la programació de les comèdies i els gèneres menors, que havien servit per crear adeptes a la causa d'Isabel II. Malgrat que les comèdies no van desaparèixer del tot, moltes de les obres programades a partir de 1849 es van encaminar cap a la transmissió dels valors morals de la nova societat. Aleshores no eren necessàries obres de signe polític tan enardides com les dels anys previs, atès que el triomf liberal ja era una realitat. En la nova societat liberal, l'elitisme inherent a la burgesia es va traslluir en l'ostentació d'un gust musical i teatral diferent de les altres classes socials. Els signes públics de rebuig de les comèdies i dels gèneres menors per part de la nova classe dominant es van reiterar arreu del territori.

El dirigisme polític en el teatre és una constant històrica. El control ideològic és patent en la minuciositat de les accions desenvolupades per l'Administració. Els mecanismes de l'Estat per controlar els missatges subversius o dissidents són complexos d'estudiar amb profunditat. De totes maneres, no es tracta d'una qüestió privativa d'Espanya o dels seus partits polítics. En el transcurs de la invasió francesa, per coneixença del territori i de la seva gent o per precaució sistemàtica militar, existeixen nombrosos testimonis que acrediten la censura i el control de tots els ressorts de la societat catalana. La instrumentalització es podia manifestar de manera més o menys explícita si tenim en compte les obres en qüestió. Algunes peces teatrals també van ser regulades, en certa mesura, per un dirigisme particular en l'espai i en el temps. El cas de la *Passió de nostre senyor Jesucrist* és prou revelador en aquest darrer aspecte. Algunes de les prohibicions o limitacions en la seva posada en escena responien a una doble finalitat: perpe-

tuar el missatge catòlic a través de la vida de Crist segons el drama de la *Passió* i, moderar la influència moral i política, inherent al missatge del text teatral en determinats moments polítics.

FONTS ARXIVÍSTIQUES

- ACBC: Arxiu Comarcal del Baix Camp
Fons municipal de Reus
- ACBG: Arxiu Comarcal del Bages
Fons municipal de Manresa
- AHCB: Arxiu Històric Ciutat de Barcelona
Fons Ajuntament borbònic
- AHCT: Arxiu Històric Ciutat de Tarragona
Fons Ajuntament de Tarragona
- AME: Arxiu Municipal d'Esparreguera
Fons municipal
- AMGI: Arxiu Municipal de Girona
Fons municipal
- AML: Arxiu Municipal de Lleida
Fons municipal
- AMSVH: Arxiu Municipal de Sant Vicenç dels Horts
Fons municipal
- AMV: Arxiu Municipal de Vic
Fons municipal

BIBLIOGRAFIA

- ANGUERA, Pere (1990). «Liberalisme i cultura popular: la decadència dels balls parlats». *Revista de Catalunya* [Barcelona] núm. 42, p. 100-115.
- (1995a). «El teatre anticarlí de Josep Robrenyo». A: SOLÉ SABATÉ, Josep Maria [coord.]. *Literatura, Cultura i Carlisme. III Seminari sobre Carlisme celebrat a Solsona els dies 18 i 19 de març de 1993*. Barcelona: Columna, p. 3-21.
- (1995b). «Damunt el polvorí: Els catalans entre 1800 i 1860». A: GABRIEL, Pere [dir.]. *Romanticisme i renaixença 1800-1860*. Barcelona: Edicions 62, p. 37-76.

- ARNABAT, Ramon (2001). *La revolució de 1820 i el Trienni Liberal a Catalunya*. Vic: Eumo Editorial.
- ARTÍS, Josep (1933). *Tres conferències de teatre retrospectiu*. Barcelona: Institució del Teatre.
- AYMES, Jean René (1990). *La Guerra de la Independència en España (1808-1814)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España.
- BACARDIT, Ramon; GIBERT, Miquel M. (2003). *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- BADA, Joan (1986). *L'Església de Barcelona en la crisi de l'Antic Règim (1808-1833)*. Barcelona: Edicions de la Facultat de Teologia de Barcelona - Editorial Herder.
- BARJAU, Eustaqui (1999). «Empremtes dels romanticismes europeus en la literatura catalana de la Renaixença». A: JORBA, Manuel; FONTBONA, Francesc. *El Romanticisme a Catalunya*. Barcelona: Pòrtic, p. 30-37.
- BERGER, Peter L.; LUKMANN, Thomas (1996). *La construcció social de la realitat*. Barcelona: Herder.
- BERTHOLD, Margot (1974). *Historia social del teatro*. Vol. 1. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- BIRULÉS, Josep Maria, et al. (1985). *Història del teatre municipal de Girona. Apunts històrics i arquitectònic (1769-1985)*. Girona: Ajuntament de Girona.
- BOHIGAS TARRAGÓ, Pere (1946). *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*. Barcelona: Instituto del Teatro.
- BYRNE, Andrew (1975). *El ministerio de la palabra en el Concilio de Trento*. Pamplona: Eunsa.
- CASTELLS i ALTIRRIBA, Joan (1975). «Materials relatius al teatre català profà dels segles XVIII i XIX». *Estudis Escènics* [Barcelona], núm. 19, p. 13-46.
- CORRALES BURJALÉS, Laura (2014). *L'estampa i la Primera Guerra Carlina a Catalunya (1833-1840)*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Departament d'Història de l'Art. Tesi doctoral dirigida per Antoni Moliner Prada i Rafael Cornudella Carré.
- COSTA i OLLER, Francesc (1985). *Mataró liberal 1820-1856. La ciutat dels burgesos i els proletaris*. Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana.
- CURET, Francesc (1935). *Els teatres particulars a Barcelona el segle XVIII*. Barcelona: Institució del Teatre.

- Diario de las sesiones de Cortes: legislatura de 1822*. Tom 1. Madrid: Imprenta de J. A. García, 1872.
- DIEGO, Emilio de (2007). «La verdad construida: la propaganda en la Guerra de la Independencia». A: MOLINER, Antoni [dir.]. *La Guerra de la Independencia en España (1808-1814)*. Alella: Nabla, p. 209-254.
- DOU BASSOLS, Ramon Llätzer de (1801-1802). *Instituciones del derecho público general de España con noticia del particular de Cataluña y de las principales reglas de gobierno en cualquier estado*. Madrid: Oficina de Don Benito García y Compañía. 9 v.
- FÀBREGAS, Xavier (1969). *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62.
- (1973). *Introducció al llenguatge teatral*. Barcelona: Edicions 62.
- (1975). *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial.
- FERRER, Raimon (2010). *Barcelona cautiva o sea diario exacto de lo ocurrido en la misma ciudad mientras la oprimieron los franceses*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona [edició a cura d'Antoni Moliner].
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999). *Semiòtica del teatre. Perspectives*. Madrid: Arco Libros.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (2009). *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*. Madrid: Iberoamericana.
- GIES, David Thatcher (1991). «Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX». A: CALDERA, Ermanno [ed.]. *Teatro politico spagnolo del primo Ottocento*. Roma: Bulzoni Editore, p. 43-62.
- GINZBURG, Carlo (2006). *El formatge i els cucs. Els cosmos d'un moliner del segle XVI*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- JUNG, Carl Gustav (1997). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- LAFARGA, Francisco (1991). «Teatro político español (1808-1840): ensayo de un catálogo». A: CALDERA, Ermanno [ed.]. *Teatro spagnolo del primo Ottocento*. Roma: Bulzoni, p. 167-251.
- LLANOS LÓPEZ, Rosa (2007). *Historia de la teoría de la comedia. Perspectives*. Madrid: Arco Libros.
- LLORENS JORDANA, Rodolf (1981). *Josep Robreño. El nou concepte de la renaixença*. Ariel: Barcelona.
- MARAVALL, José Antonio (1988). «Política directiva en el teatro ilustrado». A: *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de Octubre de 1985*. Abano Terme: Piovon Editore, p. 11-30.

- MASSIP, Jesús Francesc (2007). *Història del teatre català. I. Dels orígens a 1800*. Tarragona: Arola.
- OLEZA, José de (1944). *El conde de España (sus proezas y su asesinato)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- POBLET, Josep Maria (1980). *Josep Robrenyo. Comediant, escriptor i revolucionari (1783-1838)*. Barcelona: Editorial Millà.
- POVILL i ADSERÀ, Joan (1988). *La Passió i mort de N. S. Jesucrist*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ROMERO FERRER, Alberto (2002). «Censura y represión sobre teatro y política en el Cádiz de Fernando VII (1814-1833)». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII* [Cadis], núm. 10, p. 105-121.
- ROMERO PEÑA, Mercedes (2007). «Nacimiento del teatro político. La lucha en el escenario de serviles y liberales». A: GARCÍA TEJERA, María del Carmen [coord.], *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*. Cadis: Universidad de Cádiz, p. 41-52.
- ROMEU FIGUERAS, Josep (1994). *Teatre català antic*. Vol. 1. Barcelona: Curial.
- ROSSICH, Albert; SERRÀ, Antoni, i VALSALOBRE, Pep [ed.] (2001). *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actes del II col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga. Teatre Català Antic. Girona, 6 al 9 de juliol 1998*. Kassel: Edition Reichenberger.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1984). «La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación», *Segismundo. Revista Hispánica de Teatro* [Madrid]. Vol. XVIII, núm. 39-40, p. 193-233.
- (1989). «Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política». *Castilla: Estudios de Literatura* [Valladolid], núm. 14, p. 129-149.
- SABANÉS, Aurèlia (1957). *La Passió d'Esparreguera*. Barcelona: Barcino.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (2000). *El teatre en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo, o, Las musas de guardilla*. Lleida: Milenio.
- SALARICH i TORRENS, Miquel dels Sants (1965). «El Teatre de Vich a primers del segle XIX», *Ausa* [Vic] (53), p. 267-273.
- SALORD, Josefina [coord.] (2012-2013). *Vicenç Alberti i el teatre entre la Il·lustració i el Romanticisme*. Palma: Edicions UIB - Institut d'Estudis Balearics; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- SÁNCHEZ AGESTA, Luis (1964). *Historia del constitucionalismo español*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- SANCHO DE HUICI, Laura (1966). «El Teatro Principal de Barcelona», *Estudios Escénicos* [Barcelona], núm. 12, p. 9-51.
- SANSANO, Biel (2010). «La fortuna de Ramón de la Cruz en el teatro català vuitcentista: els inicis de Josep Robrenyo». A: LAFARGA, Francisco; PEGE-NAUTE, Luis, i GALLÉN, Enric [ed.]. *Interacciones entre las literaturas ibéricas*. Vol. III. Berna: Peter Lang, p. 493-510.
- SANTIRSO, Manuel (1996). «Los militares en la revolución liberal española: El caso de los capitanes generales de Cataluña (1832-1839)». *Trienio* [Madrid] núm. 27, p. 83-134.
- SCHINASI, Michael (1994). «Poder estatal en España y política teatral a mediados del siglo pasado». A: VILLEGAS, Juan, *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. IV. Irvine: University of California, p. 36-44.
- SOLÍS, Ramón (1969). *El Cádiz de las Cortes*. Madrid: Alianza Editorial.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel (1993). *El teatro romántico hispanoamericano. Una historia crítico-antológica*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- SUBIRÀ, José (1946). *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona: Librería Millá.
- SUERO ROCA, Maria Teresa (1987). *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*. Vol. 1. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- TARRAGÓ ARTELLS, Maria (1993). *El teatre de les comèdies de Reus. Un exemple de vitalitat ciutadana (1761-1892)*. Reus: El Mèdol.
- VILA, Pep (1981). «Noves aportacions a l'estudi del cicle de la Passió». *Estudi General* [Girona] núm. 1 (2), p. 41-52.
- (1998). *El teatre*. Girona: Diputació de Girona - Caixa de Girona.
- (1999). «Una sol·licitud de 1851 per a representar el drama de la Passió a Figueres». *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos* [Figueres], núm. 32, p. 429-442.
- (2002) «Permisos i anuncis de representacions de teatre català religiós al Rosselló (segle XIX)», *Revista de Catalunya* [Barcelona], núm. 178, p. 100-116.
- VILA, Pep; BRUGET, Montserrat (1983). *Festes públiques i teatre a Girona. Segles XIV-XVII (notícies i documents)*. Girona: Ajuntament de Girona. Servei municipal de publicacions.
- YOUNG, Arthur (1993). *Viatge a Catalunya (1787)*. Tremp: Garsineu Edicions.

DOCUMENTS

ANNEX I

Circular de 29 de març de 1817 de Josep d'Olzinelles des de Vilafranca (AME).

El Exmo. Sr. Capitan General de los Reales Exercitos y de este Principado con fecha de 21 del corriente me dice lo que sigue:

«Con motivo de haver acudido al Real y Supremo Consejo de Castilla el Bayle y Regidores del Lugar de Santa Maria de Sans pidiendo permiso para Representar la pieza dramatica titulada *La Sagrada Pasion y muerte de Nuestro Señor Jesu-Christo*, me renueva este Superior Tribunal la prevencion que fundado en Real órden hizo á mi antecesor en este mando con fecha de 7. de Junio de 1799. mandando que por ningun motivo se de al publico semejante representacion ni ninguna otra aluciva á los Sagrados Misterios de nuestra Santa Fè: que se recojan cuantos exemplares haya de ella averiguandose con que licencia se han impreso; y que en lo sucesivo no se permitan unas representaciones que degeneren en burla y escarnio de los Misterios mas Sagrados de nuestra Religion.

Y siendo sumamente interesante el cumplimiento de dicha Superior determinacion, se la comunico à V.S. para que lo tenga ahora y en lo sucesivo en todo el distrito de su mando, haciendo V.S. se recojan todos los exemplares ya impresos ò ya manuscritos que huviere de la citada Tragedia, tanto en idioma Catalan como en Castellano, pasandomelos oportunamente, é indicando (si fuere posible averiguarlo) las licencias con que se hubiere practicado la impresión».

Cuya Superior òrden traslado à Vm. Literalmente para que por su parte tenga en esa Villa ahora y en lo sucesivo el mas exacto cumplimiento, procurando Vm. Desde luego recoger de esos vecinos todos los egemplares ya impresos ò ya manuscritos de la referida Tragedia y remitirmelos dentro de ocho dias precisos, expresando las licencias con que se hubiere practicado la imprecion; en el concepto de que si no la hubiese en esta Villa deberà Vm. Acreditarmelo por medio de certificacion dentro del mismo termino y baxo pena de 6 pesetes.

Dios guarde á Vm. Muchos años. Vilafranca 29 de Marzo de 1817.

José de Olzinellas.

A la Justicia de [per omplir]

ANNEX II

Circular del comte d'Espanya, 18 de maig de 1829 (AME).

Capitanía General del Ejército y Principado de Cataluña

Circular

Habiéndome cerciorado, que en ciertas villas del Principado se han abierto teatros de aficionados, valiéndose en unas, de Capillas dedicadas al Divino culto, que las Reales Justicias y Ayuntamientos hubieran debido restablecer, y en otras, de cuarteles destinados a las tropas del Rey, que es obligacion de las Reales Justicias y Ayuntamientos conservar; que con este motivo se reunen personas, que deben hacer olvidar, por una conducta leal y prudente, la ecsaltacion y adhesion que manifestaron durante el ominoso y escandaloso yugo de la impiedad y de la anarquia, encubriendo los vicios de tales reuniones teatrales, con el especioso pretesto de invertir su producto en obras de pública utilidad, llegando el escàndalo de representar piezas y sainetes que no tienen otro objeto que entretener la disipacion, distraer de ocupaciones útiles, y corromper las costumbres públicas, y hasta el esceso altamente punible de representar pasos de nuestra Santa Religion y pasion de nuestro Divino Redentor, a pesar de hallarse espresamente prohibido por Reales pragmaticas, igualmente que por las venerables disposiciones de la Santa Iglesia: es llegado el caso de poner coto à este desenfreno, y contener con mano fuerte los peligros y vicios à que las tales reuniones teatrales dan lugar; por lo mismo encargado por el Rey, N.S. (Q.D.G.) como Capitan general Gobernador político y Presidente de la Real Audiencia de su Principado de Cataluña de celar la ejecucion de las leyes, la conservacion de las buenas costumbres, y la pública tranquilidad en obsequio del mejor servicio de S.M., y en cumplimiento de los espresados deberes; Mando à los Corregidores, Alcaldes mayores, Reales Justicias y Ayuntamientos, à todos en general y à cada uno de ellos en particular bajo la mas estrecha responsabilidad que hagan desde luego cerrar los espresados teatros, y no los permitan abrir en lo sucesivo por estar particularmente privado por las leyes y Reales pragmaticas vigentes, y no hallarse en sus facultades tales concesiones; teniendo entendido que sólo los còmicos aprobados es lícito el representar funciones teatrales públicas, y solo en los pueblos à quienes el Rey se ha dignado conceder este permiso.

Dios guarde à V. muchos años. Barcelona 18 de Mayo de 1829.

El Conde de España.

ANNEX III

Circular de Manuel Llauder de 22 de febrer de 1834 publicada al Diario de Barcelona, núm. 54 (23 de febrer de 1834), p. 435-436.

Circular á los Gobernadores militares y políticos de la provincia
Capitania General del Ejército y Principado de Cataluña

La representación del drama titulado la Pasion de nuestro Señor Jesucristo está espresamente prohibida por varias Reales órdenes, y entre otras por la de 3 de junio de 1799 con la espresion de ser impropias *semejantes representaciones del decoro y respeto que se debe á la Religion*, y verdaderamente es asi como lo ha acreditado la esperiencia, pues lejos de servir de edificacion, no han hecho mas que causar graves escándalos y no pocas burlas de los misterios sagrados. Por nueva Real orden de 21 de marzo de 1828 se desestimó la instancia del Ayuntamiento de Villanueva y Geltrú que acudió á S[u].M[ajestad]. Solicitando permiso para representar la Pasion en el teatro de aquella villa para cubrir con su producto el coste necesario hasta la conclusion de su iglesia parroquial. Fundado en estos antecedentes me he denegado á las instancias que varios particulares y corporaciones me han dirigido pretextando aplicar los productos á objetos de beneficiencia ó de pública utilidad; pero habiendo llegado á mi noticia que algunas Autoridades han concedido permiso para ejecutarlo, para ignorarse quizá las precitadas Soberanas disposiciones, hallo por conveniente en su cumplimiento prevenir á V. como lo verifico, no permita en el distrito de su cargo la representacion indicada, sea cual fuere la licencia que presentaren al intento, pues á mas de que es muy propio evitar las irreverencias que se cometan en dichos actos de digna meditacion y recuerdo, causan efectos contrarios á los que se proponen las personas sinceramente piadosas. = Dios guarde á V. muchos años. Barcelona 22 de febrero de 1834. = Manuel Llauder.

ANNEX IV

Carta a l'Ajuntament de Tarragona, 27 de maig de 1840 (AHCT).

El Excelentísimo Señor Ministro de la Gobernacion de la Península con fecha 27 de febrero ultimo dijo a este Gobierno politico lo que sigue.

«En todas epocas se ha reconocido como de necesidad absoluta la existencia de Censores drámaticos, que egerciendo una inspeccion saludable sobre las piezas que se destinan al Teatro, preserven hasta de la menor ofensa à la moral y a la decencia publicas. La tranquilidad misma cuya conservacion es el primer deber del Gobierno, se veria amenazada con frecuencia en las representaciones escénicas si se permitiese una libertad absoluta, que solo ha producido monstruos en este genero de literatura, y que mas luego degeneraria, como lo acredita una experiencia constante, en la mas escandalosa licencia. Ni se oponen à la censura las leyes actuales sobre la imprenta, por que las piezas dramáticas adquieren en el Teatro nueva existencia, egerciendo una grande influencia en las masas bien fáciles de agitar en estos espectáculos. Movida S.M. la Reina Gobernadora por estas consideraciones y deseando que se proceda con entera uniformidad en asunto de tanto interes, se ha servido mandar conformandose con el parecer de la comision del ramo: 1º Que en todas las Capitales y pueblos donde hubiese teatros, procedan los respectivos Gefes politicos, como encargados del orden publico, al nombramiento de Censores dramáticos, cuidando muy particularmente de que la eleccion recaiga en sujetos de reconocidas luces, moralidad y esperiencia, y 2º que debiendo los censores por razon de su encargo asistir á las representaciones teatrales, disfruten asiento gratuito en el mismo local ó palco de la presidencia, tanto para que dichos funcionarios aparezcan con el decoro y dignidad convenientes, cuanto para ahorrar à las empresas gravàmenes innecesarios. Lo digo à V.S. de Real orden para su inteligencia y cumplimiento».

Lo comunico à ese cuerpo, manifestandole que con esta fecha nombro al Abogado D. José Rossell y Comas para el cargo de censor dramático del teatro de esta Capital; cuya disposicion se servirán V.S.S. participar á la empresa para su inteligencia y efectos correspondientes a su cumplimiento.

Dios guarde á V.Y.S. muchos años Tarragona 27 de Mayo de 1840.