

La recepció del teatre francès en el *Diario de Barcelona* durant el període isabelí (1843-1868)

Miquel M. Gibert
(Universitat Pompeu Fabra)

1. El context històric

El regnat d'Isabel II (1843-1868) és, sens dubte, essencial en la creació de la cultura burgesa contemporània a tot Espanya, perquè en posa unes bases molt compactes que no perdran la solidesa fins als anys de la Dictadura del general Primo de Rivera (1923-1930). En la primera etapa del període, la Dècada Moderada (1843-1854), que abasta els anys que van des de la proclamació de la majoria d'edat de la reina Isabel II fins a l'aixecament dels generals Leopoldo O'Donnell i Domingo Dulce a Canillejas i l'enfrontament amb les tropes lleials al govern a Vicálvaro, és una època caracteritzada pel predomini absolut del Partit Moderat, que governa ininterrompudament deu anys i que té en el general Ramón María Narváez la figura més destacada; per una consolidació relativa del règim constitucional —tot i l'esclat de la Segona Guerra Carlina; per un enfortiment social i econòmic de la burgesia industrial catalana —que va aconseguir la protecció aranzelària dels teixits de cotó—, i per la consolidació d'una mentalitat i d'una cultura plenament burgeses —una altra cosa és el caràcter (industrial, financer, comercial, funcional) de les diverses burgesies espanyoles.

L'aixecament de 1854 obre el denominat Bienni Progressista, que va transcórrer a Catalunya, i sobretot a Barcelona, enmig d'una gran i llarga agitació popular i obrera encaminada a aconseguir diverses millores en les condicions salarials i de treball i el dret a l'associació laboral i a la negociació col·lectiva. Però els esdeveniments es van precipitar quan els motins de subsistències en diversos indrets de Castella, el juny de 1856,

van anar seguits de la dimissió d'Espartero com a cap de govern i d'insurreccions populars a Madrid —14-17 de juliol— i a Barcelona —18-22 de juliol—, que O'Donnell va esclafar sense contemplacions.

Llavors va començar una etapa de dotze anys en què es van alternar en el poder el reformisme atenuat de la Unión Liberal —que va governar ininterrompudament, amb O'Donnell al capdavant entre 1858 i 1863— i els diversos sectors del Partit Moderat. Van ser un anys d'expansió de les obres públiques —particularment de la xarxa ferroviària—, de foment de les inversions estrangeres i d'unes quantes aventures colonials fracassades —Indoxina, Mèxic— o d'èxit discutible —Marroc. Però la recessió econòmica, iniciada el 1866, la crisi de subsistències de 1868, la política autoritària dels últims governs moderats i l'aïllament social de la monarquia van portar a un descontentament generalitzat que es va traduir, políticament, en la revolució de 1868, que va provocar la caiguda de la monarquia i l'inici d'un període de canvis accelerats —més polítics que socials, i que van acabar resultant, en conjunt, superficials— conegut per Sexenni Democràtic (1868-1874).

2. La crítica dramàtica en el *Diario de Barcelona* entre 1843 i 1868

En la creació i la consolidació de la cultura burgesa a què m'he referit més amunt —una cultura que troba en França una referència insubstituïble (Juretschke, 1978: 9)—, la premsa periòdica i el teatre hi van tenir un paper fonamental. Per això, els diaris de prestigi dedicaven un espai ampli i rellevant a la crítica dramàtica —i musical, sobretot d'òpera. En aquest context, el *Diario de Barcelona* esdevé un instrument indispensable per entendre la realitat teatral de la Catalunya del moment, un aspecte important de la qual és, per les implicacions que comporta, la recepció que aquest periòdic fa del teatre francès estrenat a Barcelona.

La combinació de les circumstàncies internes del *Diario de Barcelona* amb les externes i generals fa que es pugui establir una correspondència gairebé perfecta entre les etapes de la crítica teatral i els articulistes que la van exercir en el diari de la família Brusi i les etapes històriques del període isabelí. En el *Diario de Barcelona*, durant la denominada Dècada Moderada, la crítica teatral hi va ser assumida per dos articulistes molt

ben caracteritzats, Pau Piferrer¹ i, sobretot, Joan Mañé i Flaquer,² i per un altre de personalitat literària més difuminada, però molt vinculat als

1. Pau Piferrer i Fàbregas (Barcelona, 1818-1848). Poeta, periodista i historiador, va ser un liberal exaltat en la seva joventut. Però a partir de 1839, i després d'haver viscut les experiències revolucionàries dels primers anys d'instauració d'un règim liberal a Espanya, va evolucionar cap a posicions moderades, juntament amb amics seus, com Manuel Milà i Fontanals. Havia col·laborat en diaris i revistes liberals com *El Vapor*, *El Guardia Nacional* i *El Propagador de la Libertad*, i des de 1841 va exercir la crítica musical i teatral en el *Diario de Barcelona*, i també en *La Verdad* i *La Corona*. Va ser el principal impulsor i el director de *La Discusión* (1847), una ambiciosa revista conservadora que va aparèixer pocs mesos. Una part important dels articles de Piferrer van ser reunits anys després de la seva mort prematura, víctima de la tuberculosi, en el volum *Estudios de crítica* (1859). D'altra banda, Piferrer va ser el redactor literari dels dos volums dedicats a Catalunya (apareguts el 1839 i el 1848, respectivament —Francesc Pi i Margall va completar la redacció de l'últim volum) i a Mallorca (1842) de l'obra històrica, típicament romàntica, *Recuerdos y bellezas de España*, il·lustrada pel dibuixant Francesc Xavier Parcerisa, i que Josep M. Quadrado dirigiria després de la mort de Piferrer. Influint pel romanticisme dels germans Schlegel i de Walter Scott i interessat en la poesia popular, va deixar, igualment, una obra poètica breu, caracteritzada per un lirisme narratiu des del qual va intentar adaptar la balada. Els poemes de Piferrer van ser recollits per Milà i Fontanals i publicats en un volum que també aplegava la poesia de dos altres poetes —entre els quals Semís— morts en plena joventut: *Composiciones poéticas de D. Pablo Piferrer, D. Juan Francisco Carbó y D. Juan Semís y Mensa* (1851). Sobre P. Piferrer, veg. especialment Ramón CARNICER, *Vida y obra de Pablo Piferrer*. Madrid: CSIC, 1963 (Anejos de Revista de Literatura, 21).

2. Joan Mañé i Flaquer (Torredembarra, 1823 - Barcelona, 1901). Va ser, per damunt de tot, un periodista que va exercir una gran influència sobre l'opinió pública catalana durant gairebé mig segle. De jove, va adoptar un cert radicalisme liberal i romàntic en les col·laboracions a la revista *El Genio*, i va dirigir *El Ángel Exterminador*, però el 1847 es va fer càrrec de la crítica literària i teatral del *Diario de Barcelona*, on ja va defensar, amb la combativitat que el va caracteritzar sempre, una postura moderada en les qüestions estètiques que va resultar molt del gust del públic burgès barceloní que era el majoritari del periòdic. El 1854 en va assumir la redacció política, que va deixar el 1863 per traslladar-se a Madrid i dirigir-hi el diari *La Época*, que seguia les directrius de la Unió Liberal. Desavinences amb els homes d'aquest partit, el van fer retornar a Barcelona, i el 1865 es va encarregar de la direcció del *Diario de Barcelona*. Mañé es va convertir, llavors, en l'orientador polític de la burgesia barcelonina i catalana, i des de les pàgines del *Diario...*, va donar un suport crític a la política del partit liberal conservador encapçalat per Cánovas del Castillo. A més de dirigir el *Diario de Barcelona*, Mañé hi va desenvolupar una àmplia labor de publicista de qüestions polítiques, socials i culturals. Va recollir en volum diverses sèries d'articles, que formen els seus llibres més rellevants, com *Historia del bandolerismo y de la camorra en la Italia meridional* (1864), *Cartas provinciales* (1875), *El Oasis. Viaje al país de los fueros* (1879-80, en tres volums) i *El regionalismo*

anteriors per relacions d'amistat, Josep Semís i Mensa.³ L'inici del Bienni Progressista, i de les tensions que el van caracteritzar, pràcticament coincideix amb l'assumpció per part de Mañé de la redacció política del *Diario de Barcelona* i l'abandó de la crítica teatral ordinària, que passa, a les pàgines del periòdic, per una etapa de precarietat que abasta del juny de 1854 a l'abril de 1856.⁴ Eugeni Sánchez de Fuentes se n'encarrega durant un mes i mig de 1856, però no s'hi arriba a consolidar.⁵ Uns mesos

(1886) —obra important en el procés de definició del catalanisme conservador. D'altra banda, *Colección de artículos* (1856) és indispensable per conèixer el seu pensament literari i teatral (Maragall, 1960: 883-916) (Martí, 1986) (Mohino, 1999: 279-299) (Mohino, 2000: 335-348) (Bou, 2002) (*L'estat-nació i el conflicte regional...*, 2004). Mañé hi va fer funcions de crític de teatres entre el 06/04/1847 i el 02/07/1854. Hi va donar a conèixer 102 articles, la majoria dedicats totalment a la crítica dramàtica o a la reflexió suggerida per les representacions o l'actualitat teatral, encara que, entre aquests articles, n'hi ha uns quants —una trentena— dedicats a altres qüestions com la crítica pictòrica, bibliogràfica o política. Mañé va signar la crítica dramàtica generalment amb les inicials J[uan]. M[añé] y F[laquer]., i entre el juny i l'octubre de 1849, amb el pseudònim *Rompelanzas*. En la Dècada Moderada, també van aparèixer, en el *Diario de Barcelona*, dos articles de crítica dramàtica que no anaven signats —20/05/46 i 17/08/46— i dos més —07/06/1846 i 28/06/1846—, signats Ll. —probablement, Josep Llausàs i Mata (Barcelona, 1817-1885), metge i advocat, professor de l'Institut de Segon Ensenyament, amic de Pífferrer i de Mañé. J. Llausàs va donar a conèixer *Cuaderno de poesías y escritos en prosa* (1859), i una traducció al castellà de *Il cinque de maggio*, de Manzoni, (1879), una oda a la mort de Napoleó.

3. Josep Semís i Mensa (? - Barcelona, 1849) va publicar poemes en diversos periòdics barcelonins de la dècada dels quaranta del segle XIX, i va ser, igualment, redactor del *Diario de Barcelona*, on es va ocupar de la crítica dramàtica entre 1845 i 1846. Alguns dels seus poemes van ser publicats per Milà i Fontanals, pòstumament, a *Composiciones poéticas de D. Pablo Pífferrer; D. Juan Francisco Carbó y D. Juan Semís y Mensa* (1851), ja esmentat (Elias de Molins II, 1972: 599-600). Semís va publicar 11 articles de crítica teatral en el *Diario de Barcelona* entre el 22/05/1845 i el 15/05/1846, i hi va signar amb les inicials J[osé]. S[emís]. y M[ensa].

4. A partir d'aquell moment, fins a l'abril de 1856, només hi apareix una única crítica signada L. (L., 1854: 5084-5086), inicial que no he pogut determinar a quin redactor o col·laborador del periòdic correspon. La crítica musical, que incloïa també l'òpera i la sarsuela, continuava publicant-s'hi amb tota normalitat, signada per Antoni Fargas i Soler, que en va ser durant quaranta anys l'encarregat a les pàgines del *Diario de Barcelona*.

5. Eugeni Sánchez de Fuentes (Barcelona, 1826-1894) es va llicenciar en Lleis a la Universitat de Sevilla, i va arribar a ocupar càrrecs judicials importants en l'administració espanyola a Cuba i a Puerto Rico. Abans, però, havia publicat les obres dramàtiques *Colón y el Judío Errante* (1845, segona edició) i *Amante, rival y paje* (1855), i havia

després de la fi del Bienni esmentat, Manuel Rimont comença a ocupar-se de la crítica dramàtica, i en tindrà cura fins als dies de la Revolució de Setembre, tot i que, des del 1866, disposarà del suport de Francesc Miquel i Badia, que havia d'esdevenir el crític per antonomàsia de literatura, teatre i arts del *Diario de Barcelona* fins a la fi de segle.⁶

Durant els anys en què Piferrer, que la va combinar amb la musical, i Semís es van responsabilitzar de la crítica dramàtica del *Diario de Barcelona*, apareixia d'una manera irregular, amb una freqüència que oscil·lava entre un període inferior a la setmana i un mes. Mañé la va convertir en setmanal, amb l'excepció d'alguns estius, en què en minvava la freqüència. Durant els anys en què la va exercir Rimont, la crítica, amb silencis que de vegades superaven els tres mesos, retorna a una irregularitat molt acusada, superior a la dels anys de Piferrer i Semís.⁷ D'altra part, els

estat col·laborador del *Diario de Barcelona*, on es va ocupar de la crítica teatral durant uns mesos de 1856. Va editar un volum de poesia, *Arrullos* (1870), i una versió castellana de *La Pàtria*, de Bonaventura Carles Aribau (Elias de Molins II, 1972: 576). Sánchez de Fuentes signava habitualment S[ánchez]. de F[uentes] i hi va publicar 9 articles de crítica teatral i 2 notes —i 1 article de crítica literària general— entre el 26/04/1856 i el 17/07/1856.

6. Manuel Rimont (¿-?) va exercir la crítica teatral en el *Diario de Barcelona* des de 1856 fins al 1868. És probable que tingués algun tipus de relació amb l'administració pública o amb el notariat, perquè va prologar la tercera edició castellana (1875) de la *Teoría del arte de notaría y manual para escribanos*, escrita en llatí per Vicenç Gibert, i traduïda per Eugenio de Tapia. No n'he pogut obtenir cap més dada. Francesc Miquel i Badia (Barcelona, 1840-1899) va ser un publicista d'orientació idealista i conservadora que va col·laborar en diverses revistes —*La Ilustración Española y Americana*, *Calendari català*, *La Veu del Montserrat*, entre altres—, i va exercir la crítica literària, teatral i artística en el *Diario de Barcelona* durant més de trenta anys (1866-1899), amb la qual cosa va influir notablement en la sensibilitat estètica de la burgesia de l'últim terç del segle XIX. Miquel i Badia es va oposar tant al naturalisme com als diversos corrents que van conformar el modernisme. Entre les seves publicacions destaquen, *La habitación. Cartas a una señorita* (1879-1882) —una obra molt interessant per a la història del gust social, formada per tres sèries de cartes, dedicades la primera i la segona a «Muebles y armas», i la tercera, a «Cerámica, joyas y armas»—, *El arte en España. Pintura y escultura modernas* (1886) i *Fortuny. Su vida y obras* (1887). Va traduir acuradament al castellà *Discours sur l'histoire universelle*, de Bossuet (1880) (Cassany; Tayadella, 2001). Rimont, que signava habitualment Manuel Rimont, M[anuel]. Rimont o M[anuel]. R[imont]., hi va publicar 57 articles de crítica dramàtica entre el 16/11/1856 i el 15/05/1868.

7. En el període, tan curt, en què va estar sota la responsabilitat de Sánchez de Fuentes, la crítica dramàtica va aparèixer amb una freqüència que s'acostava als deu dies, amb alguna excepció, en què l'interval era més breu.

crítics del *Diario de Barcelona* prestaven una atenció preferent a la programació dels teatres de més relleu, el de la Santa Creu o Principal i el del Liceu, en els anys de la Dècada Moderada, als quals, posteriorment, s'hi va afegir el del Circ Barcelonès —obert, com a sala de teatre, el 1853. Però també prenién en consideració algunes peces representades en teatres secundaris, com el Nou, i més endavant, el Romea i algun altre.

3. Els fonaments de la crítica dramàtica isabelina en el *Diario de Barcelona*

La labor de Piferrer, Semís, Mañé, Sánchez de Fuentes i Rimont és fruit d'uns mateixos criteris estètics, morals i polítics, molt clars, i destaca per l'ús d'una retòrica convincent, de vegades apassionada, i per una coherència i una solidesa ideològiques innegables. L'orientador immediat d'aquesta labor és, sens dubte, el primer dels crítics esmentats, Pau Piferrer, un dels escriptors decisius en la difusió peninsular del romanticisme històric amb una obra tan notable com *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1848). Mañé i Flaquer, que havia de convertir el *Diario de Barcelona*, uns anys més tard, en el periòdic de referència de la burgesia catalana del segle XIX i en un dels més importants de l'Espanya vuitcentista, hi va començar a exercir la crítica dramàtica el 1847, quan Piferrer, que havia entrat com a crític a la redacció del periòdic el 1842, i Semís i Mensa, substitut de Piferrer, tots dos amics de Mañé, no se'n van poder ocupar per causa de l'evolució de la malaltia —la tuberculosi que els havia de dur a la mort al cap de poc temps.⁸

D'altra banda, cal situar la labor dels crítics, especialment dels tres primers, sota l'ascendent estètic i ideològic de Manuel Milà i Fontanals, gran amic de Pau Piferrer, amb el qual, entre 1835 i 1840, Milà va evolucionar des de posicions romàntiques avançades, tenyides de liberalisme progressista, a actituds característiques del romanticisme conservador i del liberalisme moderat.⁹ Des d'una perspectiva més àmplia, podem

8. Ramón Carnicer assegura que el mateix Piferrer va recomanar Mañé a Antoni Brusi, editor del *Diario de Barcelona*, perquè s'encarregués de la crítica dramàtica quan Semís ja no ho va poder fer (Carnicer, 1963: 132).

9. Caldrà estudiar amb atenció l'abast de la influència que van tenir les cròniques costumistes de Joan Cortada, publicades amb el pseudònim Aben Abulema en el

veure la crítica teatral del *Diario de Barcelona*, en el nostre període d'estudi, com una manifestació molt ben sostinguda i articulada d'un model de base il·lustrada que es comença a definir a Espanya, en els components bàsics, durant la segona meitat del segle XVIII i que serà el dominant en una gran part del segle XIX. Es tracta d'un model crític que parteix de la concepció del teatre com a «escola de costums» que ha d'aspirar a la millora moral de l'individu i que cal fonamentar en l'experiència i en la raó. El teatre ha de buscar l'elevació ètica a través d'una recerca de la veritat i de la virtut que, necessàriament, ha d'ultrapassar els límits individuals per assolir una dimensió social, cívica, ja que la seva finalitat última és el progrés de la civilització. En aquest model crític, la raó analítica, aplicada a l'estudi de l'adequació de les obres dramàtiques a l'ideal de bellesa —que, en principi, es correspon amb la norma neoclàssica—, i el criteri de bon gust hi esdevindran dos elements determinants perquè resulten insubstituïbles en la funció prescriptiva i censora que ha de tenir la crítica; és a dir, en la missió de vetllar adequadament perquè el teatre compleixi la labor d'educar el ciutadà. En definitiva, el model crític de què parlo és fruit de l'intent de racionalitzar i secularitzar el poder de l'Estat auspiciat per l'absolutisme il·lustrat, ampliat i aprofundit, en graus diferents, pels diversos corrents del liberalisme. La *Poética* (1737) d'Ignacio de Luzán, els textos de la llarga controvèrsia sobre el valor del teatre espanyol del Siglo de Oro i les traduccions de *Lectures on rhetoric and belles lettres*, de Hugh Blair —la versió castellana de José Luis Munárriz va ser publicada entre 1798 i 1801, en quatre volums— i de *Principes de la littérature*, de Charles Batteux —la versió castellana d'Agustín García de Arrieta va aparèixer entre 1795 i 1805, en nou volums— van ser molt importants en la caracterització del model a Espanya (Rodríguez Sánchez de León, 1999: 47-73).

Però en la seva evolució i configuració última, hi van intervenir escriptors i erudits de formació neoclàssica que sempre es van mantenir fidels a la sensibilitat il·lustrada, com Alberto Lista —*Lecciones de literatura española* (1836), *Ensayos literarios y críticos* (1844)— o José Mamerto Gómez

Diario de Barcelona entre 1838 i 1841, sobre els crítics dramàtics de la Dècada Moderada. En aquests articles de Cortada, hi sovintejaven les referències teatrals i van aparèixer en els anys de formació de Piferrer —que, tanmateix, sembla que no tenia en gaire consideració els treballs literaris i periodístics del professor, historiador i novel·lista Cortada (Ghanime, 1995: 63-70; 60-62).

Hermosilla —*Arte hablar en prosa y verso* (1826)—, autors que tracen l'evolució del neoclassicisme al romanticisme amb el conjunt de la seva obra, com Francisco Martínez de la Rosa —*La viuda de Padilla* (1812), *Poética española* (1827), *La conjuración de Venecia* (1834)— i erudits i polemistes que adopten decididament una posició romàntica, com Agustín Durán —*Discurso sobre la decadencia del teatro antiguo español* (1828). Les circumstàncies històriques, polítiques i culturals faran que siguin escriptors romàntics els qui difondran aquest model crític, que podríem anomenar eclèctic, i li donaran una hegemonia en la vida teatral espanyola que es prolongarà fins ben avançat el segle XIX, molt més enllà dels límits temporals del moviment romàntic. Aquest serà, doncs, el model més caracteritzat del romanticisme conservador al qual, fins a la renovació de la crítica dramàtica de finals del segle XIX, encapçalada per Josep Yxart i Clarín, només s'oposaran uns quants romàntics radicals, la major part liberals progressistes, com Mariano-José de Larra, Antonio Alcalá Galiano, Antoni Ribot i Fontserè i no gaires més. (Rodríguez Sánchez de León, 1999: 110-116).

4. El *Diario de Barcelona* i el teatre francès

4.1. La recepció del teatre francès durant la *Década Moderada*

En l'anàlisi dels articles de Piferrer, Semís i Mañé —igualment, poc després, en els de Sánchez de Fuentes i de Rimont—, hi ha un primer element que destaca, que és l'exposició minuciosa —segons el model formal de Jules Janin i altres crítics francesos destacats— de l'argument de les peces considerades importants, conseqüència d'una voluntat informativa indubtable. Però també instrument d'anàlisi del grau d'adequació de l'obra al criteri moral dels articulistes, que es correspon plenament amb els de l'ortodòxia catòlica i amb els de la burgesia liberal moderada. La crítica teatral del *Diario de Barcelona* converteix els principis de l'ètica catòlica imperant en principis de moral social, en criteris de ciutadania, i per això la dimensió ètica del teatre és l'aspecte bàsic que cal tenir en compte. Per aquest motiu, el crític té l'obligació de denunciar les obres que són susceptibles de transmetre al públic una visió afalagadora del mal entès com a vici personal o social, és a dir, com a bé corromput. En aquest

aspecte, sobresurten negativament molts dels drames i dels melodrames francesos que arriben, traduïts al castellà, a l'escena barcelonina. El vici hi apareix com un camí d'accés a un estadi superior del mal, que és l'escepticisme, lligat sempre al materialisme. Però, ahora, cal posar en evidència que una altra ruta, més discreta, més sinuosa, du al mateix lloc: és la d'aquelles obres que, tot i evitar escrupolosament de caure en mals majors, porten a l'escenari uns conceptes que l'autor usa amb lleugeresa i que revelen una actitud moral que Piferrer, per exemple, qualifica de *resbaladiza* (P. P. y F., 1842b: 2566).¹⁰ L'oposició dels tres crítics al romanticisme teatral de Victor Hugo i Alexandre Dumas (pare) tindrà com a punt de partida una anàlisi dels drames d'aquests dos autors que revela que són textos que indueixen a l'escepticisme, a la no distinció entre el mal i el bé, enfront del romanticisme de Goethe, Schiller i Scott, un romanticisme que, segons Piferrer, presenta uns models humans que eduquen la sensibilitat moral del públic (P. F., 1842a: 846).¹¹ En aquest aspecte, els punts de referència de Mañé, adduint A. W. Schlegel, són Shakespeare, Calderón i sobretot Schiller (J. M. y F., 1850b: 3151) (J. M. y F., 1854d: 1999-2002) (J. M. y F., 1854e: 2156-2157).¹² Per consegüent, el dramaturg alemany es convertirà, en les pàgines del *Diario de Barcelona*, en el model

10. De fet, la bondat ètica d'una peça pot fer oblidar els seus defectes, i de vegades cal que els faci oblidar perquè el bé públic que es deriva de la reflexió moral de l'obra ho justifica plenament (J. M. y F., 1847e: 4921-4923) (J. M. y F., 1852c: 4542). Per als crítics del *Diario de Barcelona*, la forma superior de l'estètica és l'ètica, i en realitat no hi pot haver estètica veritable enfrontada als principis de l'ètica. No és possible, doncs, una estètica autònoma o, encara menys, moralment indiferent.

11. Tòt i així, en la seva primera joventut, Piferrer havia publicat, juntament amb Laureà Figuerola, una versió castellana d'una comèdia en un acte de Dumas (pare), *El marido de la viuda* (1841).

12. Segons Mañé, Schiller és l'antídot ideal contra els excessos de patetisme que hi ha en obres com *La dame aux camélias*, i la valoració positiva de l'alemany va acompanyada de l'elogi a Shakespeare. El crític troba en la producció respectiva els elements per bastir una dramaturgia oposada als textos massa realistes. La delimitació del model és prou clara: cal bastir una literatura dramàtica que obviï les referències gaire directes a la realitat objectiva i que no s'adrexi a la sensualitat. Per tant, Mañé no considerava acceptables ni el romanticisme francès més distintiu ni el realisme, que n'era hereu en més d'un aspecte. Només amb el model desitjat per ell —i que també desitjaven erudits i estudiosos com Josep M. Quadrado o Manuel Milà i Fontanals—, l'efecte subversiu podia quedar neutralitzat, i reforçat el caràcter d'instrument moralitzador de l'escena. La teoria i l'escriptura teatrals de Schiller facilitaven aquesta

internacional a oposar a les dramatúrgies d'Hugo i de Dumas (pare). Especialment en el teatre d'aquest últim autor, sempre hi ha un enfocament dels conflictes que els converteix en inacceptables en un sentit profund, malgrat la força dramàtica i el domini del llenguatge escènic que mostren algunes obres seves. Altrament, Dumas (pare) representa aquell esperit típicament francès, amanerat i frívol, que és una altra de les formes de la immoralitat (P. P. y F., 1842b: 2565). Per això Mañé arribarà a reclamar la intervenció de l'autoritat eclesiàstica per aconseguir la suspensió de les representacions d'*El bufón del rey*, un drama extret de la novel·la *La dame de Monsoreau*, ja que considera que la censura estatal es mostra extraordinàriament permissiva. (Rompelanzas, 1849a: 2847) (Rompelanzas, 1849b: 2981).¹³

D'una manera ben significativa, el mateix crític aprofundirà en les relacions entre teatre i moral i en la capacitat corruptora de l'escena en una sèrie d'articles, titulada «Del empleo de las malas costumbres en la literatura» en la qual pren l'obra dramàtica de Victor Hugo com a punt de partida, i *La dame aux camélias*, de Dumas (fill), com a punt d'arribada i culminació d'aquesta capacitat funesta. (J. M. y F., 1854f: 2888-2890; 3080-3082; 3271-3273; 3461-3463; 3821-3822). En definitiva, el discurs de Mañé sempre té com a base una concepció fonamentalment idealista de l'obra artística que rebutja una aproximació veritable a la realitat i qualsevol forma de sensualisme. És per això que el crític rebutja la teoria del grotesc d'Hugo, que no és altra cosa que el desenvolupament de la capacitat caricaturesca d'un autor, d'aquella capacitat que Piferrer, abans, ja havia reprovat en qualsevol dramaturg. Mañé veu en les protagonistes de *Marion Delorme*, d'Hugo, i de *La dame aux camélias*, de Dumas (fill), la mena de personatges que cal evitar en escena curosament. En el recorre-

concepció, ja que l'escriptor alemany creia en la funció moral del teatre. Si els conservadors locals van reduir la idea schilleriana de moral, àmplia, a una altra de molt restringida va ser perquè les limitacions diverses dels grups socials hegemònics del país no els permetien de concretar un projecte de teatre burgès veritablement modern.

13. Per al concepte de teatre romàntic en la crítica del *Diario de Barcelona*, resulten molt aclaridores les reflexions de Semís incloses en l'article dedicat a *Un hombre de mundo*, una peça d'un romanticisme molt difús, de Ventura de la Vega (J. S. y M., 1845: 4079-4080). També les que Mañé publicarà, en el seu primer article com a crític en el *Diario de Barcelona*, sobre una altra peça del mateix autor, el drama *Don Fernando el de Antequera* (J. M. y F., 1847a: 1612-1613).

gut erudit que fa pel tema de la *perduda*, no vacil·la fins i tot a criticar Augier, aquell autor *honest* que desvetllava la ironia de Baudelaire (J. M. y F., 1852b: 3932-3933).¹⁴ Sens dubte, dos dels articles més interessants de Mañé tenen com a referència, directa o indirecta, el teatre francès enfocant des de dues perspectives diferents: en el primer fa un recorregut que és una lectura interpretativa i avaluadora de la història del teatre francès per tal d'extreure'n la idea del teatre concebut com a bàlsam personal i social (J. M. y F., 1849a: 4956-4958) (Rompelanzas, 1849c: 5078); en l'altre, reflexiona sobre les repercussions socials de la immoralitat als escenaris (J. M. y F., 1849a: 4956-4958).¹⁵ Per tant, és evident que el teatre francès té una tradició bona, digna de tots els elogis, les obres i els autors de la

14. Per entendre bé les posicions dels crítics del *Diario de Barcelona* sobre l'obra dramàtica d'Hugo i Dumas (pare), cal tenir en compte la valoració d'ambdós autors a França mateix i a Espanya pels volts de 1840. En realitat, a partir de 1835, el teatre romàntic de Dumas (pare) i d'Hugo va començar a declinar en el seu mateix país, tot i que *Juan de Marana* i *Kean* (1836), de Dumas (pare), o *Ruy Blas* (1838), d'Hugo, van tenir una acceptació considerable. A partir de *Calígula* (1837), el teatre més característic del romanticisme de Dumas (pare) entra en una decadència indubtable, i pel que fa a Hugo, l'estrena de *Les Burgraves* (1843) es converteix en un fracàs que allunyarà l'escriptor dels escenaris durant vint anys. Probablement l'estrena de *Chatterton* (1835), d'Alfred de Vigny, un drama dens i interioritzat, que va obtenir un gran èxit de públic, va constituir el moment millor del teatre romàntic a França. D'altra part, a Espanya es va fer patent, a partir de 1837, el descrèdit dels models francesos en revistes madrilenyes com *No me olvides*, impulsada per Jacinto Salas y Quiroga —maig de 1837—, on tant aquest escriptor com el jove Ramón de Campoamor insistien en la seva reivindicació d'un romanticisme moderat i d'arrel catòlica. Després, la voluntat de crear un nou model de drama històric que pogués ser reconegut com a espanyol es va generalitzar. L'estrena de l'obra de Hartzzenbusch, *Los amantes de Teruel*, del mateix any, suposava en bona mesura l'aparició d'una actitud prou distanciada de l'agosarament moral de textos com el *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), del Duque de Rivas, i que apuntava a un determinat ús de la història nacional que seria seguit, sobretot, per autors com Zorrilla. Així, l'eclecticisme de la Dècada Moderada va acabar d'impulsar una visió patriòtica de la literatura que va reforçar el procés de valoració de la tradició teatral espanyola, fruit de la recepció de les teories sobre el teatre romàntic d'A. W. Schlegel i, també, de Mme. de Staël.

15. D'altra part, Mañé va defensar el teatre com a institució moral, a partir de la lectura reduccionista d'un text teòric de Schiller —*Die Schaubühne als einer moralischer Anstalt betrachtet* (1784)—, en les seves intervencions en la polèmica sobre la moral i el teatre que es va desenvolupar en diversos diaris barcelonins —*Diario de Barcelona*, *El Áncora*, *El Sol*— entre el març i l'abril de 1852. Aquesta polèmica, la va iniciar algú que signava amb el pseudònim *Un Eclesiástico de esta Ciudad* fent publicar en uns

qual són els que cal traduir, alhora que cal bandejar les peces i els dramaturgs que se n'allunyen, segons un pensament d'arrel il·lustrada, però mediatitzat per un concepte estrictament catòlic de la moralitat pública i privada (J. M. y F., 1853c: 8090-8091) (J. M. y F., 1854c: 1812-1814).¹⁶

D'altra part, la crítica del *Diario de Barcelona* sap que li cal respondre a Hugo i a Dumas (pare) no solament amb el gran referent de Schiller sinó també amb propostes perfectament identificables pel públic barceloní i extreptes de la mateixa dramaturgia francesa. I així, amb una coherència innegable, troba el contraverí en Eugène Scribe. L'autor d'obres com *El vaso de agua* i *La calumnia* no hi cedeix a la indiferència moral sinó que hi practica una crítica de costums ponderada, i no deixa de mostrar a l'espectador un model humà al qual ha d'aspirar. Subsidiàriament, són dues obres construïdes amb una habilitat notable, segons els criteris que constituïran la base de la moderna *pièce bien faite*. Així doncs, *El vaso de agua* i *La calumnia* esdevenen dues peces moralment i formalment impecables, i Scribe, el millor autor del teatre francès actual (P. P. y F., 1842a: 1474) (P. P. y F., 1844a: 2766-2767) (J. S. y M., 1846a: 880) (J. M. y F., 1851a: 7279).¹⁷ Però ni Scribe no se salvarà de les objeccions morals de la crítica del *Diario de Barcelona*: les hi farà Mañé a propòsit de la representació d'*Una cadena* (J. M. y F., 1847f: 5456-5457). Anteriorment, Piferrer ja havia

quants periòdics un article en què condemnava el teatre per corruptor dels costums. Mañé li va respondre afirmant que, si l'art escènic se supeditava a les lleis i a la religió, podia ser un instrument eficaç de defensa de la virtut (Gibert, 2000: 28-33).

16. Des d'aquesta perspectiva, s'entén molt bé que un home pugués i amb una dedicació llarga i metòdica a la crítica es plantegi no solament la qüestió de la decadència del teatre, esdevingut un tòpic des de l'últim terç del segle XVIII, un tòpic que va perdurar fins ben entrada la segona meitat del segle XIX, sinó la del teatre com a gènere en observar com la realitat dels escenaris no s'adiu gaire, o gens, amb els seus models dramàtics (J. M. y F., 1852e: 7752). També tenen un valor d'afirmació dels models teatrals i de la crítica que els ha de donar suport les lectures interpretatives de la història del teatre que Mañé fa en les cartes-article adreçades a Benet de Llanza (J. M. y F., 1849b: 5186-5189) (J. M. y F., 1849c: 5331-5333) (J. M. y F., 1849d: 5532-5536) (J. M. y F., 1849e: 5771-5774).

17. En el teatre espanyol, Moratín encara serà el punt de referència essencial en l'àmbit de la comèdia, com també ho serà el seu continuador més indiscutible, Manuel Bretón de los Herreros (J. M. y F., 1848b: 4844). De fet, Scribe contribuirà tant com Moratín a la consolidació de la comèdia romàntica i postromàntica espanyola. D'altra part, la crítica del *Diario de Barcelona* valorarà molt positivament els inicis de la denominada *alta comedia* (J. S. y M., 1845: 4080).

assenyalat, en un elogi per la representació d'*El vaso de agua* (P. P. y F., 1842a: 1474), que la tendència d'Scribe a ridiculitzar el vici per provocar la rialla del públic el porta, de vegades, a no defensar la moral més pura. A més, la ridiculització que aplica, segons com, als personatges pot acabar en caricatura, i la caricatura és a l'origen de l'escepticisme i del materialisme, tal com el mateix Piferrer assegurava en l'article, molt interessant, dedicat a la representació d'*El hombre más feo de Francia* (P. F., 1842a: 846).

Un altre mitjà per contrarestar allò que es consideraven *excessos* del teatre romàntic francès i del melodrama era el recurs al teatre del Siglo de Oro espanyol, especialment a Calderón, però també a Lope de Vega, Moreto i altres. Nicolás Böhl de Faber, Agustín Durán i alguns altres estudiosos havien aconseguit estendre la percepció que el drama calderonià era una bona anticipació del drama romàntic veritable i que, en definitiva, hi havia en el teatre espanyol del segle XVII els fonaments d'un teatre nacional capaç de competir amb avantatge amb les novetats forànies indesitjables. Aquesta idea, molt comuna entre els autors i els crítics espanyols des de la dècada de 1830, també la trobem perfectament recollida per la crítica del *Diario de Barcelona* (J. M. y F., 1850: 3151) (J. M. y F., 1851b: 7696-7700). Així i tot, en la Dècada Moderada encara eren freqüents les representacions del teatre del Siglo de Oro en versions regularitzades —denominades *refundiciones*— per autors contemporanis, sovint segons criteris més o menys neoclàssics i de pulcritud moral; unes versions que Mañé defensarà decididament a les pàgines del diari (J. M. y F., 1847c: 3944-3945) (J. M. y F., 1852a: 3623-3625).

Si pel que fa a les traduccions franceses desitjables, Scribe cobreix l'àmbit de la comèdia i del drama burgès contemporanis, Casimir Delavigne representa un model per als autors tràgics, perquè obté els millors resultats en els drames que més s'acosten al concepte neoclàssic de tragèdia a partir d'un romanticisme atenuat que s'expressa amb una contenció formal molt notable.¹⁸

18. Mañé va publicar algun article amb unes consideracions molt interessants sobre les semblances i les diferències entre la tragèdia antiga i una possible tragèdia moderna (J. M. y F., 1853b: 3836-3837). Uns quants anys abans, Piferrer havia constatat la impossibilitat de continuar escrivint tragèdia seguint estrictament el model clàssic francès —que caracteritzava molt bé—, i subratllava la necessitat d'incorporar-hi, amb moderació, la varietat de personatges i arguments del drama romàntic històric, així com la d'interpretar sense una rigidesa innecessària el principi d'unitat de

És, precisament, la manca de contenció expressiva un dels motius que duen la crítica del *Diario de Barcelona* a rebutjar reiteradament el melodrama. Però no és el més important, com veurem aviat. Pau Piferrer ja va manifestar el seu recel més profund per allò que ell denominava *drama de intriga*, és a dir, el melodrama, a propòsit de diverses representacions de peces de Bouchardy i de *Las memorias del diablo*, un melodrama basat en una novel·la de F. Soulié (P. F., 1842a: 847) (P. F., 1842b: 1429-1432) (P. F., 1842c: 2154-2157).¹⁹ El rebuig de Piferrer té, en aquests casos, un fonament doble: d'una banda, la inevitable immoralitat argumental i conceptual, i de l'altra, la inversemblança de la trama.²⁰ Però qui combatrà més decididament el melodrama serà Mañé, que, tot i assumir les causes del rebuig de Piferrer, n'assenyala una altra: el melodrama no solament és rebutjable per immoral i per inversemblant sinó que ho ha de ser, també, perquè esdevé sovint un instrument de la revolució (J. M. y F., 1847d: 4359-4361). En «El melodrama. El tormento antiguo y el tormento moderno», l'article més destacat que Mañé va dedicar al blasme del melodrama, el crític del *Diario de Barcelona* considera irònicament, que el gènere és una forma de suplici que pretén arrancar llàgrimes a l'espectador a força d'acumular desgràcies damunt l'escenari, ja que el melodrama no invita a la reflexió sinó a l'emoció més elemental. (J. M. y F., 1852d: 6615-6617).²¹ Mañé segueix en l'article, gairebé literalment, el criteri de Jules Janin, l'anomenat *prince des critiques*, una de les personalitats més importants de la crítica teatral del segle XIX a França.²²

lloc, per tal de trobar, així, una solució tràgica equilibrada i amb possibilitats de futur (P. P. y F., 1844b: 2966-2970).

19. Malgrat tot, Semis, en la crítica de *La hermana del carretero*, també de Bouchardy, subratlla i elogia l'habilitat amb què l'autor sap aplicar a les seves obres la progressió dramàtica i l'eficàcia amb què usa aquest recurs per mantenir l'atenció del públic (J. S. y M., 1846b: 2137).

20. Les reflexions de Piferrer, i després de Mañé, sobre la construcció argumental del melodrama prolonguen la preocupació, manifestada en els anys trenta per autors com V. Ayguals de Izco o Antoni Ribot i Fontserè, per la narrativització progressiva de l'escena, amb la irrupció del drama i del melodrama romàntics, en detriment de l'especificitat del llenguatge teatral.

21. En articles primerencs, Mañé ja havia assenyalat els greus inconvenients del melodrama (J. M. y F., 1847e: 4921) (J. M. y F., 1848a: 236-237).

22. La línia argumentativa de Janin, purament impressionista i que se centrava en el resum de l'argument de les obres, va tenir força seguidors en l'àmbit peninsular,

També respecte del teatre francès, la crítica del *Diario de Barcelona* encara es planteja la pregunta, d'origen setcentista, de quines traduccions calen a l'escena espanyola. La resposta que hi dona és clara i reiterada: només són convenients les traduccions que responen al concepte de bon gust, entès com l'aplicació que el burgès mitjà de l'època fa o pot fer dels conceptes il·lustrats de raó i de virtut. Per això Piferrer escriurà: «Si el teatro ha de ser una escuela de buen gusto, no lo creen así los dramaturgos franceses y menos nuestros culpables traductores» (P. P. y F., 1842c: 2778). I Mañé afirmarà que hi ha moltes peces que no mereixen de ser traduïdes perquè no beneficien de cap manera els interessos de l'escena espanyola (J. M. y F., 1847b: 3769).²³ La crítica teatral del *Diario de Barcelona* es queixarà sovint per la traducció i l'estrena de peces franceses irrellevants o de molt poca qualitat. Fins i tot, Mañé trobarà inadequada la presència circumstancial d'una companyia francesa a Barcelona perquè, essent d'un nivell que no passa de discret, no pot contribuir gens a la millora dels recursos interpretatius dels actors catalans i espanyols (J. M. y F., 1853a: 363-365).²⁴

entre les quals el conjunt de la crítica del *Diario de Barcelona*. Ara bé, les posicions de fons d'aquesta crítica, especialment en el cas de Mañé, són més properes en conjunt a les de La Harpe i, en part, a les de Nisard i de Saint-Marc Girardin —Mañé i, més endavant, Rimont els esmenten alguna vegada com a referents d'autoritat— que no pas a les de Janin. Alguna sèrie d'articles publicada per Mañé en el *Diario de Barcelona* recorda clarament les recollides per Saint-Marc Girardin en el volum *Cours de littérature ou de l'usage des passions dans le drame* (1843) (J. M. y F., 1854a: 171-173; 352-354; 535-536; 719-721; 882-885); (J. M. y F., 1854b: 1064-1066 i 1254-1256).

23. En un altre article primerenc de Mañé, hi trobem una atractiva consideració del crític negant, aparentment, al teatre la condició d'«escola de costums». Segons Mañé, la finalitat de la representació dramàtica no ha de ser altra que causar el plaer de l'espectador. Aquesta afirmació pot resultar enganyosa si no tenim en compte que, tot seguit, Mañé vincula el plaer de l'espectador a la virtut moral fins al punt d'afirmar que només aquesta virtut provoca plaer i, consegüentment, el drama immoral no en pot causar. Tot i el rebuig formal del caràcter utilitari del teatre, és indubtable la preocupació permanent de Mañé, des de bon començament, per la moral que el teatre ha de fer arribar a l'espectador, cosa que revela, precisament, la voluntat de convertir-lo precisament en «escola de costums» (J. M. y F., 1847f: 5456-5457). D'altra banda, Mañé aviat concedirà, explícitament, a la representació dramàtica la condició que li havia negat (Rompelanzas, 1849c: 5078) (J. M. y F., 1850a: 1846-1848).

24. Es tractava d'una companyia, encapçalada per Victor Daiglemont, que va arribar a la ciutat procedent de Madrid. Va actuar, entre l'11 i el 30 de gener de 1853, al Teatre Principal, on va oferir vuit sessions en cadascuna de les quals va presentar

4.2. *El teatre francès entre el Bienni Progressista i la Revolució de Setembre*

Entre 1856 i 1868, la crítica dramàtica ordinària en el *Diario de Barcelona*, l'exerceix gairebé exclusivament Manuel Rimont, encara que, a partir de 1866, Francesc Miquel i Badia s'ocupa de noms de gran relleu —Shakespeare, Calderón, Schiller—, amb articles de més pretensions teòriques que els de Rimont.²⁵ Altrament, al llarg d'aquests dotze anys,

més d'una obra. El repertori d'aquesta companyia estava format, sobretot, per vodevils, comèdies-vodevils i melodrames d'autors com Scribe, Dumanoir i Dennery, Soulié i Arago —d'aquests últims va dur a l'escena *Les mémoires du diable*, un gran èxit a París que havia estat criticat durament, com hem vist, per Pau Piferrer en les representacions en castellà de 1842, al mateix Teatre Principal— i altres. Però també van posar en escena *Un mariage sous Louis XV*, una comèdia d'Alexandre Dumas (pare) (12 i 25/01/1853); *Il faut qu'une porte suite ouverte ou fermée*, una comèdia d'Alfred de Musset (19/01/1853), i *Tartuffe ou l'imposteur*, de Molière (27/01/1853). Veg. ESPECTÁCULOS, 1853: 173, 213, 241, 304, 385, 425, 501, 565, 617, 645 i 701. El llibre, molt ben documentat, que Pere Bohigas va dedicar a la presència a Barcelona de companyies teatrals estrangeres (Bohigas, 1946), no recull la notícia de la visita i de les actuacions que acabo d'esmentar.

25. Els articles de Miquel i Badia van aparèixer únicament amb motiu de les actuacions de la companyia italiana d'Ernesto Rossi, que va actuar a Barcelona, al Teatro del Prado Catalán, al passeig de Gràcia, l'estiu i la tardor de 1866 i l'estiu de 1868. La primera visita en va motivar quatre: tres, molt encomiàstics de la producció shakespeareana i de les qualitats de l'actor italià (Miquel i Badia, 1866a: 7187-7190) (Miquel i Badia, 1866b: 7339-7341) (Miquel i Badia, 1866c: 7734-7740), i un, també molt elogiós, de *María Estuardo*, de Schiller (Miquel i Badia, 1866d: 9604-9606). En el primer d'aquests articles, Miquel i Badia usava la grandesa i la força tràgica de la dramaturgia de l'autor anglès per reivindicar els valors del teatre del Siglo de Oro espanyol, especialment de l'obra de Calderón de la Barca. D'aquesta manera, reprenia encara el fil d'aquella reflexió, d'origen setcentista, de Piferrer i Mañé sobre les virtuts certes, i els defectes possibles, dels clàssics espanyols; uns clàssics que una gran part dels autors i tractadistes romàntics havien considerat tan positivament com Miquel i Badia. Durant la segona visita de la companyia d'Ernesto Rossi, l'any 1868, Miquel i Badia publicarà, amb motiu de la representació de *La vida es sueño* en traducció italiana, un article tan laudatori de l'autor i de l'obra com crític amb la versió italiana del text (Miquel i Badia, 1868: 7505-7507). Pel que fa a Schiller, Miquel i Badia, com Mañé abans, valora l'autor de maduresa, el de *María Estuardo*, *Guillermo Tell* i *La Doncella de Orleans*, i rebutja de ple el dramaturg autor de *Los bandidos*, «obra tan terrible como estravagante, con un protagonista pálida imitación de Ricardo III, llena de insultos a lo santo y sagrado, hija de la duda, imparcial hasta la indiferencia, y sin ideal que eleve el lugar de la acción ni los depravados personajes que juegan los primeros papeles».

Mañé i Flaquer hi publica, alguna vegada, sèries breus d'articles teatrals amb els quals el diari vol donar relleu a un fet molt precís.²⁶ D'altra part,

26. Per exemple, les representacions de *Maria Estuardo*, de Schiller, tan admirat per Mañé, en aquest cas a càrrec de la companyia de l'actriu italiana Adelaida Ristori, el novembre de 1857 (Mañé y Flaquer, 1857a: 9281-9289) (Mañé y Flaquer, 1857b: 9352-9354). És especialment interessant el segon d'aquests articles, perquè Mañé hi afirma que Schiller i Scott són «los primeros poetas de nuestro siglo» i, per això, els únics que han gosat «dar forma literaria a la interesante historia de la infortunada Maria [Estuardo]. Pues si bien después Alfieri, Lebrun, Bretón de los Herreros y otros han puesto en escena el mismo argumento, sus dramas no son más que una traducción o modificación del de Schiller». D'altra banda, en l'argumentació que usa per contraposar la tragèdia grecollatina a la tragèdia de Schiller, Mañé assenyala una diferència fonamental en preceptiva per distingir entre tragèdia i drama i que presenta com a íntimament vinculada a la trajectòria de la fe i la moral cristianes, que en determinen la preeminència: la complexitat psicològica del drama és clarament superior a la de la tragèdia, i per això, el drama s'allunya dels arquetipus caracterològics. Ell mateix considera que la denominació més adequada per a la peça de Schiller és la de «drama histórico» i no la de tragèdia. «Las tragedias tomadas o imitadas del teatro griego —escriu Mañé— nos presentan vicios o virtudes radicales en lucha, abstracciones más bien que realidades, figuras que son personificaciones, y que se mueven metódica y razonadamente como las piezas de un ajedrez, como los guarismos de un problema que se trata de resolver. No hay que buscar en ninguno de sus personajes esta mezcla del bien y del mal que se halla en el fondo del corazón humano, ni esas peripecias en la lucha de sentimientos que tiene origen en la conciencia de nuestros deberes, tan claros, tan deslindados hoy, merced a la sublime y sencilla doctrina del Evangelio. La representación de uno de aquellos personajes exige del autor por las causas indicadas, menos atención, menos percepción, menos sensibilidad, un conocimiento menos profundo de los secretos del alma, órganos menos flexibles para reproducir la figura de un personaje histórico perteneciente a civilizaciones más análogas a la nuestra. Las figuras de la tragedia griega son verdaderas estatuas, hermosas, bien talladas, pero sin iluminación, sin estos delicados colores, sin esos infinitos matices que exigen del que reproducirlas tratara que sea, al para que hábil estatuario, consumado pintor. Para el vulgo de los espectadores, el actor que observe las leyes de la estatuaría, que reproduzca algunos buenos modelos del arte antiguo, poniendo de relieve sus formas, [...] alcanzará la mayor perfección imaginable. Mas quien comprende los inmensos recursos del arte y del vastísimo campo que le ofrece la belleza, exigírale, con razón, para aquilatar su mérito, que vea de interpretar no solamente esos grandes y visibles rasgos de las tempestuosas pasiones sino también esas delicadas y casi imperceptibles tintas de los sentimientos tiernos, que son la esencia más pura de nuestra alma inmortal; y esto sólo le es posible al actor cuando representa épocas y personajes que han sentido la influencia de la civilización cristiana». En aquest article, Mañé matisa i concreta conceptes ja esbossats en un altre d'anterior, que he esmentat abans, i aprofundeix en la reflexió corresponent (J. M. y F., 1853b: 3836-3837).

Rimont és un fidel continuador de la línia crítica de Piferrer i Mañé, encara que hi introdueix algunes modulacions, probablement tant per una qüestió de caràcter com per l'evolució de les circumstàncies i per una opció personal.

Manuel Rimont i, just abans d'ell, l'efímer Eugeni Sánchez de Fuentes presten la màxima atenció al teatre francès quan visita Barcelona alguna companyia parisenca, i llavors combinen l'anàlisi de l'actuació dels actors amb les consideracions pertinents sobre el caràcter i la idoneïtat de les peces representades. Sánchez de Fuentes encara fa l'elogi d'alguna obra d'Scribe, com és el cas del drama *Estelle ou le père et la fille*, alhora que evita entrar en l'anàlisi de continguts d'una peça de Théodore Barrière, Lambert i Thiboust, com *Les filles de marbre*, o de Dumas (fill), com *La dame aux camélias*. Però no podem dubtar de les prevencions ètiques que li suscitava una part de la producció literària del seu temps, en la qual, naturalment, també incloïa el teatre.²⁷

Altrament, Manuel Rimont, crític de llarga trajectòria, trobarà moltes avinenteses, que aprofitarà, de ser més explícit en la manifestació de recel pel que fa al teatre francès que s'allunya del seu criteri de moralitat.²⁸ En aquest sentit, Alexandre Dumas (fill) provocarà, en una certa mesura, el rebuig que, en la crítica del *Diario de Barcelona*, havia provocat Alexandre Dumas (pare), juntament amb Victor Hugo, pocs anys abans, tot i que Rimont mai no serà tan combatiu com Piferrer o Mañé.²⁹ En el

27. «La vida es un golfo revuelto y temible: ¿por qué, pues, la orgullosa nave del hombre para surcarlo empieza por arrojar al abismo con desdén las áncoras salvadoras de la moral y de la religión?» (Sánchez de Fuentes, 1856: 5859).

28. (Rimont, 1862b: 1333-1334).

29. El 1863 el *Diario de Barcelona* publica dos articles llargs destinats a oposar-se a l'activitat política o a la trajectòria literària d'Alexandre Dumas (pare) i de Victor Hugo. El primer és un text molt irònic, signat per J. Mola Martínez, en el qual es posa en ridícul la intervenció de Dumas (pare) en el procés d'unificació política italiana —i se'n denuncia l'oportunisme— i en una projectada invasió d'Albània pels mercenaris d'un príncep d'origen albanès (Mola Martínez, 1863: 1237-1238). El segon, signat per Àngel Bas, és un comentari elogiós del llibre de Narcís Gay i Beyà «*Los miserables*» de Víctor Hugo, *ante la luz del buen sentido y la sana filosofía social*, que dona títol a l'article; un article en què, sobre la base del llibre elogiats, es contraposa la bellesa i la bondat moral de *Notre Dame de Paris* als errors embolcallats de bellesa, molt perillosos, de *Les miserables* (Bas, 1863: 8695-8697). Joaquim Mola i Martínez (?- Barcelona, 1881) va ser militar de carrera, i des de 1854, redactor de la secció de política estrangera en el *Diario de Barcelona*. Va actuar com a corresponsal del periòdic esmentat en la

cas de Rimont, el rebuig s'expressarà a través, sobretot, com ja he apuntat, del reel. Semblava que qualsevol peça de Dumas (fill) podia figurar entre les «producciones de moralidad dudosa, producciones en que bajo apariencia de un fin moral se aspira a excusar y hasta a legitimar el vicio, producciones en que dominándose al público por medio de estudiadas y bien conducidas emociones dramáticas se tiende a que el sentimiento se sobreponga a la razón» (Rimont, 1865b: 6332-6334). Si no hi figura, és que cal col·locar-la entre les més explícitament inacceptables, com és ara *El hijo natural*, una obra estèticament fallida i moralment inadmissible perquè, entre altres conclusions, «tiende a probar que el hombre disponiendo de los intereses materiales puede borrar de su memoria el recuerdo de un crimen, y puede acallar los remordimientos de su corazón: ¡mentira!» (Rimont, 1858b: 3966-3968).

No cal dir que la preocupació per la moralitat de l'obra dramàtica és també omnipresent en les reflexions crítiques de Rimont, que la considera la primera llei a la qual s'ha d'atenir qualsevol obra artística, i de la qual deriva, en l'àmbit de l'art escènic, aquella idea tan acreditada de la tradició il·lustrada i postil·lustrada que proclama, com hem vist, que el teatre ha de ser, per damunt de tot, una «escuela de costums». Rimont explicita aquest principi una vegada i una altra, fins a la sacietat. De fet, el crític està convençut de la teoria herderiana del caràcter essencialment diferent dels pobles, de les tradicions i dels costums, traslladada pels germans Schlegel a l'àmbit de la creació literària, i que cal partir d'aquesta diferència perquè la labor educadora del teatre resulti efectiva (Flitter, 1995: 22-24). Per això els autors i els actors han de tenir molt en compte a l'hora d'escriure i d'interpretar que la realitat de les societats nacionals i de les tradicions teatrals corresponents són diferents. O dient-ho d'una altra manera, més concreta: no és el mateix escriure i interpretar a França que

Guerra d'Àfrica (1859-1860) i en una de les fases de les guerres d'unificació d'Itàlia (1860). Amb Joan Mañé i Flaquer és autor d'*Historia del bandolerismo y la camorra en la Italia meridional* (1864) (Elias de Molins II, 1972: 194-195). Àngel Bas i Amigó (Barcelona, 1834-?, després de 1899) va ser catedràtic de Dret de la Universitat de Barcelona i d'altres universitats. Col·laborador d'*El Diluvio*, i sobretot, redactor durant sis anys del *Diario de Barcelona*, on va publicar uns tres-cents articles sobre qüestions polítiques, econòmiques, administratives, morals i culturals. Va ser membre de diverses acadèmies, entre les quals la de Bones Lletres de Barcelona (Elias de Molins I, 1972: 260).

a Espanya.³⁰ Així i tot, no s'han de depassar enlloc els límits del bon gust i les regles de l'art, cosa que té dues conseqüències que han de tenir ben presents el dramaturg i el director d'escena: el primer no es pot permetre de dur a l'escenari les misèries socials sense l'acompanyament del correcciu que els cal, perquè tant l'ètica com el bon gust exigeixen que sigui així (M. R., 1857c: 1427-1429); el segon ha de ser molt curós en la tria del text a representar, tenint sempre en compte la mena de públic que serà present a la sala d'espectacles (M. R., 1857e: 2407-2409). Abans, Sánchez de Fuentes ja havia recomanat al director d'escena d'una de les companyies franceses que van visitar Barcelona que optés per peces com les comèdies i els drames d'Scribe i evités, sobretot, els vodevils massa frívols — «desenvueltos», escriu el crític (S. de F., 1856a: 4356-4357).

En la tria de l'obra a representar cal prendre en consideració, a més, les diferències socials i culturals que hi ha en un país. No és el mateix representar davant d'un públic format per persones il·lustrades que per individus sense instrucció, i en conseqüència, el perill de mal formar el segon tipus d'espectador és molt més elevat que el de mal formar el primer. Per això pot ser tolerable, més enllà dels defectes estètics que pugui tenir una obra com a tal, la representació davant d'un públic selecte d'un melodrama com *Le courrier de Lyon*, de Paul Siraudin, Alfred Delacour i Eugène Lemoine-Moreau, en què, per error de la justícia, és castigat un innocent, però aquesta mateixa obra és molt poc recomanable de representar-la davant un auditori popular (M. R., 1857f: 3207-3209).³¹ Rimont insistirà

30. «Insinuamos en nuestro primer artículo crítico de la compañía dramática francesa que, por diferentes circunstancias de localidad, podíamos y debíamos ser menos severos con el teatro francés, puesto que está destinado a una sociedad que no puede compararse con la nuestra. Sabido es que en Francia las jóvenes no asisten a los espectáculos escénicos, siendo así que nuestras costumbres, que se califican de más morigeradas, autorizan y han establecido lo contrario. No citamos esto para probar las ventajas o los inconvenientes a que pueda prestarse semejante costumbre en Francia ni en España; lo consignamos tan sólo para evidenciar la facilidad con que encontraríamos diferencias radicales entre el carácter de ambas sociedades, diferencias que permiten y aun pueden aconsejar a veces la representación de escenas que entre nosotros serían impropias y desprovistas de efecto [...]» (Rimont, 1857e: 2407-2409).

31. «La filosofía del vulgo no alcanza a reconocer en el castigo de un inocente la fuerza moral y legal de las pruebas en virtud de las cuales ha de faltar la justicia humana; se fija en el hecho y de él deduce la culpabilidad de los jueces, sin tener en cuenta que si en el tribunal hubieran podido constar todos los hechos que se consignan en el

en aquesta posició reproduint, traduït per ell mateix i sense donar-ne l'autor, un article interessantíssim, extret del diari conservador francès *Journal des Débats*,³² en què el redactor parisenc considera que el teatre té una influència escassa en la millora o en l'enfonsament moral dels grups socials cultivats, perquè disposen de formació, coneixements i mecanismes de judici que els permeten distanciar-se de la realitat escènica, mentre que és enorme sobre el poble pla, que no pot recórrer a aquest distanciament per manca dels instruments intel·lectuals adequats. El gust popular per la complexitat incidental de l'argument encara fa augmentar el perill de desorientació ètica de l'espectador mancat de formació, i per tant, l'articulista subratlla la necessitat d'una actuació preferent, ponderada i educadora, de la censura sobre les obres i els teatres populars; una actuació que s'ha de preocupar més per les qüestions ètiques de fons, perquè són aquelles a què pot ser més sensible el poble senzill, que per les qüestions polítiques que, almenys en els aspectes decisius, gairebé sempre queden circumscrites al públic cultivat (Rimont, 1858a: 7-10).

Igualment, Rimont manté les prevencions ètiques i el disgust estètic de conjunt davant del melodrama, cosa que es fa evident, per exemple, en el judici de *Los pobres de Madrid*, un melodrama de gran èxit popular que, en realitat, és una adaptació de Manuel Ortiz de Pinedo d'algun melodrama francès (Gies, 1996: 447).³³ Així i tot, la posició de Rimont resulta més moderada que la dels seus antecessors en el *Diario de Barcelona*, probablement tant per una qüestió de sensibilitat personal com perquè el melodrama més extremós ja començava a ser vist com una realitat del passat o que, almenys, no tenia la capacitat revolucionària latent que algú li havia atribuït.³⁴

drama, el desenlace hubiera sido muy diferente. El prestigio de la magistratura exige pues un especial cuidado en evitar que el recuerdo de esos involuntarios e inevitables desacuerdos de la justicia humana pueda contribuir poco ni mucho a que se rebaje en el concepto del vulgo ese respeto tradicional y constante con que se reciben los fallos de los tribunales» (M. R., 1857f: 3208-3209).

32. Des del moment en què Mañé va passar a ser-ne el redactor en cap (1854), el *Diario de Barcelona* reproduïa, amb una certa freqüència, complets o en extracte, articles publicats en el diari parisenc sobre qüestions polítiques, culturals i socials.

33. Segons Rimont, l'autor de *Los pobres de Madrid* «descubre el mal y no proporciona el remedio [...] espectáculos de este género deben eliminarse porque no sirven a la sociedad ni cumplen con el arte» (Rimont, 1857a: 1103).

34. En aquests anys, l'última expressió que amalgama el romanticisme de Victor Hugo i Alexandre Dumas (pare) amb les novel·les melodramàtiques i els melodrames de

Rimont no acaba de trobar un model completament satisfactori en la dramaturgia francesa contemporània. Perquè si bé François Ponsard, un dels orientadors de la denominada *École du Bon Sens*, li mereix una crítica molt positiva, estèticament i moralment, per *L'honneur et l'argent* (M. R., 1857g: 3689-3681), no obté el mateix tracte per la de *La bourse*, la representació de la qual va tenir conseqüències importants en el panorama teatral barceloní dels anys 1857 i 1858, a les quals ja em vaig referir en un altre lloc (Gibert, 2000: 21-24).³⁵ I és que el teatre francès contemporani és fruit d'una societat on les idees dissolvents s'han estès entre els grups culturalment dirigents d'una manera tan notable que, fins i tot als autors més escrupolosos, els és molt difícil d'alliberar-se del pòsit humà i teatral que deixa aquesta corrupció. Afortunadament, no és la mateixa la situació a Espanya, on han anat apareixent autors com Adelardo López de Ayala, Luis Mariano de Larra, Luis de Eguílaz o Enrique Pérez Escrich, que, en general, presenten unes peces èticament irreprotxables i estèticament plausibles, com *El tanto por ciento* (Rimont, 1861a: 9123-9125), *La oración de la tarde* (Rimont, 1858d: 11256-11258), *Los soldados de plomo*, (Rimont, 1866: 188-189) i *El cura de aldea* (Rimont, 1859a: 443-445), respectivament. Per tant, és indubtable que Rimont fa una aposta pel teatre espanyol postromàntic, i més concretament, per la comèdia de costums contemporanis, burgesa — Luis Mariano de Larra, Luis de Eguílaz — o més popular — Pérez Escrich — i per la *alta comedia* — López de Ayala.³⁶

Soulié, la trobem en una crítica de 1854 de Joaquín Sánchez de Fuentes que parla de «sangriento romanticismo» dels escriptors esmentats (S. de F., 1854: 5084-5086).

35. En la crítica que va dedicar a l'obra, Rimont retreia a Ponsard que no hagués introduït en *La bourse* allò que, al seu entendre, resulta essencial: «El autor no resume su pensamiento en una máxima moral o filosófica, pero en cambio deja al espectador en situación de creer que la bolsa es una institución detestable porque de ella resultan perjuicios individuales» (M. R., 1857c: 1910-1912). Com a crític d'*El Iris Catalán*, Manuel Angelon hi va publicar unes observacions molt semblants a les de Rimont (A[ngelón], 1857: 1-2). Però encara va fer més: el 5 de maig de 1858, al mateix Teatre del Circ Barcelonès, hi va estrenar el drama *La bolsa*, que és una reescriptura del drama francès per tal d'obviar-ne els inconvenients morals. En aquest cas, la crítica de Rimont va ser completament positiva (Rimont, 1858c: 4210-4212).

36. Això no és obstacle perquè, com anteriorment Piferrer o Mañé, Rimont faci objeccions a autors com Luis de Eguílaz i Pérez Escrich, tot i que assegura que «no pertenecemos, por fortuna, a esa secta de filósofos huraños y descontentadizos que juzgan que el género humano corre a su disolución» (Rimont, 1856b: 4998). I així, considera massa restrictius els deures morals que el primer assigna a la dona en *La cruz*

En definitiva, segons Rimont, la majoria dels dramaturgs espanyols del moment es caracteritza per una moralitat inqüestionable de les seves

del matrimonio, mentre que els del marit resulten massa laxos, i per aquest motiu «como lección moral puede producir efectos algo dudosos» (Rimont, 1862a: 342-344). O troba que l'actitud del segon pel que fa a l'educació resulta injustificadament fatalista en *La mala semilla* (Rimont, 1859b: 9367). Al costat d'aquests autors, Rimont valora altament els autors romàntics, que com Hartzenbusch (M. R., 1857: 323-325) o García Gutiérrez (Rimont, 1864a: 5938-5940) (Rimont, 1864b: 5970-5972) presenten drames o comèdies d'ambientació històrica en què l'equilibri dels elements de la composició, l'exactitud històrica, real o suposada, l'allunyament dels recursos melodramàtics i la moderació ideològica resulten definitoris. També mostrarà un interès notable per la dramaturgia catalana, sobretot des del moment en què Eduard Vidal i Valenciano o Frederic Soler estrenen comèdies i drames, de vegades en alguna sala de primera categoria, com el Teatre Principal, i sobrepassen l'àmbit secundari dels teatres menors o d'aficionats i dels teatres d'estiu del passeig de Gràcia (Rimont, 1865a: 3526-3527) (Rimont, 1866c: 12180 - 12183). Però Rimont també es va ocupar alguna vegada de les paròdies de Pitarra tot fent-ne una valoració ponderada (Rimont, 1866b: 2243-2244). Aquesta actitud contrasta vivament amb la de J. L. Feu, que va publicar una agressiva desqualificació moral i social de les paròdies (Feu, 1867: 7071-7074) [Sense dubte, Josep Leopold Feu (Barcelona, 1836 - 1916), deixeble de Francesc Xavier Llorens i Barba, és un dels publicistes més interessants del segle XIX català. Doctor en Dret per la Universitat de Barcelona, va ser membre de la Reial Acadèmia de Bones Lletres i vice-president de l'Acadèmia de Jurisprudència. Entre 1863 i 1869 va ser redactor del *Diario de Barcelona*, i col·laborador de la *Revista de Cataluña*, *Defensa de la Sociedad* i de la *Revista de España*. És autor de diversos opuscles de caràcter polític, econòmic, sociològic i d'història literària. En l'àmbit dels estudis literaris destaquen 14 semblances d'autors catalans vuitcentistes —Aribau, Balmes, Piferrer, Martí d'Eixalà, entre altres— que va publicar en el *Diario de Barcelona*, entre 1863 i 1864 (Elias de Molins I, 1972: 597-598). Encara no fa gaire, el professor Josep M. Fradera li va dedicar unes pàgines excel·lents en un dels seus estudis (Fradera, 1991: 95-96 i 99-106)]. Altrament, abans que Rimont, també Sánchez de Fuentes havia considerat que tenia l'obligació de fer alguna observació moral al mateix López de Ayala, amb motiu de l'estrena a Barcelona d'*El tejado de vidrio*. Efectivament aquesta comèdia és, segons el crític, un elogi de l'estabilitat matrimonial, molt ben construïda per l'autor i la finalitat, indubtable, de convertir l'escenari en una escola de costums tan desitjada, molt diferent, doncs, de les novel·les i drames francesos destinats «a ridiculizar y combatir el augusto sacramento del matrimonio». Però, així i tot, Sánchez de Fuentes creu que ha de remarcar a l'autor que «en *El tejado de vidrio*, si bien se encierra una lección profundamente moral, hay sin embargo, a nuestro modo de ver, demasiada franqueza en el colorido. No todo lo que se dice en el café, en la calle y en las visitas puede decirse en el teatro: el público allí congregado, y del que forman parte, sin duda, algunas [personas] castas y puras que no conocen, por su bien, los vicios que afean a la sociedad actual, merece un exquisito respetto de parte de los autores dramáticos» (S. de F., 1856b: 4999).

propostes, fet que ha de contribuir, necessàriament, a la millora espiritual del país (Rimont, 1863a: 3328-3330). Però aquestes perspectives favorables contrasten amb la decadència a Madrid i a altres ciutats espanyoles, però sobretot a Barcelona, d'allò que ell denomina *teatro nacional*, entenent l'expressió com la combinació que han de formar una programació estable, en les sales més importants de la ciutat, de teatre escrit originàriament en castellà, i unes companyies sòlides i completes en les quals no actuïn, aïllades, unes primeres figures mal acompanyades de secundaris només discrets o senzillament ineptes. Tot això es produeix, segons Rimont, per la genèrica *absoluta falta de protecció al teatro nacional*, cosa que explica que el Liceu i el Teatre Principal s'inclinin cada cop més per una programació d'òpera o de sarsuela i que l'anomenat *teatro de verso* quedi reduït, en sales de primera categoria, al Teatre del Circ Barcelonès, i encara amb dificultats. El contrast no pot ser més violent amb la situació del teatre francès, protegit pels governs del Segon Imperi i amb unes companyies d'un nivell de qualitat i de conjunció molt superior al de les espanyoles, tal com resulta evident analitzant les actuacions de les que visiten Barcelona. (Rimont, 1859c: 10645-10647); (Rimont, 1860: 10827-10828); (Rimont, 1861b: 11186-11188); (Rimont, 1863b: 8922-8924).³⁷

37. No sembla que ni Sánchez de Fuentes ni Rimont s'interessin per la qüestió de les traduccions del teatre francès que calen al teatre espanyol i per quins criteris s'han de regir, que tant va preocupar Mañé. Altrament, l'actitud cap a les companyies franceses que visiten Barcelona, més enllà de les prevencions morals, indubtables, sobre la programació que ofereixen al públic, és receptiva pel que fa a les representacions en elles mateixes, a causa de la qualitat mitjana dels actors i la bona organització de què són exemple, qualitats que, com he vist, Rimont troba tant a faltar en el panorama teatral espanyol. Mentre Sánchez de Fuentes i Rimont van exercir la crítica en el *Diario de Barcelona*, van visitar la ciutat tres companyies franceses. La primera, encapçalada per Mr. i Mme. Sandre, va actuar al Teatre del Circ Barcelonès entre el 20/05/1856 i 13/07/1856, i va oferir un total de 47 funcions. Va presentar vodevils, comèdies, comèdies-vodevils i algun drama. Entre les obres representades destaquen *Un caprice* i *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, d'Alfred de Musset, *Edgar et sa bonne* i *Mon Isménie!*, d'Eugène Labiche, *Une femme qui se jette par la fenêtre*, d'Eugène Scribe, *Les deux aveugles* —qualificada de «locura musical»—, de Moineux i Offenbach, i *La dame aux camélias*, d'Alexandre Dumas (fill). La segona estava encapçalada per Mme. Corres-Delamarre, i va actuar al Teatre del Circ Barcelonès entre el 07/02/1857 fins al 31/05/1857. Sembla que procedia de Brussel·les i que també va oferir una programació de vodevils, comèdies i comèdies-vodevils, amb l'afegit d'algun drama (Bohigas, 1946: 11-12). La tercera es va presentar al Teatre Principal entre el

Rimont suggereix que el teatre francès disposa de sensibilitat governamental, de voluntat de difusió de la producció pròpia, de recursos adequats i ben aplicats, i de companyies perfectament establertes; en canvi, el teatre espanyol té autors molt apreciables en tots els sentits, i personalitats notabilíssimes entre els actors, però li falta tota la resta, tot allò que dóna cos a una institució social com és l'escènica. D'aquesta manera els governs espanyols manquen a una de les obligacions de qualsevol govern liberal, sigui de l'orientació que sigui, que és la de contribuir a la millora de la societat a través de l'educació popular, de la qual el teatre és un instrument indispensable. No sembla que les autoritats espanyoles siguin conscients que el poble senzill, sense una institució teatral ben estructurada i eficaç, es pot abandonar progressivament, com ja va fer a l'antiga Roma, als espectacles violents — les curses de braus, per exemple —, en perjudici de l'entreteniment honest, educatiu i purificador que és el teatre.

Llegint i analitzant els articles de Manuel Rimont m'ha semblat trobar-hi dos paràgrafs, molt semblants entre ells, significativament redundants, que resumeixen amb una gran precisió el sentit últim que ell mateix atorgava a la seva labor de preservació i millora de l'ordre social — que no era altra la finalitat de la crítica dramàtica —; un sentit que, naturalment, també és vàlid per a tota la crítica dramàtica del *Diario de Barcelona* durant l'època isabelina. Rimont escriu, el 1858, en la crítica d'*El hijo natural*: «Si la sociedad anda tan mal como en este drama se describe, no se lo digamos en voz alta; mejor será ocultárselo» (Rimont, 1858b: 3966-3968). Al cap de poc més d'un any, a propòsit de *La mala semilla*, d'Enrique Pérez Escrich, dirà: «La idea capital de este argumento indica que el nacimiento basta para infundir en el corazón de los hijos la mala semilla que se desarrolla y produce su fruto natural a despecho de los desvelos que se toman por una buena educación. Si esta idea es cierta, mejor es ocultarla, o a lo menos no se la inculquemos a la sociedad hasta que podamos proporcionarle el correspondiente remedio» (Rimont, 1859b: 9366-9368). Es tracta, doncs, per damunt de tot, d'evitar allò que el mateix Rimont potser hauria

10/06/1865 i el 02/07/1865. El *Diario de Barcelona* l'anomena «compañía dramática francesa del teatro de Burdeos», i l'encapçalava Mr. Prioleau. Va oferir vint-i-una funcions, amb una programació formada sobretot per vodevils, comèdies i comèdies-vodevils, però amb més presència de la comèdia dramàtica i del drama. Hi destaquen *Par droit de conquête*, d'Ernest Legouvé, *Le supplice d'une femme*, d'Alexandre Dumas (fill) i Émile de Girardin, *La cagnotte*, d'Eugène Labiche i *La dame aux camélias*.

anomenat desconsol —és a dir, la desesperació—, o simplement, allò que hi podia induir. L'actitud és meritòria i respectable, però sembla oblidar que en surten ferits de mort el coneixement i la veritat, aquella veritat de la qual ni Manuel Rimont ni cap dels crítics del *Diario de Barcelona* s'hauria atrevit a dubtar en un escrit que hagués de ser publicat.

5. Conclusions

La crítica dramàtica del *Diario de Barcelona* durant el període isabelí és un producte dels plantejaments característics d'un model interpretatiu reduccionista de base il·lustrada, però que incorpora aspectes de la imaginació i la sensibilitat romàntiques que el poden fer més eficaç entre el públic burgès de l'època i que no en qüestionen els elements bàsics. Piferrer, Semís i Mañé van ampliar els límits estètics —i Rimont, simplement, va aprofitar aquesta labor— del model crític de referència per tal d'admetre-hi les conseqüències del canvi de gust social que s'havia produït. I així, hi van valorar més la imaginació creativa i hi van admetre, amb moderació, aquells elements de l'estètica romàntica que resultaven més atractius per al públic: l'exaltació sentimental, l'ambientació històrica, una aplicació més flexible —o la suspensió— de les tres unitats dramàtiques. Aquest procés, iniciat per la crítica teatral espanyola durant la segona meitat de la dècada de 1820 a 1830, no suposarà en cap moment l'adopció d'un paradigma veritablement nou (Rodríguez Sánchez de León, 1999: 267): el model continuava construït sobre una voluntat prescriptiva i censora.

Pel que fa al teatre francès, aquesta crítica ens remet encara, en la Dècada Moderada, a la polèmica setcentista, esmentada abans, sobre el mèrit i la validesa del teatre del Siglo de Oro espanyol; una polèmica que pren com a punt de referència estètica i ètica la tragèdia i la comèdia de la França clàssica dels segles XVII i XVIII, formes dramàtiques considerades permanentment vàlides i, per tant, del tot adequades en els aspectes fonamentals a la sensibilitat del públic barceloní de 1840 i 1850.

Altrament, el *Diario de Barcelona* s'ha d'enfrontar a les aportacions més noves de l'escena francesa com són la comèdia sentimental, el drama burgès o «tragèdia urbana», el melodrama, el drama històric romàntic i les produccions emblemàtiques, primerament, de Victor Hugo, Alexandre Dumas (pare), i després, d'Alexandre Dumas (fill), i a les conseqüències

estètiques, morals i polítiques que es deriven de la irrupció als escenaris barcelonins d'aquestes novetats. Per aquest motiu, la recepció del teatre francès, sobretot a través de les traduccions i els criteris que les orienten, es converteix en una qüestió fonamental, sobretot en els anys de la Dècada Moderada, en el model dramàtic que defensa la crítica del *Diario de Barcelona*.

La recepció negativa per motius morals i polítics, i subsidiàriament estètics, de les novetats més caracteritzades del teatre francès, com són el melodrama, els drames romàntics de Victor Hugo i Alexandre Dumas (pare) o als drames realistes d'Alexandre Dumas (fill), obliga els crítics del *Diario de Barcelona* a buscar uns contramodels escènics que trobaran, de primer, en les comèdies i els drames d'Scribe i en els drames tràgics de Casimir Delavigne, i després, encara que només parcialment, en algunes obres dels escriptors de l'*École du Bon Sens*, com François Ponsard, tot i que en els últims anys del període isabelí aquesta crítica aposta sobretot pel teatre espanyol contemporani, en els subgèneres de comèdia de costums i d'*alta comedia* —Luis Mariano de Larra, Luis de Eguílaz, Enrique Pérez Escrich, Adelardo López de Ayala.

Amb perspectiva històrica, podem dir que la principal feblesa del model aplicat per la crítica del *Diario de Barcelona*, perfectament integrada en aquest període en el model general espanyol, es troba en l'exigència que els escenaris reflecteixin no pas la realitat, allò que és, sinó l'aspiració ideal, allò que ha de ser, segons els interessos de les capes socials que es veien reflectides en la definició del model i en l'ús que se'n feia.

FONTS HEMEROGRÀFIQUES

- A. 1857. «Folletín. *La bolsa*, drama en cinco actos y en verso por Francisco Ponsard, de la Academia Francesa». *El Iris Catalán*, núm. 21, 08/03/1857, p. 1-2.
- ESPECTÁCULOS. 1853. *Diario de Barcelona*, núm. 9, 11, 12, 14, 17, 19, 22, 25, 27, 28 i 30; 9, 11, 12, 14, 17, 19, 22, 25, 27, 28 i 30/01/1853; p. 173, 213, 241, 304, 385, 425, 501, 565, 617, 645 i 701.
- [MANÉ I FLAQUER, Joan] J. M. y F., 1847a. «*Don Fernando el de Antequera*, drama histórico en tres actos por D. Ventura de la Vega». *Diario de Barcelona*, núm. 96, 06/04/1847, p. 1612-1613.

- , 1847*b*. «Gran teatro del Liceo. *El médico negro*, drama traducido y arreglado expresamente para este teatro». *Diario de Barcelona*, núm. 220, 08/08/1847, p. 3769.
- , 1847*c*. «Teatro Principal. *La esclava de su galán*, comedia de Lope de Vega refundida por D. J. E. Hartzenbusch». *Diario de Barcelona*, núm. 231, 19/08/1847, p. 3944-3945.
- , 1847*d*. «Teatro Principal. *El artesano*, drama en cinco actos de F. Soulié». *Diario de Barcelona*, núm. 255, 12/09/1847, p. 4359-4361.
- , 1847*e*. «Gran Teatro del Liceo. Beneficio de doña Luisa Yáñez. *Borrascas del corazón*, drama en cuatro actos original y en verso, por don Tomás Rodríguez Rubí». *Diario de Barcelona*, núm. 291, 15/10/1847, p. 4921-4923.
- , 1847*f*. «Teatro Principal. *Una cadena*, drama en cinco actos de Mr. Scribe, traducido por D. I. Gil». *Diario de Barcelona*, núm. 321, 17/11/1847, p. 5456-5457.
- , 1848*a*. «Teatro Nuevo. Beneficio de D. Joaquín Arjona. *El trapero de Madrid*, drama imitado de otro francés por D. J. Lombía». *Diario de Barcelona*, núm. 15, 15/01/1848*a*, p. 236-237.
- , 1848*b*. «Teatro Principal. *El café*, comedia en dos actos de D. Leandro Fernández de Moratín (Segunda representación)». *Diario de Barcelona*, núm. 289, 16/10/1848, p. 4844.
- , 1849*a*. «Revista semanal. París, octubre 1849». *Diario de Barcelona*, núm. 294, 21/10/1849, p. 4956-4958.
- , 1849*b*. «Revista semanal. Al Sr. Benito de Llanza, duque de Solferino, conde de Centellas (Carta primera)». *Diario de Barcelona*, núm. 308, 04/11/1849, p. 5186-5189.
- , 1849*c*. «Revista semanal. Al Sr. Benito de Llanza, duque de Solferino, conde de Centellas (Carta segunda)». *Diario de Barcelona*, núm. 317, 13/11/1849, p. 5331-5333.
- , 1849*d*. «Revista semanal. Al Sr. D. Benito de Llanza, duque de Solferino, conde de Centellas (Carta tercera)». *Diario de Barcelona*, núm. 329, 25/11/1849, p. 5532-5536.
- , 1849*e*. «Revista semanal. Al Sr. D. Benito de Llanza, duque de Solferino, conde de Centellas (Carta cuarta)». *Diario de Barcelona*, núm. 343, 08/12/1849, p. 5771-5774.
- , 1850*a*. «Revista semanal. El mundo comedia es. A buen entendedor media palabra le basta. Influencia del teatro en las costumbres, y

- efectos de una mala pintura. Veremos, oiremos y hablaremos. Pregunta inocente». *Diario de Barcelona*, núm. 97, 07/04/1850a, p. 1846-1848.
- , 1850b. «Revista semanal. *Centellas y Moncada*, drama en cinco actos y en verso, por el Excmo. Sr. Duque de Solferino y D. Manuel Tamayo y Baus, representado en el Teatro Principal». *Diario de Barcelona*, núm. 166, 16/06/1850, p. 3151.
- , 1851a. «Revista semanal. Lecciones a tiempo. *Guzmán el Bueno. La calumnia*». *Diario de Barcelona*, núm. 343, 09/12/1851, p. 7279.
- , 1851b. «Revista semanal. *La verdad sospechosa*, comedia en tres actos y en verso. *La última calaverada*, pieza en un acto». *Diario de Barcelona*, núm. 362, 28/12/1851, p. 7696-7700.
- , 1852a. «Revista semanal. *La villana de Vallecas*, comedia de Tirso de Molina. *Trabajar por cuenta ajena*, comedia en tres actos de D. Mariano Z. Cazurro». *Diario de Barcelona*, núm. 172, 20/06/1852, p. 3623-3625.
- , 1852b. «Revista semanal. *Errores del corazón*, comedia en tres actos de Dña. Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Les méprises de l'amour*, comedia en cinco actos y en verso, por Mr. E. Augier». *Diario de Barcelona*, núm. 186, 04/07/1852, p. 3932-3933.
- , 1852c. «Revista semanal. Despedida de la señora Tenorio. Representación de *La feria de Mairena. Cuando quiere una mujer*, comedia arreglada del francés por el Sr. Olona». *Diario de Barcelona*, núm. 214, 01/08/1852, p. 4542.
- , 1852d. «El melodrama. El tormento antiguo y el tormento moderno». *Diario de Barcelona*, núm. 305, 31/10/1852, p. 6615-6617.
- , 1853a. «Revista semanal. Los actores franceses en Barcelona». *Diario de Barcelona*, núm. 16, 16/01/1853, p. 363-365.
- , 1853b. «Revista semanal. *Boadicea*, drama heroico en tres actos y en verso, por D. Juan Federico de Muntadas». *Diario de Barcelona*, núm. 149, 29/05/1853, p. 3836-3837.
- , 1853c. «Revista semanal. El periodista. La crítica: sus deberes y sus derechos. La carrera del teatro». *Diario de Barcelona*, núm. 317, 13/11/1853, p. 8090-8091.
- , 1854a. «Revista semanal. El amor. Empleo de esta pasión en la literatura cristiana y en la pagana». *Diario de Barcelona*, núm. 8, 15, 22, 29 i 36; 08, 15, 22, 29/01 i 05/02/1854; p. 171-173, 352-354, 535-536, 719-721 i 882-885.
- , 1854b. «Revista semanal. El amor platónico». *Diario de Barcelona*, núm. 43 i 50; 12 i 19/02/1854, p. 1064-1066 i 1254-1256.

- , 1854c. «Revista semanal. La crítica y los críticos». *Diario de Barcelona*, núm. 71, 12/03/1854, p. 1812-1814.
- , 1854d. «Revista semanal. La crítica y los críticos. Lo patético (Teoría de Schiller)». *Diario de Barcelona*, núm. 78, 19/03/1854, p. 1999-2002.
- , 1854e. «Revista semanal. De lo patético. Teoría de Schiller». *Diario de Barcelona*, núm. 84, 25/03/1854, p. 2156-2157.
- , 1854f. «Del empleo de las malas costumbres en literatura». *Diario de Barcelona*, núm. 112, 119, 126, 133, 147; 23 i 30/04/ i 07, 14, 28/05/1854, p. 2888-2890 i 3080-3082, i 3271-3273, 3461-3463 i 3821-3822.
- ROMPELANZAS, 1849a. «Revista semanal. El amor en verano. El amor a quema-ropa. El amor a distancia con intermitencias. Las delicias de la vida campestre. El pintar como el querer. No hay que fiar en poetas. Continúa el amor a distancia con intermitencias. *El bufón del rey* (drama). Cuestión peliaguda». *Diario de Barcelona*, núm. 168, 17/06/1849, p. 2847.
- , 1849b. «Revista semanal. *El bufón del rey*. Inmoralidad de este drama. Escenas antirreligiosas o sacrílegas. Una comunidad bien representada. Estaba escrito. Mostruario de tontos. La Junta de Censura o si te condenas que te condenes. ¿La propiedad en el teatro es también un robo? Continúa la cuestión peliaguda. *El tío Macaco* (pieza en dos actos). Los andaluces pintados por ellos mismos. Para mayor claridad lo diré en caló. Sr. del Río, no tan calvo que se le vean los sesos. Jugar limpio. Cuidado con decirlo a nadie». *Diario de Barcelona*, núm. 175, 24/06/1849, p. 2981.
- , 1849c. «Revista semanal. Las empresas de teatros y los ministerios. Contrats y repartos de empleo. Promesas son promesas y al freir será el reir. Señor público, afloje Vd. la mosca. Señora empresa, tu lo quisieste, tu te lo ten. *La reina Sara*. ¡A tal punto hemos llegado! Ello dirá, y caiga el que caiga. La muerte antes que la degradación. La señorita Raurell». *Diario de Barcelona*, núm. 301, 28/10/1849, p. 5078.
- MAÑÉ Y FLAQUER, Juan, 1857a. «Teatro del Circo. *Maria Stuardo*. La actriz Adelaida Ristori (I)». *Diario de Barcelona*, núm. 314, 10/11/1857, p. 9281-9289.
- , 1857b. «Teatro del Circo. *Maria Stuardo*. La actriz Adelaida Ristori (II)». *Diario de Barcelona*, núm. 316, 12/11/1857, p. 9352-9354.
- [SEMIS I MENSA, Josep] J. S. y M., 1845. «Teatro. *El hombre de mundo*, comedia original en cuatro actos y en verso por D. Ventura de la Vega.

- Segunda representación.». *Diario de Barcelona*, núm. 295, 22/10/1845, p. 4079-4080.
- , 1846a. «Teatro Nuevo. *Los independientes*, comedia en tres actos tra-
ducida del francés». *Diario de Barcelona*, núm. 54, 23/02/1846, p. 880.
 - , 1846b. «Teatro Nuevo. *La hermana del carretero*, drama en cuatro
actos precedidos de un prólogo». *Diario de Barcelona*, núm. 140,
20/05/1846, p. 2137.
- MIQUEL Y BADIA, F., 1866a. «Compañía dramática italiana del señor
Ernesto Rossi (I). *Otelo o el moro de Venecia*». *Diario de Barcelona*,
núm. 207, 26/07/1866, p. 7187-7190.
- , 1866b. «Compañía dramática italiana del señor Ernesto Rossi (II).
Hamlet, príncipe de Dinamarca». *Diario de Barcelona*, núm. 212,
31/07/1866, p. 7339-7341.
 - , 1866c. «Compañía dramática italiana del señor Ernesto Rossi (III).
El Cid. Shakespeare. *Felipe II*». *Diario de Barcelona*, núm. 224,
12/08/1866, p. 7734-7740.
 - , 1866d. «*Maria Estuardo*, tragedia de Federico Schiller». *Diario de
Barcelona*, núm. 282, 09/10/1866, p. 9604-9606.
- MOLA MARTÍNEZ, J., 1863. «M. Alejandro Dumas en el filibusterismo». *Diario de Barcelona*, núm. 69, 10/03/1863, p. 1237-1238.
- M. R., 1857. «Teatro Principal. *La arciduchessita*, comedia en tres actos y
en prosa, original de D. Juan Eugenio Hartzenbusch». *Diario de Bar-
celona*, núm. 13, 13/01/1857, p. 323-325.
- , 1857a. «Teatro Principal. *La pluma y la espada*, drama en tres actos,
original de D. Luis Mariano de Larra. *Los pobres de Madrid*, traduc-
ción arreglada al teatro español por D. Manuel Ortiz de Pinedo». *Diario de Barcelona*, núm. 39, 08/02/1857, p. 1102-1104.
 - , 1857b. «Compañía dramática francesa. *Le demi-monde*, comedia en
cinco actos de Alejandro Dumas (hijo). *Le médecin des enfants*, drama
en cinco actos, original de los señores Bourgeois y Dennery». *Diario
de Barcelona*, núm. 50, 19/02/1857, p. 1427-1429.
 - , 1857c. «Compañía dramática francesa. *La bourse*, comedia en cinco
actos, original de Mr. Ponsard, individuo de la Academia Francesa». *Diario de Barcelona*, núm. 66, 07/03/1857, p. 1910-1912.
 - , 1857d. «Compañía dramática francesa. *Le vicomte de Letorières*». *Diario de Barcelona*, núm. 83, 24/03/1857, p. 2407-2409.

- , 1857e. «Compañía dramática francesa. *Le courrier de Lyon*, drama en seis cuadros». *Diario de Barcelona*, núm. 111, 21/04/1857, p. 3207-3209.
- , 1857g. «Compañía dramática francesa. *L'honneur et l'argent*, comedia en cinco actos y en verso, original de Mr. Ponsard, individuo de la Academia Francesa». *Diario de Barcelona*, núm. 127, 07/05/1857, p. 3689-3691.
- [PIFERRER I FÀBREGAS, Pau] P. F., 1842a. «Teatro. *El hombre más feo de Francia*». *Diario de Barcelona*, núm. 62, 03/03/1842, p. 846.
- , 1842b. «Teatro. *Jusepo, libertador de Verona*». *Diario de Barcelona*, núm. 104, 14/04/1842, p. 1429-1432.
- , 1842c. «Teatro. *Las memorias del Diablo*». *Diario de Barcelona*, núm. 156, 05/06/1842, p. 2154-2157.
- [PIFERRER I FÀBREGAS, Pau] P. P. y F., 1842a. «Teatro. *El vaso de agua*». *Diario de Barcelona*, núm. 107, 17/04/1842, p. 1474.
- , 1842b. «Teatro. *Un secreto de familia*». *Diario de Barcelona*, núm. 185, 04/07/1842, p. 2566.
- , 1842c. «Variedades. *El tío Pablo o la educación*». *Diario de Barcelona*, núm. 202, 21/07/1842, p. 2778.
- , 1844a. «Teatro de Santa Cruz. *La calumnia*». *Diario de Barcelona*, núm. 177, 06/07/1844, p. 2766-2767.
- , 1844b. «*Alfonso Munio*. Tragedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda». *Diario de Barcelona*, núm. 220, 20/07/1844, p. 2966-2970.
- RIMONT, Manuel, 1858a. «Moralidad del teatro». *Diario de Barcelona*, núm. 1, 01/01/1858, p. 443-445.
- , 1858b. «Teatro Principal. *El hijo natural*, drama en un prólogo y cuatro actos traducido del francés». *Diario de Barcelona*, núm. 98, 01/05/1858, p. 3966-3968.
- , 1858c. «Teatro del Circo. *La bolsa*, drama en cuatro actos y en verso, de D. Manuel Angelón». *Diario de Barcelona*, núm. 128, 08/05/1858, p. 4210-4212.
- , 1858d. «Revista dramática. *La oración de la tarde*, drama en tres actos y en verso, original de D. Luis Mariano de Larra, representado en el Teatro del Circo Barcelonés». *Diario de Barcelona*, núm. 334, 12/12/1858, p. 11256-11258.
- , 1859a. «Teatro del Circo Barcelonés. *El cura de aldea*, drama en tres actos y en verso, original de D. Enrique Pérez Escrich». *Diario de Barcelona*, núm. 16, 16/01/1859, p. 443-445.

- , 1859*b*. «Teatro del Circo Barcelonés. *La mala semilla*, drama en tres actos y en verso, original de D. Enrique Pérez Escrich». *Diario de Barcelona*, núm. 256, 13/09/1859, p. 9366-9368.
- , 1859*c*. «Teatro del Circo Barcelonés. *Mentiras dulces*, comedia en tres actos y en verso, original de D. Luis de Eguílaz. *El rey de bastos*, comedia en tres actos y en verso, original de D. Enrique [Pérez] Escrich». *Diario de Barcelona*, núm. 294, 21/10/1859, p. 10645-10647.
- , 1860. «Revista dramática. Decadencia de la literatura dramática. Falta de protección al teatro. Juicio crítico de la comedia *La rosa y el pensamiento*, y de la pieza en un acto *Aventuras de un valiente*». *Diario de Barcelona*, núm. 329, 24/11/1860, p. 10827-10828.
- , 1861*a*. «Revista dramática. *El tanto por ciento*, comedia en tres actos y en verso, original de D. Adelardo López de Ayala». *Diario de Barcelona*, núm. 284, 06/10/1861, p. 9123-9125.
- , 1861*b*. «Revista dramática. Vicisitudes del cuadro de compañía del Circo Barcelonés. El teatro español en Barcelona». *Diario de Barcelona*, núm. 342, 09/12/1861, p. 11186-11188.
- , 1862*a*. «Teatro del Circo Barcelonés. *La cruz del matrimonio*, comedia (según el autor) en tres actos y en verso, original de don Luis de Eguílaz». *Diario de Barcelona*, núm. 12, 12/01/1862, p. 342-344.
- , 1862*b*. «Teatro del Circo Barcelonés. El ángel custodio, comedia en tres actos, arreglada al teatro español por D. Ventura de la Vega». *Diario de Barcelona*, núm. 43, 12/02/1862, p. 1333-1334.
- , 1863*a*. «Revista dramática. El arte dramático y el teatro nacional en Barcelona. *Cervantes*, drama apologético en tres actos y en verso, original de don Joaquín Tomeo y Benedicto». *Diario de Barcelona*, núm. 105, 15/04/1863, p. 3328-3330.
- , 1863*b*. «Teatro Principal. El teatro nacional en Barcelona. *A caza de divorcios*, comedia en tres actos y en verso, original de don Mariano Pina». *Diario de Barcelona*, 01/10/1863, p. 8922-8924.
- , 1865*a*. «Teatro Principal. *Tal faràs, tal trobaràs*, drama en tres actos y en verso, original de D. Eduardo Vidal». *Diario de Barcelona*, núm. 125, 06/05/1865, p. 3328-3330.
- , 1865*b*. «Teatro Principal. *Le supplice d'une femme*, drama en tres actos original de M. M. Girardin y A. Dumas [hijo]». *Diario de Barcelona*, núm. 175, 24/06/1865, p. 6332-6334.

- , 1866a. «Teatro Principal. *Los soldados de plomo*, comedia en tres actos y en verso, original de don Luis de Eguílaz». *Diario de Barcelona*, núm. 7, 07/01/1866, p. 188-189.
- , 1866b. «Revista dramática. *Los héroes i les grandeses*, parodia en dos actos y en verso. Condiciones generales de la literatura dramática catalana». *Diario de Barcelona*, 04/03/1866, p. 2243-2244.
- , 1866c. «*Les modes*, comedia en tres actos y en verso, escrita en catalán por D. Serafin Pitarra y D. Luis Puigdal». *Diario de Barcelona*, núm. 360, 26/12/1866, p. 12180-12183.
- [SÁNCHEZ DE FUENTES, Eugeni] S. de F., 1854. «Teatro Principal. *Un sí y un no*, comedia en tres actos y en prosa. Compañía dramática dirigida por D. Joaquín Arjona». *Diario de Barcelona*, núm. 197, 16/07/1854, p. 5084-5086.
- , 1856a. «Teatro del Circo Barcelonés». *Diario de Barcelona*, núm. 150, 29/05/1856, p. 4356-4357.
- , 1856b. «*El tejado de vidrio*, comedia en cuatro actos y en verso, original de D. Adelardo López de Ayala». *Diario de Barcelona*, núm. 171, 19/06/1856, p. 4998-5001.

Bibliografia

- ALBERTÍ I ORIOL, Jordi (2002). «Pau Piferrer (1835-1848): tretze anys d'activitat intel·lectual al marge de la Renaixença». *Revista de Catalunya*, 169, p. 85-99.
- BOHIGAS TARRAGÓ, P. (1946). *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*. Barcelona: Diputación Provincial. Instituto del Teatro: Conservatorio Superior de Barcelona.
- BOU I ROS, Jordi (2002). *Correspondència entre Benet de Llanza i Joan Mañé i Flaquer. Epistolari social, polític i cultural (1847-1862)*. Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CARNICER, Ramón (1963). *Vida y obra de Pablo Piferrer*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CASSANY, Enric; TAYADELLA, Antònia (2001). *Francesc Miquel i Badia, crític literari al Diario de Barcelona (1866-1899)*. Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- ELIAS DE MOLINS, Antonio (1889) [1972]. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. 2 vols. Barcelona: Imprenta de Fidel Giró. [Facsimil: Hildesheim: Georg Olms Verlag].
- L'estat-nació i el conflicte regional: *Joan Mañé i Flaquer, un cas paradigmàtic (1823-1901)* (2004). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FLITTER, Derek (1995). *Teoría y crítica del romanticismo español*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRADERA, Josep M. (1992). *Cultura nacional en una societat dividida: patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)*. Barcelona: Curial.
- GIES, David T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIBERT, Miquel M. (2000). Introducció. Dins: Manuel ANGELON. *Teatre romàntic*. Lleida: Ajuntament de Lleida / Publicacions de la Universitat de Lleida, p. 11-99.
- GHANIME, Albert (1995). *Joan Cortada: Catalunya i els catalans al segle XIX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- HUERTA CALVO, Javier (ed.) (2003). *Historia del teatro español*, vol. 2. Madrid: Gredos.
- JURETSCHKE, Hans (1978). «Du rôle de la France dans la propagation des doctrines littéraires, des méthodes historiques et de l'image de l'Allemagne en Espagne au cours du XIX siècle». Dins: *Romantisme, réalisme, naturalisme en Espagne*. Lille: Université de Lille.
- MARAGALL, Joan (1960). «Joan Mañé i Flaquer». Dins: Joan MARAGALL. *Obres Completes*. Barcelona: Selecta, p. 883-916.
- MARTÍ, Casimir (1989). *La correspondència de Joan Mañé i Flaquer amb Benet de Llanza, duc de Solferino (1847-1862)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- MOHINO, Abraham (1999). «Els vuit anys de crítica dramàtica de Joan Mañé i Flaquer». *Llengua & literatura*, 10, p. 279-299.
- (2000). «La crítica teatral de Mañé i Flaquer al *Diario de Barcelona*». Dins: Josep M. DOMINGO; Francesc ROIG (ed.). *Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*. Tarragona: Diputació de Tarragona.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (1999). *La crítica dramática en España (1789-1833)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.