

Barbara Obtulowicz

Teatr i opera madrycka w połowie XIX wieku

W XIX stuleciu Hiszpania należała do państw o podrzędnym znaczeniu i borykała się z poważnymi problemami wewnętrznymi. Upadek polityczno-ekonomiczny państwa generował spowolnienie rozwoju kultury. Złoty Wiek, który w Hiszpanii przypadł na siedemnaste stulecie, wydawał się minąć bezpowrotnie. Mimo to pojawiały się głosy zachęcające do naprawy sytuacji. Batalia w pierwszej kolejności szła o pryncypia epoki romantyzmu, czyli o literaturę piękną i sztukę dramatyczną. Miała ona tym silniejszą motywację, że w omawianych czasach, jak nigdy dotąd, literatura i teatr zostały mocno powiązane z polityką. Powiązanie to ułatwiało pisarzom, publicystom i mecenasom wchodzenie w świat polityki oraz branie w nim czynnego udziału. Występując w tej podwójnej roli, dostrzegali potrzebę przywrócenia Hiszpanii jej dawnego znaczenia zarówno na arenie międzynarodowej, jak i w sferze szeroko pojętej kultury i sztuki. Dlatego w utworach literackich, na łamach prasy oraz na trybunach parlamentarnych prowadzili kampanię na rzecz odrodzenia literatury i teatru hiszpańskiego.

Do grona polityków w szczególny sposób zatroskanych o stan kultury ojczystej należał Luis José Sartorius (1820–1871), który po ukończeniu studiów prawniczych w Sewilli, w 1836 roku przybył do Madrytu, aby tam szukać szczęścia w polityce i „zostać ministrem”¹. Zanim jednak znalazł się na szczytach władzy pracował jako dziennikarz. Pierwsze jego artykuły, drukowane w tygodniku „El Porvenir”, dotyczyły literatury i teatru². Ubolewał w nich nad marazmem literatury narodowej i główną przyczynę tego stanu upatrywał w braku jej oryginalności, wynikającej z nagminnego hołdowania cudoziemszczyźnie. Niepokoił go zwłaszcza fakt, że ta swoista choroba dotknęła znaczną część młodego pokolenia, które masowo

¹ I.A. Bermejo, *La Estafeta de Palacio: historia del reinado de Isabel II*, Cartas trascendentes dirigidas a D. Amadeo por I.A. Bermejo, Madrid 1872, t. II, s. 829. Według Bermejo, kiedy po ukończeniu studiów prawniczych Sartorius szykował się do opuszczenia rodzinnej Sewilli i wyjazdu do stolicy, wówczas żegnając się z jednym ze znajomych miał mu oświadczyć z dumą: „voy a Madrid a ser ministro” („jadę do Madrytu, aby zostać ministrem”).

² Np. analizowane w tym fragmencie artykuły bez tytułu, pióra L.J. Sartoriusa, zostały zamieszczone w sekcji *Folleto*, „El Porvenir”, 14 i 18 VII 1837. W tym samym czasopiśmie opublikował on więcej artykułów, ale anonimowo, co w oczywisty sposób utrudnia ich identyfikację.

wyjeżdżało za granicę, głównie do Francji, i po powrocie do kraju z pogardą odnosiło się do rodzimej kultury. Tym sposobem duch cudzoziemszczyzny zapanował zarówno w życiu prywatnym społeczeństwa, jak i w literaturze i sztuce. Sartorius wyrażał głębokie przekonanie, że literatura hiszpańska ma szansę na rozwój, ale pod warunkiem odrzucenia obcych wzorców i sięgnięcia do własnych korzeni, szczególnie do Złotego Wieku literatury hiszpańskiej i takich pisarzy, jak Lope de Vega oraz Calderon de la Barca. Jako argument przemawiający za koniecznością zmiany podawał fakt, że podczas gdy Hiszpanie odwracają się od swej kultury i obyczajowości, obcokrajowcy szukają w niej inspiracji³. Inne przyczyny zapaści dostrzegał w odejściu od praktykowanych w dobie oświecenia i zarzuconych w romantyzmie norm tworzenia w sztuce, braku regulacji prawnych dotyczących pracy artystów i literatów, a także w słabości mecenatu. Odkąd bowiem Hiszpania weszła na drogę transformacji z *ancien regime'u* w kierunku państwa liberalnego, mecenat dworu królewskiego i arystokracji podupadł, zaś budżet publiczny nie miał dość pieniędzy na sponsorowanie ludzi nauki i kultury. Sartorius nie tracił nadziei na zmianę. Wierzył, że niebawem przyjdzie czas, kiedy na deskach teatrów całego kraju będą przeważały wysokiej jakości sztuki pisane przez miejscowych dramaturgów, a nie tłumaczenia utworów zagranicznych autorów. Jego pragnieniem było, aby teatr hiszpański powrócił do czołówki światowej.

Pragnienie to miało szerszy wymiar i stanowiło wyraz dążeń światłej części społeczeństwa do przywrócenia Hiszpanii należnego miejsca wśród państw i narodów europejskich. Sartorius wiedział, że kultura i polityka wzajemnie na siebie oddziałują i potrafią się wspierać. Doceniał wkład literatury hiszpańskiej XVI–XVII w. w kreowanie opinii o Hiszpanii jako państwie potężnym i silnym, nie tylko pod względem politycznym, ale i kulturowym. Uważał, że skoro wkład ten był nie mniejszy od sukcesów hiszpańskich konkwistadorów w Nowym Świecie, to również w połowie XIX wieku w pracy nad podniesieniem Hiszpanii z upadku politycznego i ekonomicznego nie wolno zaniedbać kultury⁴.

Nawoływania Sartoriusa miały na celu uświadomienie szerszym rzeszom społeczeństwa problemu. Natomiast jego rozwiązanie leżało w gestii polityków. Potrzebne były decyzje na szczeblu rządowym i parlamentarnym. Sartorius mógł się podjąć tego zadania od chwili, gdy został ministrem spraw wewnętrznych (1847–1851) w gabinecie generała Ramóna Narváeza, księcia de Valencia, i z racji pełnionego urzędu posiadał stosowne kompetencje. Miał wtedy zaledwie dwadzieścia siedem lat, a znany był już nie tylko jako publicysta, deputowany do niższej izby Kortezów, ale jako miłośnik sztuki dramatycznej i muzyki, stały bywalec teatrów, salonów, początkujący kolekcjoner dzieł sztuki i mecenas. Ponadto należał do Liceo Artístico y Literario, stowarzyszenia literacko-artystycznego, które założył wspólnie z komediopisarzem Venturą de la Vegą. Mając w swych rękach jeden

³ W dobie romantyzmu oraz w drugiej połowie XIX wieku w Europie panowała moda na Hiszpanię, postrzeganą jako kraj o bogatej, oryginalnej, a w pewnym sensie także tajemniczej kulturze i tradycji. Owocem tego jest m.in. obfita literatura podróżnicza zagranicznych bywalców Półwyspu Pirenejskiego oraz obecność wątków hiszpańskich w literaturze i sztuce europejskiej. Dość wspomnieć o arcydziele opery francuskiej XIX w., operze *Carmen* Georges'a Bizeta, której prapremiera miała miejsce 3 marca 1875 r. w paryskiej Opéra Comique (*Kronika Opery*, Warszawa 1993, s. 204).

⁴ *Diario de las sesiones de las Cortes. Congreso de los diputados*, t. LXXX, vol. II (legislatura 30 X 1849 – 4 IV 1850), Madrid 1878, s. 1175.

z najważniejszych urzędów w państwie, postanowił nie zmarnować okazji do urzeczywistnienia idei zawartych w jego młodzieńczych artykułach prasowych.

Sartorius, od 1848 roku hrabia de San Luis, trafił na podatny grunt, ponieważ za panowania Izabeli II (1833–1868) teatr znajdował się w centrum zainteresowania społecznego. W dużej mierze był to rezultat reform hiszpańskiej sztuki scenicznej, podejmowanych przez Józefa I Bonapartego, a także poprzedników Sartoriusa na urzędzie ministra spraw wewnętrznych, tj. Antonia Benavidesa i Patricio de Escosurę. Jednak największe zasługi na tym polu w pierwszej połowie XIX wieku należy przypisać Marii Krystynie, matce królowej Izabeli II, która w okresie sprawowania regencji nad małoletnią córką (1833–1840) podejmowała szereg działań na rzecz rozwoju teatru: zniosła cenzurę sztuk dramatycznych, zezwoliła na działalność teatrów w czasie Wielkiego Postu, za wyjątkiem piątków i Wielkiego Tygodnia, oraz na wystawianie kilku dzieł zakazanych przez ministrów jej męża Ferdynanda VII (np. *El Hipócrita* Moliere w tłumaczeniu sławnego José Manchena). W następstwie tych rozporządzeń doszło do wyraźnego wzrostu zainteresowania publiczności dziełami dramaturgów hiszpańskich. Pierwszy wielki sukces sceniczny doby regencji to komedia Manuela Bretón de los Herreros pt. *Marcela o ¿a cuál de los tres?* z 1834 roku. Za nią szły kolejne premiery: *Macías* Mariano José de Larra (1834), *El Trovador* Antonio García Gutiérreza, *Muérete y verás* Bretóna de los Herreros, *La redoma encantada* Juana Eugenio de Hartzenbuscha i in. (ta ostatnia grana ponad miesiąc). Natomiast madrycka premiera dramatu Viktora Hugo *Lucrecia Borgia* z 1835 roku i jej powtórki, pomimo wspaniałych efektów świetlnych i głośniejszej reklamy, nie wzbudziły specjalnego zainteresowania⁵.

Teatr zawsze cieszył się ogromną popularnością i w miarę jak w XVIII-wiecznej Hiszpanii zaczęło przybywać teatrów publicznych przestał być rozrywką ekskluzywną, dostępną tylko dla ludzi zamożnych. W połowie XIX wieku stał się instytucją łączącą ludzi wszystkich warstw społecznych (podobnie jak korrida). Różnice polegały na komforcie i lokalizacji zajmowanego miejsca. Jednak ogólnie rzecz biorąc warunki odbioru sztuk teatralnych nie były najlepsze (siedzenia twarde i ciasne, wszechobecny gwar, dym tytoniowy, rzucanie od strony sceny rozmaitych przedmiotów, np. wody lub odłamków szkielek imitujących deszcz, pociętej bibuły naśladowującej śnieg). Pogarszało je wręcz skandaliczne zachowanie publiczności. Jeden z dzienników madryckich wyrażał głębokie zdziwienie, że w teatrach „kulturalnej” stolicy Hiszpanii osoby uchodzące za wykształcone i dobrze wychowane potrafiły bez skrępowań spóźnić się na spektakl, wejść na salę z kapeluszem na głowie, szturchać swych sąsiadów, spać w chwilach najbardziej interesujących lub zajadać się łączywie, nie drobnymi słodyczkami, lecz ogromnymi porcjami tortów i ciast. Zamiłowanie i słabość Hiszpanów do teatru były jednak ogromne i pomimo trudnych warunków, jakie tam panowały, najwyższej postawione, eleganckie damy oraz najbardziej wytworni kawalerowie rezygnowali z innych rozrywek i udawali się do tych „tabucos dorados por el genio de la inspiración dramática” („klitek złożonych geniuszem inspiracji dramatycznej”), gdzie z upodobaniem pozwalali na plamienie, brudzenie i niszczenie swych wytwornych kreacji⁶.

⁵ *Historia del Teatro Español. Comediantes – escritores – curiosidades escénicas*, por. N. Diaz de Escovar y F. de P. Lasso de la Vega, t. II, Barcelona MCMXXIV, s. 25–30.

⁶ *Ibidem*, s. 32, 41.

Dodatkowym magnesem przyciągającym ludzi do teatru były: okazja do spotkania ze znajomymi, chęć zademonstrowania najmodniejszego stroju i kosztownych klejnotów czy możliwość zobaczenia członków rodziny królewskiej, którzy regularnie uczęszczali na spektakle wystawiane w teatrach publicznych i w teatrze pałacowym. Przedstawiciele wyższych sfer oraz pracownicy teatru mogli nawet porozmawiać z królową w *saloncillo*, czyli pomieszczeniu teatralnym przeznaczonym specjalnie do konwersacji pomiędzy monarchinią, ministrami, aktorami i ludźmi kultury⁷. Maria Krystyna i Izabela II przychodziły do teatru nie tylko w roli widzów, ale nierzadko same stawały na scenie, gdzie imitowały aktorów, śpiewaków lub grały na instrumentach muzycznych. Przykładowo, 9 stycznia 1851 roku podczas widowiska teatralnego w teatrze pałacowym przy akompaniamencie chóru Królowa Matka odśpiewała hymn zatytułowany *Profeta*⁸.

Trudne warunki, jakie przyszło znosić publiczności zgromadzonej na widowni dotyczyły także osób znajdujących się po drugiej stronie, czyli na scenie i za kurtyną. Mam tu na myśli ludzi pracujących w teatrze lub dla teatru, zwłaszcza aktorów oraz dramaturgów. Zawód artysty nie należał do prestiżowych, nie istniały szkoły teatralne, zaś młodzi, dopiero startujący aktorzy, a nawet ci z reputacją, nie mieli warunków do rozwoju swych talentów. W teatrach panowała anarchia, bezpaństwo, bałagan i samowola, brakowało ustaw chroniących prawa literackie, stawki wynagrodzeń dla dramaturgów kształtowały się na poziomie uposażenia służących. Z powodu niskich i nieregularnych pensji, niesprawiedliwej cenzury, a także braku nagród (premi) oraz zabezpieczenia materialnego w razie choroby lub starości osoby utrzymujące się wyłącznie z pracy dla teatru nierzadko popadały w skrajną nędzę. Taka sytuacja zrażała młodzież utalentowaną w kierunku literackim i aktorskim do podejmowania pracy zgodnej z zamiłowaniem, co w oczywisty sposób skazywało dramaturgię hiszpańską na wegetację⁹.

Wyrażając interesy dworu królewskiego, elity intelektualnej, arystokracji, jak również aktorów i dużej rzeszy społeczeństwa uczęszczającego na spektakle publiczne, hrabia de San Luis ogłosił projekty dwóch dekretów podpisanych przez Izabelę II (4 lutego 1849), które stanowiły podstawę do przeprowadzenia śmiałej reformy teatralnej¹⁰. Nie była to inicjatywa prekursorska. Sartorius oparł się na wydanym przez Benavidesa dekrete królewskim z dnia 30 sierpnia 1847 r. dotyczącym ratowania hiszpańskiej sztuki dramatycznej i teatrów, który nie wszedł w życie z powodów politycznych. Chociaż czerpał z niego pewne wzorce, nie umniejsza to faktu, że miał on osobisty wkład w powstawanie tekstów nowych dekretów reda-

⁷ F. Cánovas Sánchez, *La reina del triste destino*, Madrid 2004, s. 189–190.

⁸ F. Bravo Morata, *Del Dos de Mayo al ferrocarril: Cuartelazos del siglo XIX. Historia de Madrid*, Madrid 1972, s. 237.

⁹ *Historia periodística, parlamentaria y ministerial del exemo Sr. D. Luis José Sartorius primer Conde de San Luis*, Madrid 1850, s. 226–227; M. Angelón, *Isabel II. Historia de la Reina de España*, Madrid–Barcelona 1860, s. 353.

¹⁰ *Decreto orgánico de los teatros del Reino* oraz *Reglamento del Teatro Español* [obydwa z 7 lutego 1849 r., wydane w Madrycie i podpisane przez królową Izabelę oraz hrabiego de San Luis jako ministra spraw wewnętrznych], [w:] *Historia periodística, parlamentaria...*, s. 230–241 i 242–247.

gowanych przez członków powołanej przez niego *Junty* oraz przez samego Venture de la Vegę¹¹.

Projekt pierwszego dekretu dotyczył organizacji teatrów publicznych na terenie całego Królestwa Hiszpanii. Zakładał, że będą one podlegać ministerstwu spraw wewnętrznych i dla ułatwienia nadzoru rządu nad teatrami zapowiadał powołanie instytucji o charakterze konsultacyjnym i doradczym (*Junta consultiva de teatros*). Przewidywany skład *Junty* (wyłącznie osoby związane bezpośrednio ze sztuką dramatyczną, literaci, muzycy) wskazuje na to, że Sartoriusowi bardzo zależało na jej wysokiej kompetencji. Zadbął również o niskie koszty reformy, skoro np. członkostwo w *Juncie* i w pokrewnych jej organach miało mieć charakter honorowy i nieodpłatny. Te same uwagi dotyczą *Junta de censura*, przewidzianej do cenzurowania utworów dramatycznych przeznaczonych do wystawienia na scenie. Natomiast wprowadzenie obowiązku kontrolowania wszelkich tekstów podawanych do publicznej wiadomości na deskach teatrów, jak również podczas balów odbywających się okresowo w budynkach teatralnych świadczy o lojalności hrabiego de San Luisa wobec taktyki ugrupowania politycznego jakie reprezentował, czyli *moderados* (umiarkowanych liberałów), które za główne zadanie postawiło sobie utrzymanie ładu i spokoju w państwie i jego instytucjach. Realizując to założenie, *moderados* nie wahał się poświęcić innej wartości, jaką była szeroko pojęta i zagwarantowana konstytucyjnie wolność (osobista, duku, słowa etc.). Zapowiedź cenzurowania tekstów wyłącznie pod kątem oceny zawartych w nich treści politycznych i moralnych wskazuje, że cały ten zabieg miał w zamyśle zwalczanie opozycji antyrządowej. Sartorius pod pretekstem troski o morale publiczności oraz likwidacji chaosu i bezprawia w teatrze zmierzał do uczynienia go narzędziem w ręku władzy.

Należy podkreślić, że poza celami politycznymi ministrowi przyświecało szczerze pragnienie modernizacji teatru hiszpańskiego. W dążeniach tych dominowała idea naczelnego hasła *moderados*, czyli „porządku”, a także priorytet dla literatury i sztuki narodowej. Tak więc postanowił, że w Madrycie będą tylko cztery teatry publiczne, klasyfikując je według rodzaju sztuk, jakie zostały przypisane do danego teatru, czyli: dramatyczny (Teatro de la Cruz), komediowy (Teatro del Instituto i jego filia de las Variedades), liryczny hiszpański i liryczny włoski, obydwa określane jako opera i występujące pod wspólnym szyldem Teatro del Circo oraz jeden teatr sztuki dramatycznej utrzymywany przez rząd – Teatro Español (dotychczas znany jako Teatro del Príncipe), kierowany przez komisarza królewskiego w porozumieniu z ministerstwem i posiadający odrębną organizację. Przejęcie takiego podziału oznaczało zerwanie z dotychczasową praktyką urządzania w jednym i tym samym budynku spektakli słownych, muzycznych, operowych, a nawet nie związanych *sensu stricto* ze sztuką teatralną. Dla rozwiania wątpliwości, co należy rozumieć przez teatr, w projekcie dekretu określono jego definicję (wyłącznie spektakle oparte na dziełach dramatycznych, lirycznych lub choreograficznych). Jak gdyby w nawiązaniu do swych młodzieńczych artykułów z „El Porvenir”, Sartorius preferował repertuar rodzimych pisarzy i kompozytorów (za wyjątkiem opery włoskiej). Ustalił też wspólną dla wszystkich długość trwania sezonu teatralnego (od 1 września do 30 lipca), dni w roku, kiedy teatry powinny być zamknięte (noc poprzedzająca Święto Zmarłych, a także w Wielkim Tygodniu od piątku do soboty włącznie),

¹¹ *Historia del Teatro Español...*, s. 35–36.

prawa i obowiązki dramatopisarzy, aktorów i kierowników zespołów teatralnych oraz rządu (np. w przypadku nagłego odwołania spektaklu opartego na dramacie, zaaprobowanym wcześniej przez cenzurę, władze miały wypłacać odszkodowanie autorowi). Ponadto zapowiadał stałe uposażenia dla pisarzy i aktorów oraz kary grzywny dla tych, którzy ośmielą się wystawić na scenie dzieło nieocenzurowane, zwłaszcza gdy wywoła ono skandal publiczny. W imię walki z korupcją zakazał pobierania w teatrach opłat na cele nie związane bezpośrednio z działalnością samego teatru (np. dobroczynne). Przypominał także o podporządkowaniu teatrów publicznych rządowi, co oznaczało między innymi, że nikt nie będzie miał prawa wystawienia teatru na licytację, oddania go w dzierżawę ani wybudowania nowego teatru publicznego bez zgody ministerstwa. Do minimum ograniczał ingerencję rad miejskich w kwestiach teatralnych.

Drugi z wymienionych projektów został poświęcony wyłącznie szczegółowemu omówieniu propozycji utworzenia w Madrycie i nadania struktur organizacyjnych Teatro Español, aczkolwiek część uwag na ten temat znalazła się także w projekcie pierwszym. Zasady jego funkcjonowania, warunki pracy oraz troska o staranny dobór aktorów i repertuaru z preferencją dla krajowego, a także dbałość o wysoki poziom gry aktorskiej, miały stanowić zachętę do naśladowania dla pozostałych teatrów. Innymi słowy, miał to być teatr wzorcowy. W liście zaadresowanym do królowej w dniu ogłoszenia projektów dekrétów hrabia de San Luis akcentował, że dla zapewnienia Teatro Español ciągłości działania, w przeciwieństwie do wszystkich pozostałych w kraju, będzie on sponsorowany wyłącznie przez rząd, bez konieczności uciekania się do Kortezów o dofinansowanie¹². Potrzebne na ten cel środki planowano uzyskiwać z opłat dorzucanych do biletów wstępu i abonamentów na wszystkie widowiska, nie będące teatralnymi (np. cyrkowych, korridy) oraz z podatków rocznych uiszczanych do skarbu państwa przez *licea* i inne stowarzyszenia literackie, które na koszt swych członków na podstawie specjalnej licencji wystawiały dzieła dramatyczne i liryczne. Możliwość zdobycia dodatkowych funduszy dostrzegano również w dochodach z grzywien, a także z pozwoleń na projekcję sztuk dramatycznych zastrzeżonych dla repertuaru Teatro Español, wykupywanych przez inne teatry.

Oddanie dyrekcji Teatru Español w ręce komisarza królewskiego miało wzmocnić powiązanie teatru z resortem spraw wewnętrznych kierowanym przez Sartoriusa. To podporządkowanie znajdowało także wyraz w tym, że zdecydowana większość decyzji dotyczących teatru i jego pracowników (powoływanie członków zarządu, zatwierdzanie rocznego budżetu, wyznaczanie nagród, premii, wysokości pensji i emerytur etc.) miała zależeć od ustaleń rządu i wymagała aprobaty samego ministra lub komisarza królewskiego.

Na uwagę zasługuje także wprowadzenie specyficznych zasad klasyfikowania aktorów, wysokości ich poborów oraz przyznawania nagród i awansów w karierze zawodowej. Zasady te wykraczały bowiem poza schemat myślenia typowego dla ludzi doby *ancinen régime'u*, odpowiadając potrzebom społeczeństwa liberalnego i nowemu poczuciu sprawiedliwości. Podstawowe kryterium, według którego zamierzano oceniać aktorów i dramaturgów, stanowiły: zdolności, wkład pracy,

¹² Hrabia de San Luis do Izabeli II, Madryt, 7 II 1849, [w:] *Historia periodística, parlamentaria...*, s. 229.

osobiste zasługi i osiągnięcia zawodowe, a nie pochodzenie społeczne czy protekcja. O nowatorstwie projektu świadczy również zamiar wprowadzenia rent i emerytur dla aktorów i dramaturgów z odpowiednim stażem w Teatro Español oraz ochrona praw autorskich.

Sartoriusus bardzo zależało na powodzeniu przedsięwzięcia i jeszcze przed oficjalnym zatwierdzeniem projektów dekretów nakazał odrestaurowanie Teatro del Príncipe, tak aby był godny nazwy teatru hiszpańskiego (Teatro Español). Chciał, aby remont przeprowadzono błyskawicznie i skończono na Wielkanoc, kiedy zwyczajowo, po przerwie wielkopostnej, teatry wznawiały swą działalność artystyczną. Zgodnie z pragnieniem ministra, w ciągu bardzo krótkiego czasu wykonano wiele kluczowych prac: odnowiono kurtynę przy wejściu głównym, która bardzo się wszystkim podobała z powodu swej prostoty i elegancji, nad proscenium powieszono portrety Lope de Vegi, Triso de Moliny, Calderona de la Barci i in., zainstalowano nowoczesne oświetlenie gazowe i podwyższono ceny biletów kupowanych w przedsprzedaży. Ponadto wytapetowano korytarze i schody, czerwonym aksamitem wyłożono fotele w amfiteatrze i zuniformizowano mundurki bileterów wskazujących miejsca. Natomiast na fasadzie i ponad drzwiami wejściowymi umieszczono napis informujący, że Teatro Español powstał za panowania Izabeli II, gdy ministrem spraw wewnętrznych był Luis José Sartorius, pierwszy hrabia de San Luis¹³, którego uznano za twórcę tegoż teatru.

Inauguracja Teatro Español nastąpiła w planowanym terminie (8 kwietnia) i miała bardzo uroczysty przebieg. Zaszczyciła ją sama Izabela II, która zasiadła w łoży honorowej. Na tę okoliczność przewidziano repertuar wyłącznie pisarzy hiszpańskich (Ramona de la Cruz i Calderona de la Barci)¹⁴.

Niestety, dobre intencje i wysiłki Sartoriusa zderzyły się ze smutną rzeczywistością, która zaledwie po dwóch latach działalności teatru miała doprowadzić do jego upadku. Przyczyn było kilka.

Po pierwsze, po kilku miesiącach od inauguracji zaczęła spadać frekwencja, a wraz z nią dochody ze sprzedaży biletów. Zgodnie z założeniem dekretu o organizacji Teatro Español, trzymano się zasady preferowania repertuaru hiszpańskiego, ale ponieważ większość dramatów wychodzących spod pióra rodzimych dramaturgów nie była wysokich lotów, nie znajdował on wielu widzów i słuchaczy. Głównym powodem pustoszejących ławek na widowni Teatro Español był więc brak nowości, monotonia spektaklów, wystawianie sztuk przestarzałych, które ludzie znali na pamięć. W takiej sytuacji teatr ten przegrywał rywalizację z innymi, dbającymi o urozmaicony program¹⁵.

Po drugie, jak dowiadujemy się z „La Ilustración”, Sartorius nie miał szczęścia do obasadzania najważniejszych stanowisk w teatrze. Zaszczytny i odpowiedzialny urząd komisarza królewskiego (dyrektora) Teatro Español oddał w ręce Ventury de la Vega, swego przyjaciela, a zarazem osoby cieszącej się dużą estymą w środowisku teatralnym. Jednak pomimo niewątpliwych kompetencji Vega miał trudny charakter (zachowywał się niczym właściciel teatru, podejmował arbitralne decyzje, skłócał pomiędzy sobą ludzi), co sprawiło, że społeczność dramaturgów zmusiła ministra

¹³ *Historia del Teatro Español...*, s. 37–38.

¹⁴ *Ibidem*, s. 38.

¹⁵ *Ibidem*, s. 38–39.

do odwołania go z urzędu. Niejako na otarcie łez Sartorius przyznał mu pensję w wysokości 36 tys. realów pod warunkiem, że nie będzie już interweniował w sprawy Teatro Español. Na jego miejsce powołał jednego z najgłośniejszych aktorów sceny hiszpańskiej, Juliana Romeę¹⁶. Nowy dyrektor rychło okazał się bardziej władczy i bezwzględny od swego poprzednika. Narzucał swą wolę nie tylko pracownikom teatru, ale i samemu ministrowi.

Wreszcie po trzecie, powstały kontrowersje wokół wynagrodzeń. Przykładowo, w połowie 1850 r. aktorzy i dramatopisarze zatrudnieni w Teatro Español wysunęli żądania podwyższenia pensji. W uzasadnieniu podawali, że w związku z rywalizacją pomiędzy teatrami, wymagania publiczności wobec jakości i poziomu spektakli są coraz większe, co wymusza na nich konieczność podwyższenia kwalifikacji i zwiększenia wysiłku twórczego. Z końcem maja aktorzy z Teatro Español zbuntowali się, domagając się od dyrektora wprowadzenia zmian w dekreście z 7 lutego 1849, w punkcie dotyczącym zasad wynagradzania pracowników. Zauważali, że artyści i pisarze nie są urzędnikami państwowymi podporządkowanymi kaprysom rządu, który ustala dla nich płace według własnego upodobania, bez liczenia się z opinią pracowników. Żądali, aby ich pensje pochodziły bezpośrednio z biletów wstępu, czyli były uzależnione od bieżących dochodów teatru, które nie powinny odpływać do kasy państwowej, skąd z powrotem wracały do kieszeni pracowników teatru, już nie w całości, lecz według stawek sztywno określonych w dekreście. Taka zmiana dawałaby im szansę na wyższe pobory w sytuacji, gdy napisane przez nich dzieło lub zagrana rola zyskałyby poklask publiczności. Ponieważ dyrektor oświadczył, że nie jest władny w tej kwestii, aktorzy zagrozili inwazją na łożę ministra spraw wewnętrznych, czyli hrabiego de San Luisa. Bunt szczęśliwie stłumiono dzięki obietnicy wypłaty większej niż zwykle sumy pieniędzy¹⁷.

Sartorius podejmował wiele prób łagodzenia zjawisk kryzysowych. Przede wszystkim zabiegał o podwyższenie jakości i atrakcyjności repertuaru. Spory sukces w tym względzie przyniosło wystawienie dramatu Tomása Rodrígueza Rubí pt. *Isabel la Católica*, który długo pozostawał na afiszach. Nie mniejszym zainteresowaniem cieszyły się dzieła pisarzy siedemnastowiecznych. Pod koniec lipca 1850 roku minister planował reformę zmierzającą do utrzymania Teatro Español w rękach państwa. Jednak odstąpił od takiego zamiaru, zapewne na skutek tarć interpersonalnych pomiędzy dyrekcją a pracownikami oraz przez wzgląd na zaabsorbowanie sprawami politycznymi związanymi z walką o utrzymanie władzy i 15 września oddał teatr pod zarząd złożony z czołowych dramatopisarzy hiszpańskich¹⁸.

Dymisja Sartoriusa w styczniu 1851 roku, spowodowana upadkiem rządu generała Romóna Narváeza sprawiła, że o dalszej realizacji dekretów z lutego 1849 roku miały decydować kolejne gabinety. Na ogół nie przywiązywały one większej wagi do spraw dotyczących kultury. Bezpośredni następca hrabiego de San Luis na stanowisku ministra spraw wewnętrznych, Fermin Arteta, przekazał Teatro Español Radzie Miejskiej Madrytu (maj 1851), która stała się jego właścicielem. Tym samym zrezygnował z wywalczonego przez Sartoriusa bezpośredniego podporządkowania teatru rządowi. Jedną z pierwszych decyzji nowych władz było ponowne przyjęcie

¹⁶ „La Ilustración”, 6 IV 1850.

¹⁷ *Revista de teatros*, „La Ilustración”, 1 VI 1850, s. 170–171.

¹⁸ *Historia del Teatro Español...*, s. 39–40.

nazwy Teatro del Príncipe, powołanie nowego zespołu aktorów i dramaturgów oraz wprowadzenie nowego repertuaru¹⁹.

Kilkumiesięczny powrót do rządu hrabiego de San Luis, tym razem w podwójnej roli, tj. nie tylko ministra spraw wewnętrznych, ale i premiera (1853–1854), rysował nadzieję na kontynuowanie reformy teatralnej. W korespondencji, jaką hrabia prowadził wtedy z królową oraz z przedstawicielami elity intelektualnej, podkreślał, że jego gabinet uważa za swój obowiązek popieranie wszelkimi możliwymi środkami rozwoju narodowej literatury. W tym celu animował nowe projekty sprawiedliwszego uposażania pracowników teatrów publicznych i uczestniczył w pracach Trybunałów orzekających o przyznawaniu nagród dla wyróżniających się pisarzy, aktorów i śpiewaków operowych²⁰. Mimo to, m.in. przez wzgląd na bardzo złożoną sytuację polityczną w kraju spowodowaną zaostrzającą się walką w łonie *moderados* o najwyższe stanowiska w państwie, nie zdołał przywrócić Ministerstwu Spraw Wewnętrznych zarządu nad dawnym Teatro Español.

Nieudane próby ratowania reform Sartoriusa podjęła grupa dramatopisarzy poprzez złożenie w Kortezach wniosku o roztoczenie protekcji państwa nad Teatro del Príncipe i Teatro de la Cruz. Sprawę wniesiono na posiedzenie parlamentu pod koniec lipca 1855 roku, lecz spotkała się z odmową. Podobnego rozczarowania doznał w 1864 roku Miguel Vicente Roca, autor pomysłu budowy przy ulicy Alcalá, Gran Teatro Nacional, który w jego zamyśle po kilku latach eksploatacji miał przejść na własność rządu²¹.

Niepowodzenie wysiłków samego Sartoriusa, jak i jego poprzedników i następców to rezultat wielu złożonych czynników, zwłaszcza niestabilnych rządów, a także rywalizacji zarówno wewnątrz partii *moderados*, jak i pomiędzy artystami i literatami o wpływy i przewodnictwo. Natomiast sam pomysł objęcia przez rząd nadzoru nad teatrami publicznymi oraz stworzenia jednego, jemu tylko podległego i przez niego finansowanego, to wyraz autentycznej troski o podniesienie poziomu hiszpańskiej sztuki dramatycznej, a zarazem rezultat postępującego powiązania polityki z szeroko pojętą kulturą i środkami masowego przekazu. Poza szybko rozwijającą się prasą, do tych ostatnich w pewnej mierze należał również teatr, który – cytując słowa Sartoriusa – stanowił „termómetro de la cultura de los pueblos”, czyli swoisty barometr kultury i nastrojów społecznych²². Teatr połowy wieku XIX nie tylko ukazywał problemy ogólnoludzkie tamtych czasów, ale potrafił kształtować nastroje opinii publicznej w określonym duchu politycznym. Pisząc swe młodzieńcze artykuły prasowe na temat marazmu ówczesnej literatury hiszpańskiej, Sartorius uważał, że kultura i polityka powinny się wspierać. Jako minister spraw wewnętrznych zrozumiał, że poprzez roztoczenie kontroli rządu nad teatrami publicznymi, zwłaszcza nad doбором repertuaru, można było realizować dalekosiężne cele kulturalne i polityczne.

¹⁹ Ibidem, s. 40–41.

²⁰ Archivo Historico Nacional (dalej AHN), Consejo, legajo 11405, nr 60, hrabia de San Luis do Izabeli II, Madrid, 7 X 1853 oraz tamże, nr 71, Manuel Cañete do hrabiego de San Luis, Madrid, 20 X 1853.

²¹ *Historia del Teatro Español...*, s. 41–42.

²² Hrabia de San Luis do Izabeli II, Madryt, 7 II 1849, [w:] *Historia periodística, parlamentaria...*, s. 229.

Drugim znaczącym dokonaniem ministerstwa Sartoriusa w dziedzinie teatralnej było dokończenie budowy Teatro de Oriente, przeznaczonego na operę włoską. Inwestycja ta stanowiła konsekwencję zapowiedzianego w projekcie dekretu o organizacji teatrów rozdzielania opery hiszpańskiej (zarzueli²³) od włoskiej, co sugerowało konieczność zapewnienia im osobnych budynków.

Popularność opery w społeczeństwie hiszpańskim w dużej mierze była wynikiem zainteresowań muzycznych dworu królewskiego. Bezsporne zasługi na tym polu miała urodzona i wychowana w Neapolu Maria Krystyna, która pasjami muzycznymi zaraziła nie tylko swe córki (Izabelę II i Ludwikę Fernandę), ale i Hiszpanów. Pierwszym zapewniła staranną edukację muzyczną, drugim dawała szansę na rozwój zainteresowań i talentów muzycznych poprzez założenie pierwszego w Hiszpanii konserwatorium muzycznego. Wprawdzie mecenat rozpoczęty przez Marię Krystynę i kontynuowany przez Izabelę II po części miał na celu odwrócenie uwagi od wzbudzającego wiele kontrowersji ich życia prywatnego, ale jednocześnie był wyjściem naprzeciw zapotrzebowaniu burżuazji i pozostałych grup klasy średniej na szerszy niż dotąd dostęp do kultury²⁴.

Procesowi modernizacji życia muzycznego Hiszpanii doby izabelińskiej sprzyjał także powrót do kraju muzyków o poglądach liberalnych, którzy na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych wyemigrowali do sąsiedniej Francji z powodu prześladowań ze strony absolutystów (zwolenników ojca Izabeli II). Przywozili ze sobą rozmaite nowinki muzyczne i literackie, zachęcające do otwierania prywatnych salonów, organizowania zakazanych w czasach Ferdynanda VII balów maskowych, a zwłaszcza do tworzenia stowarzyszeń artystyczno-literackich (np. *liceos*), zajmujących się nauką i rekreacją muzyczną. W prężnie działającym *Liceo de Madrid* podczas wieczorków literacko-muzycznych recytowano poematy, słuchano muzyki na harfę, fortepian, arii i chórów operowych włoskich oraz piosenek hiszpańskich i romansów²⁵.

Zjawiska te nasiliły się w dobie rządów *moderados* (tzw. *década moderada*: 1844–1854), podczas której doszło do konsolidacji ekonomicznej konserwatywnej arystokracji pieniądza, zabiegającej o rozrywki kulturalne na wysokim poziomie. Modzie na muzykę i operę dosyć powszechnie ulegali politycy, w tym szefowie gabinetów i ministrowie. Sartorius był tak bardzo zafascynowany operą, że jeśli wierzyć jego biografowi, po nominacji na ministra spraw wewnętrznych, w momencie składania przysięgi prawą rękę położył na Ewangelię, zaś lewą trzymał w kieszeni spodni bilet do opery²⁶.

Podobne fascynacje zdradzała młoda królowa, która w muzyce, teatrze, balach i generalnie w imprezach kulturalnych szukała odskoczni od polityki oraz

²³ Zarzuela to rodzaj wodewilu, operetki hiszpańskiej, hiszpańskiej ludowej opery komicznej (mieszanej formy scenicznej złożonej z typowo hiszpańskich śpiewów, tańców i dialogów). Nazwa pochodzi od pałacu Filipa IV, gdzie inscenizowano pierwsze zarzuele. Po 1750 r. została wyparta przez operę włoską. Jej renesans nastąpił u schyłku panowania Izabeli II, kiedy pisarze i artyści świadomie zaczęli powracać do liryki hiszpańskiej (*Opera. Kompozytorzy, dzieła, wykonawcy*, red. A. Batta, Kolonia 1999, s. 145; *Isabel II. Los espejos de la reina*, ed. J. S. Pérez Garzón, Madrid 2004, s. 22).

²⁴ F. Cánovas Sánchez, *La reina...*, s. 190–193.

²⁵ *Isabel II. Los espejos de la reina...*, s. 215–218.

²⁶ *Historia periodística, parlamentaria...*, s. 51.

rekompensaty z powodu nieudanego pożycia małżeńskiego ze swym kuzynem Franciszkiem z Asyżu²⁷. Izabela II nie tylko dawała publiczne pokazy gry na pianinie, ale organizowała koncerty muzyczne czołowych kompozytorów romantyzmu, w tym zmarłego w 1849 r. Chopina, a także Liszta, Beethovena, Bramsa i in. Miguel Tenorio de Castilla, sekretarz osobisty Izabeli II, w swych pamiętnikach zaryzykował nawet stwierdzenie, że nikt nie uczynił tak wiele dla popularyzacji w Hiszpanii muzyki czołowych twórców romantycznych jak królowa²⁸.

Dla rozwoju sztuki operowej w Madrycie w szczególności sposób zasłużył się koncesjonariusz Teatro del Circo, bankier José Salamanca. Jako jeden z najbogatszych ludzi w Hiszpanii finansował utrzymanie tego teatru i dbał o jego wysoki poziom artystyczny (dzieła Verdiego, Donizettiego, Rossiniego, Belliniego i in.). W latach 1845–1850, czyli do otwarcia Teatro Real, Circo wystawiało zarówno opery włoskie, jak i hiszpańskie. Następnie miało specjalizować się wyłącznie w zarzueli, do czasu gdy stała się ona domeną powstałego w 1866 roku Teatro de Zarzuela²⁹.

Widowiska operowe doby romantyzmu miały przede wszystkim wyrażać uczucia, ale jak się okazuje, potrafiły także wywoływać emocje polityczne. W sposób pośredni dostarczały ich wybijające się śpiewaczki i tancerki, zyskujące adoratorów z grona polityków różnych opcji. Fascynacja artystkami utrwalała istniejące pomiędzy nimi podziały. Każdy teatr madrycki miał swe „boginie”. W 1850 roku w Teatro del Circo największą sławą cieszyły się baletnice: Guy Stephan i Sofia Fuoco. Publiczność podzieliła się na wielbicieli pierwszej, tzw. *guistas*, na czele z Salamanką, i drugiej, *fuoquistas*, dowodzonych przez premiera Narváeza – i żarliwie broniła pierwszeństwa swych ulubienic. Zwolennicy tancerek zajmowali na widowni miejsca obok siebie. W ten sposób widownia dzieliła się na stronę pro-Guy (liberałowie radykalni, czyli *progresistas* i frakcja *moderados* opowiadająca się za pojednaniem z *progresistami*, zwana *puritanos*) i stronę pro-Fuoco (*moderados* konserwatywni). Pasjonaci pierwszej przypinali na klapy swych marynarek goździki białe, zaś wielbiciele drugiej – czerwone. Scena teatralna podczas występów wspomnianych „bogiń” pokrywała się wiązkami kwiatów i bransolet. Hojnie rzucał je Salamanca swojej Guy. W stolicy mówiło się, że dzięki temu konfliktowi obaj konkurenci, zabiegający miesiącami o przychyłność artystek, niechcący przyczynili się do wzbogacenia ogrodników. Bankier Salamanca był bardzo dumny ze swej sympatii. Woził ją w godzinach spacerów po paseo del Prado i prezentował Izabeli II podczas spektakli, gdy królowa siedziała w swej łoży Teatro del Circo. Ostentacyjnym zachowaniem wzbudzał zazdrość i zawiść swego rywala politycznego, Narváeza, który chcąc dać mu nauczkę za jego próżność zakończył tę walkę, stając się tajemnym kochankiem Guy. Zanim to jednak nastąpiło, dyskusje prowadzone pomiędzy *guistas* i *fuoquistas* przenosiły się z łoż teatralnych do kasyn, kawiarni i innych miejsc publicznych. Miały one poważny charakter i nierzadko odbywały się przy udziale czołowych przedstawicieli ówczesnej sceny politycznej³⁰.

²⁷ Ibidem, s. 217.

²⁸ R. de la Cierva, *Vida y amores de Isabel II*, Toledo 1999 (publikacja *Memorias* Miguela Tenorio de Castilla), s. 368.

²⁹ J. Subirá, *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid 1997, s. 46–50.

³⁰ *Revista de teatros*, „La Ilustración”, 1 VI 1850; E.G. Rico, *La vida y época de Isabel II*, Barcelona 1999, s. 158–159; J. Subirá, *Historia...*, s. 47.

Głównym problemem opery włoskiej w Madrycie w pierwszej połowie XIX wieku były kłopoty lokalowe. Brakowało bowiem budynku z prawdziwego zdarzenia, wzorem mediolańskiej La Scali, który pomieściłby rosnącą liczbę widzów i spełniał ich coraz bardziej wyszukane gusty artystyczne. Po wyburzeniu w latach 1817–1818 popadłego w ruinę pierwszego w Madrycie publicznego teatru operowego Caños del Peral, opera włoska w stolicy pozostała bez własnego pomieszczenia i musiała korzystać z gościnności na przemian Teatro del Príncipe i Teatro de la Cruz. Tak było do połowy lat 40., kiedy dzięki Salamance dokonano remontu Teatro del Circo, przystosowując go do prowadzenia działalności artystycznej. Było to rozwiązanie tymczasowe, ponieważ już w trakcie wyburzania Caños del Peral, król Ferdynand VII i ówczesne władze przymierzały się do wzniesienia dużego teatru operowego. Prace budowlane rozpoczęte na tym samym miejscu, gdzie stał Caños del Peral, czyli na Plaza de Oriente, kilkakrotnie przerywano głównie z powodu trudności finansowych. Po dojściu do władzy *moderados* (czyli w 1844 r.) przedsięwzięcie to stało się przedmiotem rozgrywek politycznych pomiędzy czołową postacią hiszpańskiego moderantyzmu, wielokrotnym premierem Ramónem Narváezem, księciem de Valencia i jego zwolennikami a ich opozycjonistami (*progresistas* i niektórymi frakcjami ugrupowania *moderados*). W lutym 1845 roku gabinet Narváeza odrzucił propozycję Salamanki, który deklarował sfinalizowanie budowy na własny koszt. Nie znamy przyczyn takiej decyzji. Zapewne stanowiła ona wynik obaw Narváeza, że w razie powodzenia przedsięwzięcia Salamanka zyska nadmierną popularność, pozbawi go urzędu premiera, odsunie od władzy *moderados*, a na dodatek podporządkuje sobie operę, z której będzie ciągnął kolosalne zyski. Tezę tę potwierdza fakt, że od tego właśnie momentu stosunki bankiera z *moderados* miały ulegać sukcesywnemu pogarszaniu, zaś Narváez rozpoczął zabiegi zmierzające do oddania sprawy kontynuacji budowy pod wyłączny nadzór rządu. Wyrazem tego było ogłoszenie w maju 1845 roku rozporządzenia o przejęciu przez ministerstwo spraw wewnętrznych całkowitej kompetencji nad Teatro de Oriente, jak nazywano istniejącą już część rozpoczętej budowlę, wykorzystywanej na posiedzenia Kongresu Deputowanych, koszary wojskowe, skład amunicji oraz na okolicznościowe bale. Następnie, w 1849 roku książę de Valencia i hrabia de San Luis zaproponowali dworowi królewskiemu rezygnację z roszczeń do własności teatru na rzecz rządu. W zamian za to ustępstwo, Narváez zobowiązał się pokryć dług związany z dotychczasowymi wydatkami na budowę opery poczynionymi m.in. przez dwór królewski. Ponieważ nie zachowała się stosowna dokumentacja, nie wiemy, czy premier dotrzymał słowa. Wydaje się, że nie doszło do pełnej indemnizacji i to, czego rząd nie zdołał wypłacić w pieniądzu, zrekompensował w formie zgody, aby Teatro de Oriente, którego on był właścicielem, został nazwany Teatro Real (rekompensata honorowa w miejsce ekonomicznej). Przyjęcie takiego rozwiązania sugeruje nie tylko umieszczenie w nazwie teatru przymiotnika „Real”, ale chronologiczna zbieżność dwóch decyzji: ogłoszenia oficjalnego zakończenia konfliktu pomiędzy dworem królewskim a rządem w kwestii dotyczącej tego, kto jest właścicielem teatru i kto będzie odpowiadał za sfinalizowanie budowy (25 maja 1850) oraz rozporządzenia o zmianie nazwy (26 maja 1850). Natomiast 7 maja, czyli w trakcie trwania wspomnianych negocjacji, Sartorius doprowadził do ogłoszenia rozporządzenia królowej o natychmiastowym przystąpieniu do zakończenia prac budowlanych według zaaprobowanych

wcześniej projektów. Wobec braku sponsorów gotowych do finansowania i przeprowadzenia prac, w połowie maja Izabela II podpisała postanowienie, że prace przy dokończeniu budowy teatru zostaną pokryte ze skarbu państwa i z nadzwyczajnego budżetu ministerstwa spraw wewnętrznych. Ze swej strony hrabia de San Luis zobowiązał się do zakończenia robót w ciągu sześciu miesięcy³¹.

W tym miejscu nasuwa się pytanie, dlaczego Sartorius i cały gabinet Narváeza tak bardzo zabiegali nie tylko o sam fakt sfinalizowania budowy, ale o przejęcie wyłącznego prawa do prowadzenia i finansowania prac? Należy sądzić, iż pomijając ich gorące pasje teatralno-muzyczne, rzecz tkwiła w zimnych kalkulacjach politycznych i stanowiła kontynuację podobnych zabiegów prowadzonych w kwestii Teatro Español. Posiadanie jedynych uprawnień do zakończenia ciągnącej się ponad czterdzieści lat budowy i oddanie jej do użytku publicznego dawały szansę na zdobycie uznania i poparcia ze strony królowej oraz opinii społecznej. To z kolei miało działać na niekorzyść opozycji zarówno progresywnej, jak i powstałej w łonie ich własnej partii (*moderados*). Narváez i Sartorius trafili na doskonały moment, ponieważ ich zamiary zbiegły się z pragnieniami członków dworu królewskiego, arystokracji i przeważającej części mieszkańców Madrytu. Wszyscy chcieli mieć teatr operowy, zarówno po to, by zaspokoić własne zamiłowania muzyczne, jak i dla podniesienia prestiżu dworu hiszpańskiego i Madrytu na tle dworów innych państw i stolic europejskich. Teatro Real, wzniesiony na koszt rządu, według planów najprzedniejszych architektów hiszpańskich, miał się stać wizytówką Hiszpanii przyciągającą uwagę Europy i świadcząca o aspiracji tego państwa do szybkiego powrotu do czołówki przodujących krajów. Ponadto wydaje się oczywiste, że premier, a zwłaszcza minister spraw wewnętrznych, jako osoba bezpośrednio odpowiedzialna za budowę, po cichu liczyli, że dzięki temu przedsięwzięciu zdobędą poczesne miejsce w historii, co głośno wypominała im prasa opozycyjna oskarżając o egoizm³².

Od chwili przyjęcia konkretnych ustaleń prawno-organizacyjnych budowa nabrała niespotykanego dotąd tempa i zyskała ogromny rozgłos. O przebiegu prac pisała obszernie prasa i był to główny temat rozmów mieszkańców stolicy na ulicach oraz podczas spotkań towarzyskich. Przy robotach, dzień i noc, nawet w porze sjeisty, pracowało 450 robotników, zaś w okresie największego nasilenia prac 1150. Ten wielki pośpiech oraz zastosowanie materiałów budowlanych niskiej jakości, Teatro Real miał odczuć w późniejszych latach. Praktycznie każda większa burza przechodząca przez Madryt wyrządzała budynkowi jakieś szkody i z tego powodu niejednokrotnie musiano zawieszać przedstawienia. Kiedy w ostatniej chwili

³¹ J. Turina Gómez, *Historia del Teatro Real*, Madrid 1997, s. 51–72; M. Ibáñez, M. Antonia, *El Teatro Real en la época de Isabel II*, Madrid 1993, s. 10–16. Co do zabiegów rządu o przejęcie własności Teatro de Oriente, należy podkreślić, że wywalczenie tego prawa było niemałym sukcesem ministra spraw wewnętrznych, hrabiego de San Luisa i całego gabinetu Narváeza. Do własności pretendowali bowiem wszyscy, którzy zainwestowali swoje pieniądze w budowę, tj. obok rządu i dworu królewskiego magistrat oraz osoby prywatne, „La Ilustración”, 23 XI 1850.

³² „La Ilustración”, 28 VI 1851. Przeciwnicy rządu twierdzili, że dla kraju znacznie bardziej korzystne byłyby inwestycje typu: skanalizowanie stolicy, doprowadzenie wody pitnej czy zorganizowanie systemów irygacyjnych i z przekąsem podkreślali, że jednak ministrowie wybrali budowę teatru, ponieważ ten zapewni im zdecydowanie większy rozgłos w kraju i zagranicą.

zabrakło pieniędzy, noszono się z zamiarem zlicytowania Teatro de la Cruz i wprowadzono system odpłatnego zwiedzania wykańczanej budowli³³.

Za darmo udało się ją zwiedzić parze królewskiej, która w połowie sierpnia, na dwa miesiące przed inauguracją teatru, przybyła na Plaza de Oriente. Według relacji Sartoriusa, który dwie godziny oprowadzał dostojnych gości po budowie, król wyszedł na szczyt dachu, zaś królowa na najwyższe tarasy. Oboje wyrażali zachwyt dla dotychczasowych dokonań³⁴ i w dowód uznania dla Francisco Cabezuelo, technika budowlanego kierującego całością prac, Izabela II nadała mu honorowy tytuł architekta³⁵.

Sprawny przebieg budowy był solą w oku opozycji, zwłaszcza że prorządowy dziennik „El Heraldo” wiele miejsca poświęcał na przekonanie czytelników o sukcesach gabinetu Narváeza w różnych dziedzinach, w tym dotyczących Teatro de Oriente. W odpowiedzi na tego typu informacje opozycyjna „La Patria”, na kilka dni przed wizytą Izabeli II i Franciszka z Asyżu na placu budowy, z ironią pisała o podanej przez „El Heraldo” wiadomości o wykonaniu 8 łóż dla 8 ministrów, którzy „con general aplauso tales maravillas hacen” („przy powszechnym aplauzie robią tyle cudów”) dla „uszcześliwienia” Hiszpanii. W podobnym tonie interpretowała ustalenie daty inauguracji na 19 listopada, czyli dzień urodzin Izabeli II i czwartej rocznicy ślubu, co jej zdaniem miało świadczyć o chęci przypodobania się młodziutkiej władczyni³⁶.

Zainteresowanie mieszkańców Madrytu zbliżającą się inauguracją oraz wiara, że ministerstwo hrabiego de San Luis dotrzyma zapowiedzianego terminu, było tak wielkie, że – jak podawała „La Nación” – na cały pierwszy sezon (od IX 1850 do VI 1851) zaabonowano komplet łoży na wszystkie spektakle (150) zaplanowane w tym terminie³⁷. Osoby usiłujące kupić bilet wstępu na inaugurację stały bezowocnie w długiej kolejce, w której doszło do bitwy na pięści, a nawet celowego uszkadzania ubrań³⁸. Oficjalne ogłoszenie zakończenia prac budowlanych nastąpiło 31 października. Jednocześnie spektakle publiczne zaplanowane do 19 listopada przeniesiono do Teatro de la Cruz, aby ludzie nie zniszczyli aksamitnych obić fotelów nowego Teatro de Oriente, który od dnia otwarcia miał się nazywać Teatro Real³⁹.

O przebiegu uroczystości inauguracyjnych rozpisywały się rozmaite źródła z epoki, zwłaszcza prasa⁴⁰. Nie zawsze przychylna ekipie rządowej „La Ilustración” z satysfakcją zauważała, że od 19 listopada nieaktualne stało się stwierdzenie pewnego pisarza, jakoby Hiszpania miała dwa teatry, które nigdy się nie skończą, tj. „el de la guerra y el de Oriente” („ten wojenny i ten wschodni”). Gazeta akcentowała

³³ J. Turina Gómez, *Historia...*, s. 71–72.

³⁴ Real Academia de la Historia [dalej cyt. RAH], Archivo Narváez, caja 12, Sartorius do Narváeza, Madryt, 12 VIII 1850.

³⁵ J. Turina Gómez, *Historia...*, s. 72.

³⁶ „La Patria”, 4 VIII 1850.

³⁷ „La Nación”, 3 X 1850.

³⁸ „La Nación”, 20 XI 1850.

³⁹ J. Turina Gómez, *Historia...*, s. 73.

⁴⁰ Np. „El Heraldo”, 20 XI 1850; „Correo de los Teatros”, 23 XI 1850; „El Clamor Público”, 20 XI 1850; „La Ilustración”, 23 i 30 XI 1850.

także, że Teatro de Oriente został ukończony w atmosferze całkowitego pokoju wewnętrznego i zewnętrznego⁴¹. Wszystkie relacje podkreślały przepych ceremonii otwarcia i bogactwo imponującej budowli. „Correo de los Teatros” twierdził, że może ona konkurować z najświetniejszymi teatrami europejskimi pod względem pojemności widowni (2300 miejsc) i sceny oraz wprost „azjatyckiego luksusu” widocznego w wyposażeniu i na ścianach. Określał ją mianem udekorowanego po królewsku alkazaru, do którego włożono tyle złota, ile kamieni na fundamenty⁴². „El Heraldo” dostrzegał w konstrukcji budynku symbol transformacji, jakiej doświadczała Hiszpania pomimo ciągłych niepokojów wewnętrznych. Monumentalna opera madrycka miała potwierdzać wejście Hiszpanii na ścieżkę cywilizacji, pokoju, nauki i sztuki. Dziennik ten akcentował zasługi królowej, premiera Narváeza, a zwłaszcza „najczcigodniejszego ministra spraw wewnętrznych”, hrabiego de San Luis dla uratowania budynku od kompletnej ruiny i niezmarowanie milionów realów włożonych w jego rekonstrukcję⁴³.

Otwarcie opery cieszyło wszystkich, bez względu na reprezentowaną opcję polityczną. W pamiętny wieczór na widowni teatru zasiedli obok rodziny królewskiej, członków rządu, korpusu dyplomatycznego, także przedstawiciele i zwolennicy ugrupowań opozycyjnych. Jednak była to jedność pozorna. Animoszje i antypatie wyczuwało się w zachowaniu publiczności i bezpośrednio na scenie. Dość wspomnieć o swoistej „polityce choreografii” zaprezentowanej w tańcu przez faworytę Narváeza, Sofię Fuoco oraz fakt niedopuszczenia na scenę jej rywalki, a zarazem opozycjonistki ekipy rządzącej, Guy Stephan⁴⁴.

Innym sposobem wyrażania dezaprobaty dla ekipy Narváeza było narzekanie na drożyznę. Teatr wszakże miał charakter publiczny, a więc powinien być dostępny dla wszystkich, tymczasem karty wstępu osiągnęły zawrotne sumy i mogło sobie na nie pozwolić zaledwie wąskie grono zamożnej części społeczeństwa⁴⁵. Powszechnie szemrano, że powodem wysokich cen są wygórowane uposażenia dla członków zespołu artystycznego, w dużej mierze pokrywane z cen biletów⁴⁶. Zauważano także,

⁴¹ „La Ilustración”, 23 XI 1850. Wspomniany pisarz miał na myśli niedokończony budynek opery (Teatro de Oriente) oraz wojny domowe zwane karlistowskimi. Wojny te toczyły się pomiędzy zwolennikami królowej Izabeli II i jej matki Marii Krystyny a bratem Ferdynanda VII don Carlosem i jego potomkami. Karliści nie uznawali sankcji pragmatycznej ogłoszonej przez Ferdynanda VII i dopuszczającej sukcesję korony w linii żeńskiej. Wierni prawu salickiemu domagali się dziedziczenia tronu hiszpańskiego wyłącznie przez męskich potomków dynastii Burbonów. Pierwsza wojna karlistowska wybuchła tuż po śmierci Ferdynanda VII w 1833 r. i trwała do 1839 r., druga od 1847 do 1849 r.

⁴² *Inauguración*, „Correo de los Teatros”, 23 XI 1850.

⁴³ *Apertura del Teatro Real*, „El Heraldo”, 20 XI 1850.

⁴⁴ J. Turina Gómez, *Historia...*, s. 80–81.

⁴⁵ W dniu inauguracji luneta (miejsce na parterze) kosztowała 320 realów, galeria 76 realów (*Crónica de Teatros*, „El Clamor Público”, 19 XI 1850; L. Roch (F. Pérez Mateos), *La villa y corte de Madrid en 1850*, Madrid 1927, s. 372). W późniejszym okresie bilety potaniały i według relacji Józefa Feliksa Zielińskiego, w grudniu 1850 r. bilet do lunety wynosił od 80 do 60 realów. W innych teatrach madryckich lunety kosztowały około 12 realów, galerie od 10 do 6, łoże na pięć osób 30 realów (J.F. Zieliński, *Dziennik Hiszpański 1850–1853*, [w:] *Wspomnienia z tułactwa*, oprac. E. Wróblewska, Warszawa 1989, s. 414–415).

⁴⁶ L. Roch (F. Pérez Mateos), *La villa...*, 372.

że wprowadzicie zakontraktowani śpiewacy i tancerze należeli do ówczesnej czołówki europejskiej, to byli obcokrajowcami, co w rażący sposób przeczyło przyjętemu przez ministerstwo Sartoriusa (m.in. w dekretach o organizacji teatrów) postanowieniu o priorytecie dla popierania talentów krajowych. Wiele lat później „La Estafeta” słusznie akcentowała, że „El Real ha sido un teatro extranjero pagado por España en el centro de Madrid” („[Teatro] Real był teatrem zagranicznym opłacanym przez Hiszpanię w centrum Madrytu”)⁴⁷. Nie brakowało i takich, którym nie podobało się rozporządzenie władz o obowiązku zachowania na terenie teatru pełnej etykiety i stroju galowego⁴⁸. Nawet sam król i królowa nie czuli się w teatrze wygodnie. Powodem było umieszczenie łoża premiera naprzeciwko łoża pary królewskiej⁴⁹. Okazuje się, że niefortunna lokalizacja łoża szefa rządu przyciągała również zainteresowanie widzów i to nie tylko w dniu inauguracji. Polski publicysta i działacz polityczny, Józef Feliks Zieliński, w grudniu 1850 roku miał okazję oglądać spektakl w Teatro Real, podczas którego zauważył, że Narváez ośmielił się zajmować takie miejsce, krępując bliskością swej osoby „biedną młodą królową”⁵⁰.

Zieliński, jako demokrat (członek Towarzystwa Demokratycznego Polskiego), należał do wrogów premiera, widząc w nim „wzór reakcji dzisiejszej Europy”. Przebywając w Hiszpanii utrzymywał bliskie kontakty z hiszpańską opozycją (m.in. z Salamanką) i był wtajemniczony w spisek zmierzający do obalenia gabinetu Narváeza. Postawę przywódcy *moderados* w teatrze odczytał jako chęć przekonania publiczności, że wciąż cieszy się poparciem królowej, a zatem pogłoski o bliskim rozwiązaniu jego rządu nie są prawdziwe⁵¹. Taka gra okazała się nieskuteczna, ponieważ opozycja bardzo intensywnie pracowała na zgubę rządu. Najlepszy dowód, że tuż po zakończeniu uroczystości inauguracyjnych Salamaka udał się na spotkanie ze swymi przyjaciółmi, z którymi oprócz wymienienia komentarzy dotyczących inauguracji omówił dalszą strategię zmierzającą do usunięcia ze sceny politycznej aroganckiego generała⁵².

Na dalszych losach Teatro Real, podobnie jak w przypadku Teatro Español, w ogromnej mierze zaważył upadek gabinetu, który powołał do życia obie instytucje. Kolejnemu, pod przewodnictwem Juana Bravo Murillo, nie zależało na utrzymaniu dzieła poprzednika. Oskarżył nawet hrabiego de San Luis o nieuczciwości finansowe, jakich rzekomo miał się dopuścić podczas końcowej fazy odbudowy. Przed zarzutem tym hrabia bronił się do końca życia i prawdopodobnie nigdy go nie rozstrzygniemy ze względu na niekompletną dokumentację przebiegu sprawy⁵³.

⁴⁷ T. Borrás, *Como era el Teatro Real el año que se inauguró*, „La Estafeta”, 2 II 1924.

⁴⁸ *Crónica de Teatros*, „El Clamor Público”, 19 XI 1850; „Diario oficial de avisos de Madrid”, 19 XI 1850.

⁴⁹ F. Cánovas Sánchez, *La reina...*, s. 196.

⁵⁰ J.F. Zieliński, *Dziennik...*, s. 414.

⁵¹ *Ibidem*, s. 414, 421.

⁵² F. Hernández Girbal, *José de Salamanca, Marqués de Salamanca (El Montecristo español)*, Madrid 1963, s. 378–379.

⁵³ Problem ten nagłaśniała prasa. Pojawiał się on wielokrotnie podczas sesji Kongresu Deputowanych w latach 1851–1852 i w następnych, w korespondencji prywatnej Sartoriusa prowadzonej m.in. z Narváezem oraz z księciem de Riánsares, drugim mężem Marii Krystyny (pierwsza jest przechowywana w RAH, Archivo Narváez, druga w AHN, Diversos, Títulos

Usilne zabiegi Sartoriusa o przejęcie i utrzymanie w rękach rządu prawa własności do madryckiej opery nie wytrzymały próby czasu. Z powodu nieradzenia sobie ze spłatą zadłużającego się, wciąż bardzo wytwornego, a więc drogiego teatru, w 1852 roku gabinet Bravo Murillo przekazał go zarządcom prywatnym⁵⁴.

Fakt, że zarówno Teatro Español, jak i Teatro Real wymknęły się spod kontroli kolejnych gabinetów *moderados* potwierdzał słabość tego ugrupowania. Słabość tę *moderados* chcieli zatuszować poprzez politykę szeroko zakrojonych, aczkolwiek dosyć powierzchownych reform, w tym reformy teatralnej. Szczególna troska o zapewnienie mieszkańcom Madrytu kulturalnej rozrywki (obok spektakli teatralnych, także zabaw karnawałowych, sztucznych ogni, spacerów po Paseo del Prado, korridy, uroczystych procesji itd.) miała na celu stworzenie iluzji, że „panuje ład i wszystko się jakoś ułoży”. Jednak przemiany animowane przez ten gabinet nie szły w parze z rzeczywistą modernizacją państwa i dlatego nie miały szans na wydzwignięcie go z upadku. Z drugiej strony, jak zauważył współczesny Sartoriusowi historyk, Manuel Angelón, chociaż ani Teatro Español, ani Teatro Real nie spełniły wszystkich oczekiwań, jakie z nimi wiązano, wysiłki hrabiego de San Luis nie poszły na marne. Dzięki jego staraniom Madryt zyskał teatr dramatyczny (Teatro Español) z prawdziwego zdarzenia oraz „świątynię sztuki” (Teatro Real), która zapoznawała dwór hiszpański i mieszkańców stolicy z operą włoską i światową muzyką na wysokim poziomie. Natomiast dekrety o organizacji teatrów publicznych przyczyniły się do polepszenia sytuacji prawnej i materialnej pracowników teatrów, zwłaszcza pisarzy dramatycznych i aktorów. Ich los i warunki pracy przestały być zależne od egoistycznych i arbitralnych celów koncesjonariuszy. Angelón nie bez racji twierdził, że w XIX wieku szeroko rozumiana sztuka, w tym dramatyczna i muzyczna, miała korzystny wpływ na prawidłowy rozwój innych dziedzin życia, także politycznego. Jako przykład podał Niemcy, gdzie zrodził się romantyzm i gdzie według niego niemal wszyscy byli melomanami, zaś literatura, teatr i muzyka oddawały ducha narodu niemieckiego walczącego o odzyskanie jedności i dawnej siły politycznej⁵⁵.

The theater and opera of Madrid in the middle of the 19th century

Abstract

The present study focuses on two important achievements of the Minister of Internal Affairs, Luis José Sartorius, count de San Luis (1847–1851), in the cultural field, i.e. elaborating and introducing a reform of Spanish theaters, and completing the construction of Teatro Real. Owing to the former act, there was an improvement in the functioning of theaters and the work conditions and salaries of artists, composers, and playwrights. Their fate and work conditions ceased to depend on egoistic and arbitrary goals of the concessionaires. Moreover, the first Spanish drama theater was created, sponsored and owned by the government. The theater was named Teatro Español; count de San Luis is considered to have been its creator. Additionally, giving to the public the only Italian opera theater in Madrid, which brought to the Spanish court and the citizens of the capital the Italian operatic music and the sophis-

y Familias) oraz broszura *Defensa del Conde de San Luis contra los ataques de „El Diario Español”*, Madrid 1853, s. 49–64.

⁵⁴ J. Turina Gómez, *Historia...*, s. 88 i nast.

⁵⁵ M. Angelón, *Isabel II...*, s. 354.

ticated music of the world, was to result in the future increase in the popularity of this music genre among the inhabitants of Madrid, and in the flourishing of the social and political life.

Both these achievements resulted from the authentic theatrical passion of the Minister and other members of the Cabinet, e.g. general Ramón Narváez, the duke of Valencia, as well as from the mutual permeation of culture and politics. In the 19th century theater, as never before, was strongly connected with the world of politics and was a tool in the hands of politicians. Theater witnessed interpersonal struggles between followers of different political options and could become a means of winning or losing the electorate.

The level of cultural development of a country shaped its external image. In the discussed period, Spain was one of the countries of secondary importance, and struggled with serious internal problems, which lowered its chances of regaining its place among the leading European countries. Sartorius believed that regaining its political position by Spain was not possible without the renaissance of its own culture. He claimed that in the process of retrieving the marks of Spanish national identity, culture and politics should support each other. As a Minister of Internal Affairs, he understood that through taking governmental control over public theaters, especially over the choice of repertoire, one could realize far-reaching cultural and political goals.

It must be remembered, however, that the policy of wide-reaching internal reforms, realized by the governments of *moderados* (moderate liberals) in the period of the so-called *decada moderada* (1844–1854) was to a great extent motivated by the intention to divert public attention from fierce political fight between the factions of this option. Therefore, beside the government's care to provide the inhabitants of Madrid with cultural entertainment, we must also notice the struggle to create an illusion that „everything is in order and all will be fine”. The fact that both Teatro Español and Teatro Real slipped out of control of the next *moderados* Cabinets only confirmed the weakness of this party.