

LUÍS SOARES CARNEIRO

MARGARIDA ELIAS

RAQUEL MEDINA CABEÇAS

COORDENAÇÃO

LARANJEIRAS: TEATRO E JARDINS *LARANJEIRAS: THEATER AND GARDENS*

Ficha Técnica *Datasheet*

Título *Title*

Laranjeiras: teatro e jardins

Laranjeiras: theater and gardens

Coordenação *Coordination*

Luís Soares Carneiro

Margarida Elias

Raquel Medina Cabeças

Autores *Authors*

Ana Duarte Rodrigues

Luísa Cymbron

Luís Soares Carneiro

Margarida Elias

Maria Alexandre Lousada

Raquel Medina Cabeças

Tiago Borges Lourenço

Edição *Edition*

Autónoma Edições, Cooperativa de Ensino

Universitário, CLR (CEU)

Secretaria-Geral da Educação e Ciência (SGEC)

Instituto de História da Arte, Faculdade de

Ciências Sociais e Humanas da Universidade

NOVA de Lisboa (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST)

Coordenação editorial *Editorial coordinator*

Raquel Medina Cabeças

Revisão inglesa *English revision*

Susana Valdez

Execução gráfica *Graphic execution*

Raquel Medina Cabeças

Fotografia *Photography*

José Vicente

Capa *Cover*

Fachada do Teatro das Laranjeiras,
fotografia de José Vicente, 2023

Impressão *Printing*

Editorial do Ministério da Educação e Ciência

Depósito legal *Control Number*

536761/24

Agradecimentos *Acknowledgements*

Elvira Fortunato, Ministra da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

Raúl Capaz Coelho, Secretário-Geral da SGEC

Tânia Diniz, Teatro Thalia

António de Lencastre Bernardo, Presidente da CEU

Fernando Martins, Administrador da CEU

Luís Baptista, Diretor da NOVA-FCSH

Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (FCT)

Ana Paula Louro (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Equipa do Arquivo Municipal de Lisboa

Equipa do Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Equipa da Biblioteca da UAL

Equipa da Biblioteca Nacional de Portugal

Equipa da DGEMN

Equipa da Fundação Calouste Gulbenkian

Frederico Duarte (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Hemeroteca Municipal de Lisboa

Idalina Nunes

José Norton

Lurdes Baptista, Museu da Cidade

Rui Mesquita Mendes

Sofia Braga (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Susana Flor (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

CIP

Laranjeiras: o teatro e os jardins = Laranjeiras: the theater and the gardens / coord. Luís Soares Carneiro, Margarida Elias, Raquel Medina Cabeças - Lisboa: Autónoma Edições, 2024. - 2º vol. - 390 p.

I - Luís Soares Carneiro

II - Margarida Elias

III - Raquel Medina Cabeças

ISBN: 978-989-9002-41-8

DOI <https://doi.org/10.26619/978-989-9002-41-8>

CDU 712.2

792.05

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projeto Estratégico do IHA, UIDB/00417/2020, <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>. *This work was funded by national funds through FCT - Foundation for Science and Technology, I.P., under the IHA Strategic Project, UIDB/00417/2020, <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>.*

O FANATICO
PELA MUSICA,
FARÇA JOCOSA
EM 1 ACTO

PARA SE REPRESENTAR

NO

THEATRO DO CONDE DO FARROBO

NA SUA QUINTA DAS LARANGEIRAS,

*Em beneficio das Viúvas e Orfãos das desgraçadas
Victimas executadas nesta Cidade de Lisboa du-
rante o governo da usurpação.*

ESCRITA POR
FRANCISCO SCHIRA.

LISBOA: 1835.

NA TYPOGRAFIA DE EUGENIO AUGUSTO.

Partitas, ou Peças Comicas

N. ^o	Título das Peças	Qualidades	Author	na Bibl. N. ^o
54	Les Quatre Joli Chymore	Partitura em Francez, e partes (o' Orchestra	M. W. Balz	2
55	Mina	Idem d. ^o	M. B. Thomas	2
89	M. Barber de Surgile	Idem e p. ^{tas} e p. ^{as} de Trians	Rossini	9
90	D. ^a em Francez	Idem Partes de Canto em portuguez e Orchestra	Idem	9
91	Marco Antonio	Idem e p. ^{tas} de Canto e Orch	Pavani	3
92	Mathilde de Sabran	Idem Idem	Rossini	6
93	Elena e Constantino	Idem e algumas partes	Coccia	7
94	M. Triguino Bianco	Partes de Canto e Orchestra		8
95	Elvira e Teodorindo		Angolini	4
96	La Isla d' Elmini	Partitura so' selecto	Caraniga	4
97	La Trascatana	Idem	Trucello	4
98	Les Rosieres	Idem em Francez	J. Herold	9
99	Emma	Idem d. ^o	Huber	9
100	M. Temps sopra la ventu	Idem e algumas partes	Mercadante	10
101	La Dame Blanche	Idem em Francez, e partes de b. ^o em portug. e Orch.	Pocciolani	10
102	Lechia rapita	Idem e partes	Celli	11
103	M. Baron de Dolsheim	Idem so'	Tacini	12
104	La Camarina e Astuta	Idem e partes completas	Tacini	12
105	Septa da Rosa	Idem e partes em Italiano	Coccia	13
106	Idolito	Idem d. ^o	Generali	14
107	La Dama	Idem e partes	Landi	14
108	Chiara de Rosenberg	Idem e partes vide app. ^{ta}	Generali	15+16
109	La Principessa de Navarra	Idem d. ^o	Generali	17
110	Luísa Cymbron	Idem d. ^o	Generali	17
111	M. Maute e Maque	Idem e partes	Mozart	18
112	Les deux Jaloux	Idem em Francez	M. Gode	18
113	La Symphonie	Idem d. ^o	Chappon	18
114	Idem	Idem d. ^o	Idem	18

CAPÍTULO III

NO TEATRO DAS LARANJEIRAS, RETIRO CAMPESTRE E COSMOPOLITA DE UM "FANATICO PER LA MUSICA"

Luísa Cymbron

(NOVA FCSH / CESEM / IN2PAST)

À memória de Francesco Esposito

Perfil musical de Joaquim Pedro Quintela

Uma crónica escrita em Lisboa para a *Allgemeine musikalische Zeitung*, o mais importante periódico do século XIX dedicado à música do espaço cultural germânico, referindo acontecimentos do ano de 1822, explicava:

“No teatro privado do senhor Barão de Quintela, às Laranjeiras, perto de Lisboa, cantou-se a ópera italiana *La Cenerentola* de Rossini; e, apesar de todo o elenco ser composto por amadores, as árias e os conjuntos foram tão bem executados que, segundo a opinião dos conhecedores, nem mesmo no Teatro de Ópera de S. Carlos se tinham ouvido melhor.

É verdade que esta obra foi ensaiada durante bastante tempo sob a direcção do *buffo* Rosich¹ e de Francisco de Paula² no teclado, ambos do Teatro, e que aquando da própria execução a orquestra se compunha quase só de artistas profissionais – não tanto por verdadeira necessidade quanto pelo seu próprio interesse em colaborar. As cantoras foram Demoiselle D. Francisca Martins, Madame Caffri e Demoiselle Arcanza [...] O senhor Coelho (um jovem talentoso, e em especial para a música)³ representou irrepreensivelmente o papel de Magnífico e cantou muito bem os seus solos de baixo. Só os recitativos é que de vez em quando não foram muito perfeitos, porque são sempre o mais difícil para amadores, a quem falta a necessária prática” (BRITO & CRANMER, 1990, 55).

Récitas operáticas por amadores, em casas nobres e da burguesia, em teatros permanentes ou improvisados, eram frequentes na Lisboa dessa época (LOUSADA, 2008). O que torna este evento diferente é não só o investimento na sua qualidade artística, como o facto de ser um dos primeiros, se não o primeiro, de uma longa série de espetáculos de ópera que a Quinta das Laranjeiras, propriedade da família Quintela, viria a albergar. Como nos revela outra passagem do texto acima citado, nessa data,

1 Tratava-se do baixo e libretista hispano-italiano Paolo ou Pablo Rosich (MILELLA, 2022, 30).

2 Francisco de Paula da Silva Freitas, maestro adjunto do Teatro de S. Carlos quando Carlo Coccia esteve em Lisboa, pianista e organista (BRITO & CRANMER, 1990, 83).

3 Marcelino José Coelho participou em várias outras produções do Teatro das Laranjeiras nos anos de 1820-30 (BRITO & CRANMER, 1990, 82).

o jovem segundo barão estava já a construir “um teatro de pedra nada pequeno” que viria a ser o emblemático Teatro das Laranjeiras, estreado em março de 1825.

A influência de Joaquim Pedro Quintela, segundo Barão do mesmo nome e primeiro conde de Farrobo, na vida musical lisboeta que vai do Vintismo ao final do reinado de D. Maria II foi tal que levou Francesco Esposito a designar este período como “a época farrobiana” (ESPOSITO, 2010).

A paixão deste titular pela música permitiu também a Esposito estabelecer um paralelo entre ele e Febeo, a personagem principal da *opera buffa* *Il fanatico per la musica* que, na versão de Francesco Schira, foi representada nas Laranjeiras, em 1835: a cena decorre “em casa de D. Febeo. Mesas com livros e relógio, pianoforte, estantes, cadeiras, partituras, instrumentos, e muita solfa. Há dois bustos de vários Autores de música” (*O fanatico pela musica*, 1835). O dito Febeo é descrito por uma crónica coeva como “decidido diletante, diletante furioso, não admite em sua casa se não músicos. Filhos, criados, criadas, tudo é músico” (*O nacional*, 8 de julho de 1835 *Apud* ESPOSITO, 2016, 115). No início da ópera, um coro aclama o seu talento e, no contexto das Laranjeiras, a mensagem torna-se ambivalente, podendo ser lida tanto

Viva il genio del nostro padrone;
Che bell'aria che bella invenzione!
Questa musica invita a goder.

Viva o génio do nosso patrão;
Que bel'aria, que bela invenção!
Esta música excita o prazer.

(*O fanatico pela musica*, 1835, 6-7)

O barão Charles Dembowsky corrobora estas ideias ao descrever Quintela como:

Amante apaixonado das belas-artes, o conde protege-as como Mecenaz; [...] a sua casa é mantida de modo assaz original: ele exige que todos os seus criados saibam tocar um instrumento ou que o aprendam sob a sua orientação; ele próprio toca a sua parte nos respectivos concertos, que são verdadeiramente notáveis. [...] durante o Outono, a elite da sociedade de Lisboa vem representar o drama ou a comédia no lindo teatro que ele fez construir junto da sua deliciosa casa de campo (DEMBOWSKY, 1841, 178-179)⁴.

A sua fama não se cingia às fronteiras nacionais. Durante o período em que foi empresário do Teatro de S. Carlos, encontramos elogios superlativos à sua magnanimidade e generosidade na imprensa portuguesa e italiana, ou em folhetos soltos, distribuídos em récitas do teatro de ópera (*Tributo de reconhecimento*, [1840] e *Il Pirata*, 27 de março de 1840). Em 1842, numa série de artigos dedicados ao tema *L'amateur de musique*, o célebre crítico francês Castil Blaze destacava o papel do barão/conde em

⁴ “Amateur passionné des beaux-arts, le comte les protège en Mécène; [...] sa maison est tenue sur un pied fort original: il exige que tous ses valets sachent jouer d’un instrument ou qu’ils apprennent sous sa direction; lui-même fait sa partie dans leurs concerts, qui sont vraiment remarquables. [...] pendant l’automne, l’élite de la société de Lisbonne vient jouer le drame ou la comédie sur le joli théâtre qu’il a fait construire près de sa délicieuse retraite” (DEMBOWSKY, 1841, 178-179), tradução da autora.

Portugal e a encomenda da ópera *La testa di bronzo* a Saverio Mercadante (*La France Musicale*, 17 de julho de 1842).

No entanto, também é possível conhecer o reverso da medalha. Através da documentação da Inspeção Geral dos Teatros, chegaram-nos testemunhos de episódios de bastidores em que o conde fez valer a sua autoridade, manifestando um carácter arrogante e caprichoso (CYMBRON, 1998, 63-64 e 115-117). Mesmo considerando que o excerto abaixo citado é uma peça de um processo jurídico, no qual é comum que as partes lesadas ou ofendidas se tentem vitimizar, o relato é interessante. Em finais de 1837, António Porto, ex-empresário do Teatro de S. Carlos, queixava-se:

“tendo o Conde de Farrobo, pelo seu habitual uso da sua prepotência, feito uma invasão pública, e escandalosa, na Empresa, propriedade do Suplicante, constituindo-se Juiz no Contrato entre ele, e o Suplicante, declarando rescindida a Escritura desse contrato, e investindo-se violentamente na posse da Empresa; recorreu o Suplicante aos meios a que recorre o Cidadão honesto, e obediente à Lei, e que o Suplicado despreza, e insulta por costume; isto lhe recorreu a uma acção de força perante o Poder Judicial, que o mandou ratificar na sua posse, e efectivamente foi ratificada, não no 1º acto da diligência Judicial, porque o Suplicado mandou sair os Oficiais, entre ameaços, mas no segundo, quando os ditos Oficiais foram escoltados por força armada” (ANTT, Ministério do Reino, Maço 2083, Lº 3, nº 1004, 6 de novembro de 1837).

Quintela/Farrobo tinha tido um intenso contacto com a música desde criança. O pai havia sido o doador do terreno para a construção do Teatro de S. Carlos (fig. 1) e possuía o único camarote privado nele existente (BENEVIDES, 1882, 24). Tendo nascido e crescido no palácio que era propriedade da sua família, sito à rua do Alecrim, a pouca distância do largo onde se situava o teatro e algumas das principais lojas de música da capital (ESPOSITO, 2016, 55) ou onde habitava a maioria dos cantores italianos que passava por Lisboa (CYMBRON, 1998, 158-160), Joaquim Pedro teve sempre uma grande proximidade com a ópera, como de resto faz prova a notícia da *Allgemeine musikalische Zeitung* com a qual se abre este texto. Havia também aprendido canto, violoncelo, contrabaixo e trompa, tornando-se um executante com certa proficiência neste último instrumento (VIEIRA, I, 1900, 400)⁵.

Desde pelo menos 1818, quando contava apenas 17 anos e havia herdado recentemente a fortuna do pai, há referências a que promovia concertos em sua casa, sob a direção dos irmãos Jordani, ambos membros da orquestra do Teatro de S. Carlos. Já então Joaquim Pedro Quintela é apontado como um importante patrono para o futuro (BRITO & CRANMER, 1990, 49).

Os seus laços com o mundo musical de Lisboa seriam porém reforçados pelo casamento, fortemente contrariado pela família, com a filha do italiano Francisco António Lodi, primeiro empresário do S. Carlos. Quintela passou então a poder mover-se à vontade em dois planos distintos: o de patrono, financiador ou mesmo organizador de eventos na esfera privada, e o de empresário em teatros públi-

⁵ Note-se que, na segunda década do século XIX, quando deve ter ocorrido a sua aprendizagem, o segundo barão de Quintela tocava um instrumento muito mais rudimentar do que a bela trompa de válvulas que, ostentando as suas armas, adquiriu certamente mais tarde e hoje integra o espólio do Museu Nacional da Música.



Figura 1 - O Teatro de S. Carlos, o centro da vida musical de Lisboa, na década de quarenta do século XIX (desenho de Legrand/litografia de Manuel Luiz, BNP).

cos, embora para esta última tarefa recorresse aos serviços de vários membros da família Lodi, como o seu cunhado António ou o primo Fortunato (CARNEIRO, 2020, 72 e ss). O seu estatuto não lhe permitia imiscuir-se diretamente na gestão da vida teatral, fazendo-o apenas pontualmente, e em situações limite, de que é exemplo o afastamento de António Porto da gestão do teatro de ópera da capital, como vimos acima.

Uma etapa importante do seu crescimento musical parece ter sido o contacto com dois músicos portugueses que haviam feito carreira no estrangeiro e que regressaram a Portugal depois da primeira Revolução Liberal: o clarinetista José Avelino Canongia e o pianista e compositor João Domingos Bomtempo (ESPOSITO, 2016, 65). Com Canongia, efectuou uma longa viagem pela Europa, entre 1823-24 (ESPOSITO, 2016, 33), e terá sido um participante e apoiante muito ativo da Sociedade Filarmónica, fundada por Bomtempo em 1822, que lançaria em Lisboa as bases de uma cultura concertística, contribuindo assim decisivamente para uma progressiva autonomia da música instrumental face à ópera (ESPOSITO, 2016, 87 e ss.). Através destes canais, integrou as orquestras que atuaram nas exéquias da rainha D. Maria I (VIEIRA, I, 1900, 133-134) e nas comemorações dos grandes momentos do primeiro Liberalismo. Tocou inclusive, em 1821, na Grande Missa composta por Bomtempo para comemorar o juramento da Constituição (BRITO & CRANMER, 1990, 50-51).

Nessa mesma década de vinte, o barão começou também a aparecer como financiador de companhias de ópera no Teatro de S. Carlos (ESPOSITO, 2016, 54): estavam definidos os dois principais polos em que se desenvolveriam as suas atividades musicais e de patronato: a ópera e a música instrumental.

Quintela foi ainda mecenas de músicos e literatos residentes em Lisboa. Protegeu não só os que haviam estado ligados à fação liberal como aqueles que tinham apoiado D. Miguel, assim como um grupo de italianos que vivia entre nós, vários deles exilados políticos. Apesar de se manter fiel a um Liberalismo moderado, colocava-se acima das questões políticas, afirmando-se como figura hegemónica, e gerindo o “capital musical” como mais lhe convinha (SANTOS, 1988, 290-291).

Um testemunho central da relação de Quintela/Farrobo com a música é o *Catalogo das peças de muzica existentes no archivo de muzica pertencente a S. Ex^{cia} o Senhor Conde de Farrobo...*⁶. Nas secções relativas a géneros operáticos, verificamos que muitos dos espécimes incluem conjuntos separados de partes vocais e orquestrais, o que demonstra que não se tratava simplesmente do acervo de um melómano mas antes de um verdadeiro arquivo musical e teatral, que permitia a produção de uma boa parte dos títulos nele contidos.

É muito possível que esta rica fonte de partituras de ópera tenha sido acumulada primariamen-

⁶ Atualmente na Biblioteca Nacional de Portugal. O manuscrito da BNP é datável de cerca de 1840-50. Uma outra lista das partituras que pertenceram ao Conde integra o inventário que se conserva no Arquivo do Tribunal da Boa Hora e foi elaborado em 1870, já depois da morte do seu proprietário. A sua descoberta e publicação deve-se a Idalina Nunes (1996a).

te para servir as necessidades do Teatro das Laranjeiras, mas o facto é que foi utilizada também noutros locais e circunstâncias, nomeadamente no Teatro de S. Carlos bem como na Academia Filarmónica e na Assembleia Filarmónica, duas das sociedades de amadores a que Farrobo esteve ligado e nas quais se montaram óperas em versão de concerto⁷ (figs. 2 e 3).

No seu Teatro das Laranjeiras, mas também mais esporadicamente na Quinta do Farrobo (NUNES, 1996b)⁸, o barão/conde produzia espetáculos, pondo em cena um repertório nem sempre decorrente do que passava pelo palco do S. Carlos. A cronologia das representações de ópera que foi possível reconstituir⁹ abrange os anos entre 1822 e 1861, terminando imediatamente antes de o teatro ter sido destruído por um incêndio, numa época em que o seu proprietário se encontrava já numa difícil situação financeira, e aponta para duas grandes fases de produção.

A primeira engloba os anos que vão do início da década de vinte a 1838 e é marcada pela representação de óperas italianas de carácter *buffo* ou *semiserio*, géneros particularmente em moda desde os finais do século XVIII, tendo o primeiro dentre eles atingido o ápice da sua popularidade com Gioacchino Rossini, na década de dez de Oitocentos. A segunda fase tem início em 1843, coincidindo com um novo processo de renovação arquitetónica do teatro, e caracteriza-se sobretudo pela montagem de *opéras comiques*, cantados na língua original.

Este género francês tinha também origens setecentistas, mas o tipo de obras que foram representadas nas Laranjeiras afirmou-se sobretudo durante o reinado de Luís Filipe e nos anos iniciais do Segundo Império. A sua principal característica dramática residia em não ser totalmente cantado. As partes dinâmicas, nas quais a ação avançava, eram constituídas por diálogos falados, enquanto os momentos contemplativos equivaliam à presença de números musicais. Muitos dos enredos destas obras eram contos românticos que permitiam explorar a “cor local” de vários ambientes; outros destacavam-se pelo seu carácter cavaleiresco ou eram comédias que obedeciam a fórmulas tradicionais. O final feliz era a norma (BARTLET *et al.*, 2001, 482).

Há porém um facto a destacar no primeiro período: a encomenda da *opera buffa* *La testa di bronzo* a Mercadante, que foi ensaiada pelo próprio compositor em 1827 e que voltou a ser repetida logo após a vitória liberal. Um outro aspeto a registar, sobretudo na segunda fase, é a encomenda de obras a compositores residentes na capital portuguesa. Vários eram italianos e tinham vindo para Lisboa a fim de exercerem funções no Teatro de S. Carlos, como Francesco Schira, Angelo Frondoni, ou Pietro Antonio

7 Veja-se os casos da estreia de Don Giovanni de Mozart, em 1839 no Teatro de S. Carlos (CYMBRON, 2012, 271-306), de Don Sébastien de Donizetti, em versão italiana, em 1844, e Alzira de Verdi, em 1847 nas sociedades acima referidas (*Idem*, 171-208 e 209-237).

8 O principal espetáculo que teve lugar na Quinta de Farrobo foi a representação de *La cenerentola* em 1840, com Luigia Boccabadati no papel principal (NUNES, 1996b e *Revista Theatral*, n.º 6, 1840). Esta produção distingue-se das do Teatro das Laranjeiras por ter sido maioritariamente interpretada por cantores profissionais. Desta vez era a família da prima donna do Teatro de S. Carlos que se exibia. O único amador em cena era o próprio Conde, no papel de Don Magnífico.

9 O primeiro autor a tentar uma cronologia dos espetáculos do Teatro das Laranjeiras, se bem que intercalada com a do Teatro de S. Carlos, foi Fonseca Benevides, cuja família tinha participado num conjunto de espetáculos que esse teatro acolheu (BENEVIDES, 1883). Seguem-se Ernesto Vieira e Mário Moreau (VIEIRA, I, 1900, 399-410 e MOREAU, 1980, 250-256).



Figuras 2 e 3 – Libreto impresso para a representação de *Il fanatico pela musica* no Teatro das Laranjeiras em 1835, numa récita em benefício das famílias das vítimas do reinado de D. Miguel e página do *Catalogo das Peças de Muzica*, na qual se pode observar a existência das partes de canto e orquestra que permitiriam a montagem de várias das obras listadas, (BNP).

Coppola. Outros, como António Luís Miró e João Guilherme Daddi, eram naturais de e tinham sempre trabalhado na cidade.

Bucolismo *buffo*

As obras representadas na primeira fase do Teatro das Laranjeiras são da autoria de compositores da mesma geração de Rossini ou da seguinte, como Coccia, Mercadante e Donizetti. Algumas eram, naturalmente, do próprio Rossini, o músico europeu de quem Stendhal dissera que “Desde a morte de Napoleão, há outro homem de quem se fala todos os dias, tanto em Moscovo como em Nápoles, tanto em Londres como em Viena, tanto em Paris como em Calcutá” (STENDHAL, 1824, v)¹⁰.

Contudo, além de um certo pendor de moda, importa procurar saber que outros motivos estavam por detrás da seleção desse repertório. É fundamental atender ao facto de todas as partituras escolhidas corresponderem a óperas de carácter *buffo* ou *semiserio* no máximo com dois atos.

Para além de se tratar de um teatro pequeno, no qual seria mais difícil montar produções operáticas que requeressem grande aparato cénico, como certas *opere serie*, a voz do barão/conde, que era de baixo ou baixo-barítono, e sobretudo os seus dotes dramáticos para o género cómico devem ser considerados como determinantes. Apesar de Ernesto Vieira referir, certamente com base em informações de terceiros, que o Conde não tinha grande voz mas era bom músico (VIEIRA, I, 1900, 400), o compositor Pietro António Coppola¹¹, em carta ao libretista Jacopo Ferretti, opinava que Farrobo “canta como *buffo* cómico, que, asseguro-lhe, age como um verdadeiro artista, tendo-o visto e ouvido em vários personagens cómicos”¹². Na verdade, a gama de papéis que interpretou oscila entre as personagens de pais idosos, alguns tontos e presunçosos (como D. Magnifico em *La cenerentola* ou D. Febeo em *Il fanatico per la musica*), e as de criados astutos ou outros serviçais (como Marcone em *Il castello degli spiriti* ou Tollo em *La testa di bronzo*) que requerem um bom ator e uma voz grave e ágil.

Convém também ter em conta os restantes intérpretes das principais partes de canto. Os nomes que figuram ao lado do Barão nos libretos das produções da década de 1820 constituem um grupo de amadores na sua maioria bastante jovens, tal como o seu anfitrião. Alguns são elogiados em várias fontes coevas pelas suas excelentes vozes e dotes musicais. É o caso dos irmãos Martins, Caetano e Fran-

10 “Depuis la mort de Napoléon, il s’est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moskou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta” (STENDHAL, 1824, v), tradução da autora.

11 Coppola foi sempre um protegido de Farrobo. Numa carta escrita no início da década de 1870 ao amigo Bartolomeo Maumary explica bem a sua relação com o Conde e as dificuldades enfrentadas no final da vida deste: “...dal 17 agosto 68 non ho avuto che dispiaceri, e disgrazie; l’amicizia del fu Conte del Farrobo, che mi fu tanto gioevole sino all’epoca che ultimamente venni a Milano, apena che ritornai principiò a venirmi disgraziata riguardo ad interesse, poichè quanto avevo accumulato in risparmi, era tutto in mani del Conte, il quale mi mise a parte di una infelice speculazione, che al maggio 69 il Conte non potè più proseguire per non trovare più mezzi, ed io rimasi senza neppure una lira dei più di quidicimila che avevo nelle mie mani [...] Imaginate come poso io essere contento, poichè ho dovuto sortire dal suo Palazzo, poichè si è affittato per conto dei creditori. La villa del Farrobo in dove passavo tutti i mesi del caldo tiene altro padrone [...] per me è uma mancanza imensa e non dico altro per non tedialo di più” (Apud GIORDANO, 2003, 25).

12 “canta da buffo comico, che vi assicuro che agisce da artista, avendolo veduto e inteso in diversi caratteri comici” (P. A. Coppola a Jacopo Ferretti, 30 de abril de 1842, cópia amavelmente cedida por Francesco Paolo Russo).

cisca Romana¹³, ele tenor, ela soprano, com uma voz muito extensa e dotada de facilidade para *fioriture* (parece ter-lhe sido atribuído o papel de Angelina na produção de *La cenerentola* de 1822) (VIEIRA, II, 1900, 65) e das sopranos Francisca Augusta da Fonseca e Joana Carolina O'Neill, nascida Brito e Cunha.

Entre as vozes masculinas, destacam-se: os tenores Guilherme de Roure, aparentado com a família irlandesa O'Neill, Inácio Miguel Hirsch, neto de um alemão que se estabelecera em Portugal, e Alfredo Duprat, de famílias francesas. Hirsch era um membro particularmente dinâmico da Sociedade Filarmónica de Bomtempo e foi guarda livros e grande amigo do barão/conde. Há ainda que acrescentar os baixos Nicolau Klingelhoef, filho de um negociante de Heidelberg que se fixara em Lisboa em finais do século XVIII, e António Vieira Pinto, cujo pai, também comerciante, desempenhava funções de cônsul de Portugal em Cádiz. A estes juntava-se Costanza Banti Lodi, madrastra da Baronesa, e alguns outros nomes cuja origem familiar não foi possível identificar (VIEIRA, I e II, 1900; BRITO & CRANMER, 1990).

A julgar pela informação disponibilizada nos libretos, o coro rondava geralmente as 20 vozes: oito sopranos para 12 tenores e baixos em média. Além da própria Baronesa, os que o compunham eram, na sua maioria, familiares daqueles que atuavam como solistas e deixam bem em evidência a rede de sociabilidade da família Quintela. Onze apelidos são estrangeiros ou de origem estrangeira; os portugueses remetem para famílias ligadas ao Contrato do Tabaco (como os Damásio Gorjão e Rousado Gorjão) ou eram aparentados com a família O'Neill, destacados negociantes na zona de Setúbal e Lisboa¹⁴. A orquestra, tal como aconteceu com *La cenerentola* em 1822, deveria contar com a participação de vários músicos profissionais de Lisboa, aos quais se juntariam outros tantos amadores. Embora não existam provas documentais que o confirmem, tudo leva a crer que estes profissionais seriam pagos. Ernesto Vieira estabelece aliás uma relação entre o espetáculo inaugural do novo teatro, em 1825, e os participantes da Sociedade Filarmónica de Bomtempo (VIEIRA, I, 1900, 400), relação esta que, muito provavelmente já vinha de trás.

Em 1827, o barão tem pela primeira vez a possibilidade de estreiar no seu teatro uma ópera escrita propositadamente para ele e para o grupo de intérpretes acima referido. O compositor era nem mais nem menos do que o napolitano Saverio Mercadante, visto em certos círculos europeus como o sucessor de Rossini, alguém que tinha um amplo currículo profissional, com sucessos nos principais teatros do Norte de Itália e em Nápoles. Em 1826 aceitara um contrato em Madrid, vindo daí para Lisboa em setembro de 1827.

É possível que tenha havido alguma intervenção de Quintela nesta mudança de cidade, pois a primeira incumbência de Mercadante na capital portuguesa foi a de escrever e montar uma nova ópera

13 O talento de Francisca devia ser considerável, pois foi aluna de Mercadante e Bomtempo dignava-se acompanhá-la (VIEIRA, II, 1900).

14 São mencionadas nos vários libretos membros das famílias Amorim Viana, Andrade Calvet, Auffdiner, Coelho de Ataíde, Damásio Gorjão e Roussado Gorjão, De Roure, Duprat, Ebingre, Freitas Rego, Fries, Hirsch, Klingelhoef, Moser, Sciopetta, Serrão Diniz, Sá Viana, Scola, Travassos Valdez, Van Wingham, Vieira Pinto.

buffa para as Laranjeiras, a qual se viria a estreiar a 3 de dezembro de 1827 (*La testa di bronzo*, 1827)¹⁵.

A sua música agradava certamente ao barão que já tinha escolhido outra ópera da sua autoria – *Il castello degli spiriti* – para a estreia do novo teatro. Ao que consta, havia ainda afinidades políticas, pois Mercadante estivera próximo dos ideais constitucionais que levaram à revolução de 1820 no Reino das Duas Sicílias (WITTMANN, 2001, 438-439).

Apesar de tudo isso, o aparelho produtivo que o compositor italiano teve à sua disposição era praticamente o mesmo das anteriores óperas montadas no teatro privado de Quintela. O *cast*¹⁶ tinha como única novidade a participação de Costanza Lodi, que tendo um passado profissional, embora modesto, ficou encarregue do papel destinado à *prima donna* (BRITO & CRANMER, 1990, 40 e 86). Não há indicação dos efectivos da orquestra, mas é muito possível que Mercadante tenha escolhido os melhores músicos de entre os que habitualmente participavam nas récitas das Laranjeiras, fossem eles amadores ou profissionais. O coro, contava com os mesmos 20 cantores de algumas produções anteriores.

Se bem que o compositor tenha deixado Lisboa logo em 1828, e que os anos seguintes não tenham sido propícios à montagem de novas óperas nas Laranjeiras, *La testa di bronzo* reemerge por duas vezes, no teatro do agora já conde de Farrobo, logo após a vitória liberal: a 19 de outubro de 1833 e a 8 de abril do ano seguinte. Estas duas produções marcam uma diferença face às anteriores.

O elenco de 1827 mantém-se, com o conde no papel de Tollo, a personagem cômica por excelência, mas dois dos papéis secundários mudam de intérpretes (*La testa di bronzo*, 1833 e 1834). Num dos casos assistimos à entrada no círculo das Laranjeiras de Fortunato Lodi, o arquiteto/cantor primo da condessa que ficaria conhecido como o autor do projeto para o Teatro D. Maria II (CARNEIRO, 2020), e de Maria Joaquina Quintela, a filha mais velha do conde. Começa assim a dar-se uma progressiva renovação dos elencos.

O coro é aumentado para cerca de 30 elementos, um número claramente superior ao que o Teatro de S. Carlos tinha nessa temporada e muito próximo do que seria a norma a partir de 1838 (CYMBRON, 1998, 211). Em 1834, parece haver um significativo investimento na componente visual, tendo os “panos de boca” e cenários sido pintados por um grupo de profissionais que também atuava musicalmente: o pintor Domingos Schiopetta¹⁷, Lodi e um certo Bulher. Quem dirigia a parte musical era António Luís Miró, um protegido do dono da casa. Farrobo punha assim a sua fortuna e o seu gosto pela música e pela ostentação ao serviço do desejo de festejar que invadira boa parte da sociedade lisboeta depois da derrota do Absolutismo (*Memórias*, 1986, 18-19).

15 Segundo Wittmann, só depois, em janeiro de 1828, é que passou a trabalhar para o S. Carlos. Em outubro de 1828, com a alteração da situação política, parte para Cádiz, onde permaneceria nos meses seguintes, e daí para Itália (WITTMANN, 2001).

16 Nicolau Klingelhofer (baixo), Pedro de Alcântara Serrão Dinis (tenor), Guilherme de Roure (tenor), Caetano da Costa Martins (tenor), o próprio barão de Quintela (baixo cômico) e Francisca Augusta da Fonseca (soprano).

17 Schiopetta era além disso autor de várias modinhas.



Figura 4 - Pintura decorativa existente na Quinta das Laranjeiras. O tipo de paisagem bucólica que aqui observamos tem afinidades com a cenografia que pedem as didascálias para o 2º ato de *La testa di bronzo*, fotografia de José Vicente, 2023.

A ação de *La testa di bronzo* decorre no palácio do Príncipe de Presburgo (atual Bratislava) e nas margens do rio Danúbio. No primeiro ato, assistimos à montagem das decorações florais no salão do palácio do Príncipe, para as celebrações do seu casamento. As didascálias indicam que, ao fundo, se avistam o jardim e alguns grandes bustos de bronze, um dos quais terá como função servir de esconderijo a Federico, o secreto marido de Floresca, a jovem com quem o príncipe pretendia casar-se. A cena inicial abre com um coro de jardineiros e jardineiras. O segundo ato passa-se no campo, vendo-se ao fundo um rochedo alcantilado e o rio, “De um lado uma grande árvore, e um resto de ruínas, do outro uma cabana”. A cena final decorre numa “Campanha ameníssima: no fundo uma fileira de árvores entrelaçadas com grinaldas de flores” (*La testa di bronzo*, 1827) (fig. 4).

Na maioria das *opere buffe*, as referências geográficas não remetiam para qualquer tentativa de retratar os ambientes. A *couleur locale* – a reprodução exata dos caracteres de um espaço e de uma época (LACOMBE, 1997, 190) –, tão típica de vários géneros operáticos franceses, não lhe está associada. O que é possível identificar é um conjunto de tópicos das artes e da literatura que tinham assumido uma particular importância na cultura europeia. Um deles, o tópico pastoril, propõe uma versão idealizada da vida campestre, e atingiu o seu ponto alto na Renascença, pela mão de Torquato Tasso e Giambattista Guarini (MONELLE, 2006, 185 e ss.). Na ópera *buffa* setecentista, cujo modelo perdurou ainda para além do período rossiniano, este perde a *patine* árcade – que apenas aparece como caricatura – e assume um carácter de *locus amoenus*, com frequência pontuado pela irrupção de uma tempestade. Não por acaso, em 1842, Castil-Blaze identificava *La testa* como pertencente ao “repertório campestre” (*La France Musicale*, 17 de julho de 1842).

Nesta obra, tudo se enquadra num ambiente pastoril, umas vezes mais civilizado e artificial (veja-se a profusão de decorações florais e grinaldas), outras mais natural e selvagem (como na paisagem do segundo ato). Aliás, se olharmos para a maioria das *opere buffe* representadas nas Laranjeiras, reparamos que este tópico em conjugação com a presença de castelos/palácios, símbolos de carácter senhorial as mais das vezes associada ao Antigo Regime, é muito frequente (*Il castello degli spiriti*, *Chiara di Rosemberg*, *L'occasione fa il ladro*, *Il sonnambulo*, *L'auberge d'Auray*, *Il disertore per amore*, etc.). Há nestas escolhas uma projecção da imagem que o barão/conde pretendia dar de si próprio e do seu principal retiro no campo.

Outra das obras que espelha o ambiente campestre é o drama lírico em um ato *Il sogno del Zingano*, encomendado pela Condessa de Farrobo a António Luís Miró e ao dramaturgo Cesare Perini¹⁸. O libreto está datado de 1844 e indica que foi composto expressamente para ser cantado nas Laranjeiras, aquando do regresso do Conde de uma viagem pela Europa¹⁹, mas desconhece-se a data exata em que subiu à cena.

18 Os elementos aqui apresentados sobre esta obra foram anteriormente publicados no texto “A Arcádia nas Laranjeiras ou os faustos da elite liberal: *Il sogno del Zingano* de António Luís Miró” (CYMBRON, 2012, 147-170).

19 O Conde regressava a casa depois de uma viagem que o levava a Paris e durante a qual participara, entre outras iniciativas, num “concerto monstro” sob a direcção de Berlioz (ESPOSITO, 2006, 8).

A ação decorre num bosque, numa vila não identificada pertencente ao conde (uma visão idealizada das Laranjeiras?). Uma didascália indica que ao centro se vê um busto de mármore que representa o próprio conde, e, de lado, as janelas góticas de uma ermida. Um coro pede e depois festeja a acalmia do temporal quando entram em cena o Cigano e três filhas do conde. Depois de convidar os presentes a seguirem-no até à ilha de Alcina, o Cigano conta-lhes um sonho que teve: ao lago chegaria uma linda galera com um barqueiro que cantava uma canção que inebriava todos.

Da capela sai Rosalinda, a filha mais velha, que se questiona sobre quem perturbou a tristeza daquela casa com cantos tão alegres. Em seguida, Carlomare revela a existência de um homem que para abraçar a mulher e as filhas se expunha a todas as intempéries e reconhece-o no busto que está em cena. As três graças aparecem e anunciam a chegada de “Pietro”. A última cena é constituída pela entrada do próprio Joaquim Pedro Quintela num pequeno barco iluminado e decorado com flores. O palco enche-se de criados, camponeses e cavalheiros, todos circundam o terno quadro formado por Farrobo abraçado à mulher e rodeado pela prole.

A temática central da obra pode ser identificada como uma situação de perda: tudo gira em torno do *pater famílias*, e do vazio quase total que a sua partida provocou. E a perda é uma das temáticas centrais do pastoralismo. O género pastoril está também associado a uma ideia de distinção. Os pastores da Arcádia representavam figuras reais e conhecidas nas cortes, muitas vezes os próprios patronos, tal como em *Il sogno del Zingano*. Perini designou o seu texto como “drama lírico”, mas tratando-se de uma peça celebrativa encontramos fortes afinidades com um velho género músico dramático, representado em honra de um patrono, no seu aniversário, casamento, ou em qualquer outra ocasião festiva, que continuou ainda a ser usado com frequência em Portugal ao longo da primeira metade do século XIX: o elogio dramático.

Musicalmente, a ideia da cena pastoral faz-se sentir desde a *Introduzione* de *Il sogno*²⁰. Não cabendo aqui analisar em pormenor a partitura, centremo-nos nalguns exemplos. O Recitativo e Ária «Chi di giulivi canti... Ah! Da te lungo e vivere», atribuídos a Rosalinda, a personagem desempenhada por Maria Joaquina, é uma ária italiana convencional, com uma escrita vocal particularmente elaborada, e entremeada por vários solos de clarinete, à maneira da escola napolitana desde finais do século XVIII. O *cantabile* “Ah! Da te lungo e vivere” possui, pela sua tonalidade menor e compasso, um certo carácter de barcarola que se coaduna bem com o conteúdo do texto: a saudade do pai e a ideia já lançada pelo cigano que este regressará por mar.

Os modelos musicais escolhidos são sugestivos dos gostos de Farrobo. Não é difícil aceitar que tanto Perini como Miró tenham tentado agradar e isso justifica a adoção de um conjunto de meios estranhos à tradição do elogio e que aproximam esta obra do mundo da *opera buffa* e das farsas, nomea-

20 O tempo escolhido pelo compositor é um Allegro pastorale e o modelo de escrita nele inscrito contém boa parte dos clichés associados a este estilo (siciliana): um compasso 6/8, a presença de notas pedal (que imitam o som dos bordões da gaita de foles), uma melodia dobrada à distância de terceiras e o timbre da flauta e dos clarinetes (MONELLE, 2006, 219, 229 e ss).



Figura 5 – Gravura alusiva ao segundo aniversário da morte do Duque de Bragança que retrata a saudade da filha, a rainha D. Maria II. (Lisboa, Setembro de 1836: D. Maria I, Lisboa: [s.n.], 1836, BNP).

damente a estrutura e as características cômicas de uma das personagens.

A produção de *Il sogno del Zìngano* é também um bom exemplo de como o círculo que atuava nas Laranjeiras se renova. O grupo central dos que atuam é composto pelo Conde e o seu núcleo familiar mais próximo, nomeadamente as filhas mais velhas (Maria Joaquina e Maria Carlota, ambas sopranos) e o genro, D. Carlos da Cunha e Meneses (barítono), filho dos condes de Lumiares²¹, enquanto os papéis de tenor foram distribuídos por outros parentes e conhecidos (Fortunato Lodi ou Duarte Cardoso de Sá, o amigo de Garrett, que em 1843 criaria o papel de Romeiro na estreia de *Frei Luís de Sousa*) (SANTOS, 1988, 209).

O objetivo desta obra era, além de naturalmente celebrar o regresso de Farrobo, colocar em cena toda a sua família. E, de facto, apenas para o papel de Carlomare, o tenor, se recorre a alguém de fora do círculo familiar²². Aqui não se verifica, no entanto, aquele que era um dos principais objetivos das obras escolhidas para serem representadas ou escritas propositadamente para o Teatro das Laranjeiras, a exibição do Conde enquanto cantor e ator. Este chega apenas no final, em triunfo e, deste ponto de vista, é significativo que o que aparece anteriormente seja o busto, que permite às várias personagens exteriores ao círculo familiar identificarem-no e irem, progressivamente, através de diferentes momentos narrativos, definindo a sua imagem. No caso da ária de Rosalinda, a situação da filha que lamenta a perda do progenitor e a presença de um busto deste em palco, permite estabelecer uma analogia com uma gravura publicada em 1836, alusiva ao prematuro desaparecimento do Duque de Bragança e à conjuntura da jovem rainha D. Maria II. Sente-se a presença de *clichés* que circulavam entre as artes dramáticas, a literatura, e as belas artes (fig. 5).

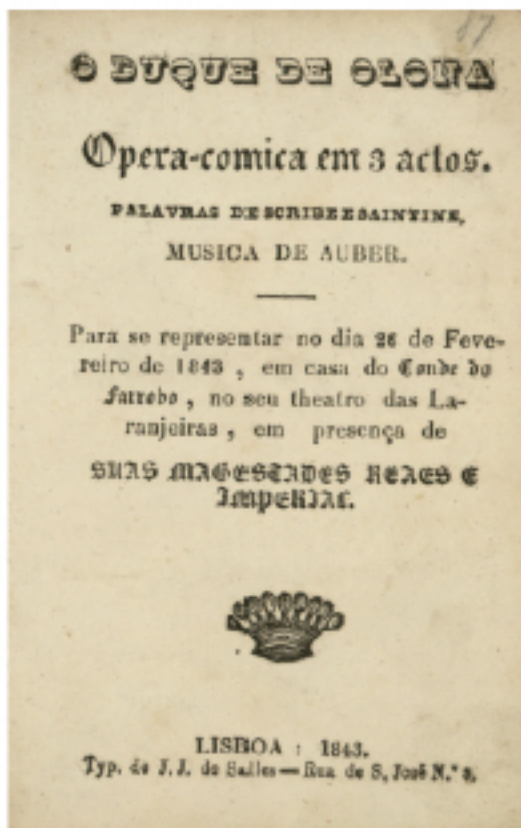
Paris em Lisboa (e nos seus arredores)

Entre 1839 e 1843, verifica-se uma quase completa interrupção na cadência de espetáculos produzidos no Teatro das Laranjeiras. Desde 1825, e com exceção do período miguelista e da guerra civil que se lhe seguiu, o Barão/Conde tinha sempre montado um ou dois espetáculos por ano, muitas vezes no Carnaval ou em comemoração de alguns aniversários de familiares. A razão para o hiato acima referido está provavelmente nas ligações diretas que assumiu com as empresas dos dois mais importantes teatros de Lisboa: entre novembro de 1837 e o final de 1840 com o Teatro de S. Carlos; de abril de 1840 a igual mês de 1843 com o Teatro da Rua dos Condes.

Se a sua gestão do teatro de ópera deu origem a um período de grande esplendor, durante o qual se sentiu uma forte vontade de aproximar Lisboa do melhor que se fazia em Itália e em França

21 Quando Maria Joaquina (n. 1819) começa a atuar tem apenas 15 anos (*La testa di bronzo*, 1834) e a sua parte incluía uma nova ária expressamente escrita para ela por Francesco Schira. Maria Carlota (n. 1821) estreia-se em 1844, provavelmente quando a irmã tem menos disponibilidade, em consequência das sucessivas gravidezes. Joaquim Pedro (n. 1823), que cantou o papel de Alpino em *Il sogno*, também interveio num pequeno número de produções. As outras duas irmãs, Maria Palmira e Mariana, atuaram mais esporadicamente (MOREAU, 1981, 293-295, 303-305 e 322-323).

22 Trata-se do filho do próprio compositor António Luís Miró, que se transformaria depois num cantor profissional especializado no repertório de zarzuela (MOREAU, 1981, 373-374).



Figuras 6 e 7 – Frontispício do libreto da estreia de *Le Duc d'Olonne* de Auber no Teatro das Laranjeiras (BNP) e figurino para a personagem de Muñoz aquando da estreia parisiense na Salle Favart (BNF).

no mundo da ópera e do bailado, mas se saldou num significativo prejuízo financeiro (BENEVIDES, 1883, 189), no chamado “teatro nacional” o Conde empenhou-se a fundo na renovação do repertório,

traduzindo ele próprio várias peças francesas, o que nem sempre foi bem visto pela crítica (FERREIRA, 2019, 314 e ss.).

A reabertura do Teatro das Laranjeiras, no Carnaval de 1843, remodelado e com a produção de *Le Duc d’Olonne*, de Auber, na presença da família real, marca o início de um novo período na vida deste espaço, no qual o modelo francês do *opéra comique*, tido em França como eminentemente nacional (LACOMBE, 1997, 234), passaria a dominar²³, e uma geração mais jovem sobe à cena, sendo vários dos novos intérpretes descendentes dos que atuavam na década de 1820. Integrava o elenco Carlota O’Neill, filha de Carolina O’Neill, que segundo Fonseca Benevides foi uma das mais notáveis cantoras portuguesas de meados do século (BENEVIDES, 1883, 225). Além do próprio Farrobo, que desempenhava o papel de Muñoz, o feitor do duque, atuaram vários dos seus filhos e o genro, assim como Alfredo Duprat, Eduardo Bourgard e Duarte Cardoso de Sá, cuja família se ligaria também aos Quintela por casamento. Nos coros encontramos os familiares de muitos dos que já estavam presentes nos anos de 1820 e 30, mas surgem alguns novos elementos: a família Benevides (a que pertencia o primeiro autor de uma história do Teatro de S. Carlos, já várias vezes citado neste artigo), o dramaturgo Correia Leal, os Dozza, os Juhel, e os Rey. E nos anos seguintes juntar-se-lhes iam os Kruss e os Munró. Apesar de se notar um acréscimo significativo de famílias da aristocracia, em parte por via dos casamentos dos filhos do conde, a presença de descendentes de estrangeiros, com atividade comercial e na alta finança, continua a ser notória.

A *Revista Universal Lisbonense* explicava que as decorações foram da responsabilidade do pintor António Manuel da Fonseca e do cenógrafo Giuseppe Cinatti, enquanto a montagem da parte artística estava a cargo de Lodi, provavelmente o cunhado do conde, António, que tinha experiência destas andanças enquanto antigo empresário do Teatro de S. Carlos. Muito empenhada na causa da criação de um teatro nacional, esta revista atrevia-se a criticar o espetáculo comentando: “O sarau fez-se nos dois dias aprazados [...] e esteve esplêndido. Podia ter sido, segundo ouvimos, um pouco mais português, porém mais francês não era possível” (2 de março de 1843). Neste caso tratava-se de uma obra que tinha sido estreada em Paris apenas no ano anterior. Era uma verdadeira novidade. O conde não poupava esforços para reabrir com o maior brilho o seu teatro (figs. 6 e 7).

Entretanto, em 1841, também sob os auspícios de Farrobo, e no Teatro da Rua dos Condes, o *opéra comique* chegara a um público lisboeta mais vasto. A novidade é que era representado e cantado

23 Foram cantadas no Teatro das Laranjeiras *L’auberge d’Auray*, de Hérold, em 1836, e *Le domino noir*, de Auber, em 1839 (Benevides, 1883, 444), mas estas obras afiguram-se como antecedentes da fase que se inicia em 1843. Uma leitura mais abrangente do interesse de Farrobo pela ópera francesa pode ser obtida através de uma análise do catálogo do seu arquivo musical, onde encontramos quarenta e um títulos nessa língua. A maioria deles são precisamente *opéras comiques*, muitas com música de Auber.



Figuras 8 e 9 – “Saloia padeira” e “Saloio vendendo pelas ruas de Lisboa” no início dos anos 1840. Desenhos de Macphail litografados por Manuel Luís que reflectem o fascínio pelo pitoresco destas figuras que está também na origem da escolha do tema para a farsa *O beijo* (BNP).



Figura 10 – Página inicial da partitura de *O beijo* de Angelo Frondoni, publicada pela Litografia e Armazém de Música de Lence, cerca de 1845 (BNP).

em língua portuguesa, com recurso a atores, o que não foi particularmente bem visto e gerou discussão sobre a inexistência entre nós de uma ópera nacional (GONÇALVES, 2003). Em termos de repertório, a relação de interdependência entre as Laranjeiras e os teatros públicos de Lisboa em que foram efetuadas tentativas de impor o *opéra comique* em versão nacionalizada é complexa, nem sempre funcionando no mesmo sentido. Por exemplo, em 1844, foi representada no Condes a farsa *O beijo*, com música de Angelo Frondoni para texto de José Maria da Silva Leal, que é considerada por Ernesto Vieira como a primeira “tentativa felicíssima de dar à música do teatro um cunho nacional” (VIEIRA, I, 1900, 434). A ação decorre nos arredores de Lisboa, em Benfica, partindo de um tema em moda: os saloios²⁴.

O enredo, muito simples, retrata os contrastes e rivalidades entre certos grupos urbanos abastados e os habitantes dos arrabaldes, que vinham à cidade vender legumes, fruta, ovos ou pão. Sob uma aparência de pitoresco e de cómico, o texto tem subjacente a visão da época do casamento como contrato de conveniência e, apesar do destaque dado à figura de Joanhinha (que mostra alguma personalidade), revela uma forte cultura machista.

Em termos musicais, e ao contrário do que afirmou Vieira, o problema do “nacional” deve ser questionado desde o início da farsa, já que, logo na Introdução, Frondoni insere uma *tarantella*, dança popular do Sul de Itália. A crítica da *Revista Universal Lisbonense*, que de forma entusiástica exaltava o carácter português da obra (*Revista Universal Lisbonense*, 20, 241-242), focava-se sobretudo na canção que ficou conhecida como “moda da saloia”, estabelecendo uma dicotomia entre a modinha (género de salão luso-brasileiro com grande expressão nos dois lados do Atlântico desde finais do século XVIII) e o *romance* (canção ou ária estrófica, com melodia e acompanhamento simples, narrando uma história antiga de amor e galanteria, que foi usada no *opéra comique* como veículo de elementos sentimentais) (HICKMAN *et. al.*, 2001, 570-576; LACOMBE, 1997, 179).

A “moda da saloia”, cantada por Joanhinha, aproxima-se da modinha sobretudo pelo seu tom plangente e pelo acompanhamento que se adequa à execução num instrumento de cordas dedilhadas, como era comum nestas canções²⁵, mas poucas características possui que possam ser identificadas como nacionais, até porque, ao contrário do que aconteceu em Espanha, não existia uma referência, um emblema musical do país. Interessante é que Caetano de Castro, a figura do proprietário abastado e com raízes urbanas, faça o elogio da música rural, supostamente “portuguesa”, usando como ponto de comparação a tradição italiana, há muito estabelecida no Teatro de S. Carlos, à qual acrescenta *O dominó preto* e as contradanças francesas (*O beijo*, 1844, 18-19). A ação de Farrobo e a introdução do *opéra comique* num teatro como o Condes, eram apenas a mais recente inovação de um cosmopolitismo visto como apanágio lisboeta, que não servia os propósitos românticos de criação de referências na-

24 No início da década de 1840 é possível encontrar uma série de publicações alusivas aos saloios, desde os versos de autor anónimo “Sou uma pobre saloia...” a uma série de gravuras da autoria de João Macphail litografadas por Manuel Luís da Costa.

25 Encontramos pelo menos três versões desta canção e o acompanhamento apresenta variantes, sendo em duas delas constituído por acordes e numa outra com base em arpejos.

cionais e, por isso, estava também particularmente exposta à crítica de alguma imprensa (figs. 8 a 10).

JOANINHA
Quero cantar à saloia
Já qu'outra moda não sei;
Minha mãe era saloia,
Eu com ela me criei.
Sou saloia trago botas
Também trago meu mantéu
Também tiro a carapuça
A quem me tira o chapéu.
CORO
Ricos amores que tenho!
Meu benzinho vem do céu.
CAETANO, abraçando Joaninha e fazendo-lhe
muita festa, etc.
Ah! Bravo, bravíssimo!
Que tom melancólico!
Cantar tão harmónico
Decerto não há.
Qu'estilo dulcíssimo!
Prazer imensíssimo
Só ele me dá.
Tomara S. Carlos,
De pintos famélico,
Qu'um som tão angélico
Se fora p'ra lá!

Que venham d'Itália
Das damas belíssimas
As mais preclaríssimas
Cantarem p'ra cá!...
(À parte, no fim de cada copla.)
Que bela moçoila!
É mesmo um anginho!...
Ao seu maridinho
Que gosto dará!
Anda lá rapariga, continua, que me estou babando
de te ouvir.
JOANINHA, cantando
Eu sou amada d'um Grande...
Lindos olhos me piscou,
Também quis dar-me um abraço,
E estas falas me falou:
"Oh! saloia dá-me um beijo
Qu'eu te darei um vintém.
Os beijos d'uma saloia
São poucos mas sabem bem.
CORO
Ricos amores que tenho,
Meu benzinho já lá vem.

(*O beijo*, 1844, 18-19)

O beijo seria representado nas Laranjeiras no ano seguinte, desta vez tendo como intérpretes Maria Carlota Quintela, Francisco Cardoso de Sá e o próprio conde de Farrobo, entre outros (MOREAU, 1981, 254). A peça passava assim dos corpos e das vozes de atores profissionais e consagrados, como Crispiniano Sargedas, Teodorico Baptista da Cruz e Delfina Perpétua do Espírito Santo, habituados a representar para diversos públicos (FERREIRA, 2019, 334-335), e tendo vários deles alguma familiaridade com as classes populares, para a elite dos amadores musicais.

O sucesso deste repertório, como bem notou Ana Isabel Vasconcelos, dependia também de outras linguagens que complementavam a componente verbal (VASCONCELOS, 2007, 148). Além da música, há que ter em conta a linguagem gestual e não é fácil perceber até que ponto este elemento era interiorizado pelo novo grupo de intérpretes. Veriam esta "farça lírica" como uma obra diferente ou como um prolongamento das produções italianas e francesas que já estavam habituados a desempenhar?²⁶

²⁶ É significativo que Frondoni tenha conseguido publicar alguns números numa versão para canto e piano com o apoio de um grupo de subscritores, entre os quais se encontram muitos dos nomes que pisavam o palco e a sala do Teatro das Laran-

Três anos mais tarde, estreiar-se-ia nesse espaço um novo *opéra comique* com música do mesmo compositor, desta vez cantado em francês: *Mademoiselle de Mérage*. Dir-se-ia que o teatro do Conde tinha regressado ao que era a norma desde finais dos anos trinta e que Mário Vieira de Carvalho identificou com um modelo de distinção (CARVALHO, 1993, 68 e ss.).

O fenómeno da difusão do *opéra comique* na Lisboa romântica, cruzando espaços privados e públicos, em particular aqueles sobre os quais Farrobo exerceu a sua influência, é mais amplo. No Teatro D. Fernando, no final da década de 1840, representaram-se traduções de *La barcarolle*, cantada dois anos antes no Teatro das Laranjeiras, e *Le caquet du couvent*, que viria a ser cantado no teatro de Farrobo também em 1850 (GONÇALVES, 2003, 106).

Muitos destes *opéra comiques* – *Le Duc d’Olonne*, *Le caquet du couvent*, *Le domino noir*, *La part du diable*, *Une nuit à Séville*, *La chanteuse voillée* – tinham enredos ambientados em Espanha, dada a visão da época sobre este país como uma das portas de entrada para o Oriente, logo como um local exótico (LACOMBE, 1997, 183), em termos teatrais potenciador de fortes elementos de *couleur locale* e de pitoresco. Em França, esta tendência obteve um grande sucesso, mas o exotismo estava limitado geralmente aos *décors* e ao texto. Não admira por isso que haja referências a um significativo investimento na componente cenográfica da produção de *Le Duc d’Olonne*. Por seu lado, a música era pouco chamada a contribuir para a evocação do ambiente e, quando tinha alguma participação, esta resumia-se a meia dúzia de *clichés* oriundos do folclore andaluz, como se pode observar na parte destinada à personagem do Cigano em *Il sogno del Zingano*. Apesar disso, a música de Miró continuava a ser essencialmente rossiniana, tal como a de Auber – o compositor de muitos dos *opéra comiques* representados nas Laranjeiras – permanecia cem por cento parisiense.

Os temas que envolviam grandes senhores, muitas vezes com uma atuação magnânima (numa clara projeção da imagem que o conde pretendia dar de si próprio), continuavam presentes, tal como acontecera no repertório *buffo* italiano. Para além desses, volta a aparecer a exaltação da música em obras como *La barcarolle* (1847) ou *L’organiste* (1861). Na primeira a ação passa-se em Parma, entre a casa de um modesto e promissor compositor e o palácio ducal, girando todo o enredo em volta da música e do talento. Na segunda, temos a história de um velho organista alemão, nos finais do século XVIII, que se vê envolvido numa intriga provocada por invejas e é salvo por um antigo protegido que, entretanto, se havia tornado um cantor célebre. Mesmo em *La part du diable* (1849), Carlota Broschi, a principal protagonista, uma pobre mestra de música, é na verdade uma encarnação feminina do célebre *castrato* Farinelli (de seu nome Carlo Broschi).

Se os *opéra comiques* cantados na década de 1840 no Teatro das Laranjeiras são quase todos em três atos, o que implicava um investimento financeiro e artístico muito significativo, a partir dos anos de 1850 a maioria é apenas em um ato, o que pode indicar um retraimento do conde face a grandes despesas, e há interrupções nos espetáculos entre os anos de 1853-55 e 1855-61. Mesmo que outros fatores

jeiras (O beijo, [ca 1845]).

possam ter contribuído para estas mudanças, nomeadamente a deterioração das próprias capacidades vocais do Conde, que passa a cantar menos a partir dos finais da década de 1840²⁷, e a morte prematura da rainha D. Maria II, a quem, segundo Ernesto Vieira, tinha uma forte ligação (VIEIRA, I, 1900, p. 402), o facto é que como pano de fundo de todo este quadro está o processo judicial que conduziria à ruína de Farrobo.

Nota final

Através da história das representações operáticas no Teatro das Laranjeiras, a mais importante sala de espetáculos privada da Lisboa do Liberalismo, é possível chegar a um retrato do seu proprietário, mas vislumbram-se também aspetos da vida musical da cidade à qual o barão/conde esteve indissociavelmente ligado. No seu início, encontramos um projeto de jovens, muitos deles de ascendência estrangeira e pertencentes à elite dos comerciantes da praça de Lisboa, apoiado nas atividades quer da Sociedade Filarmónica de Bomtempo quer do Teatro de S. Carlos. A ópera *buffa* italiana é o modelo eleito, em boa parte graças ao talento do dono da casa para desempenhar papéis cómicos e à sua voz grave, que encaixava particularmente bem na categoria de *basso buffo*.

A preocupação com a qualidade musical e dramática parece ter sido constante e o prestígio que circundava estas iniciativas atraía os melhores músicos amadores e alguns profissionais. As representações mais aparatosas teriam contudo lugar depois da vitória liberal já que, com a nova situação política, e graças ao seu apoio à causa constitucional, Quintela havia recebido novas honrarias e vantagens financeiras. Faz então gala em ostentar todo o seu poder e riqueza e irá contar com um novo grupo de intérpretes, em particular as suas filhas, às quais se juntam outros amadores teatrais lisboetas, muitos deles ligados à sua família por casamento.

Uma segunda fase, a partir de inícios da década de 1840, é marcada pelo fascínio parisiense, através da montagem de um significativo conjunto de *opéras comiques*, cantados na língua original ou de adaptações de textos desse género músico-teatral feitas por compositores residentes em Lisboa. Apesar de esta escolha ser ditada em boa parte por um fator de moda e por um projeto do conde que não se restringia às Laranjeiras – a criação de uma ópera cómica nacional no Teatro da Rua dos Condes –, é de notar que o *opéra comique* obrigava os intérpretes a declamar (em francês na maior parte dos casos), o que eventualmente seria mais fácil do que o *recitar cantando* típico da tradição italiana que, como notava o correspondente da *Allgemeine musikalische Zeitung* em 1822, era sempre pouco confortável para amadores. Tenha-se também em conta que, neste repertório, muitas das partes escritas para baixo cómico são menos exigentes do que as da *opera buffa* e por isso mais acessíveis a Quintela à medida que

27 Não integra o elenco de *La part du diable* (1849) e a partir dessa data o seu nome aparece em poucos elencos, a avaliar pelas cronologias de Benevides e Moreau. Ainda canta, em 1853, em *O anel de Salomão* de Coppola. O facto de haver poucos libretos ou argumentos para as últimas produções do Teatro das Laranjeiras torna difícil conhecer exatamente as suas atuações.

este avançava na idade. Pontualmente, e como reflexo do que se passava em alguns teatros públicos, este ambiente francófono metamorfoseava-se e os saloios irrompiam no palco cosmopolita das Laranjeiras.

Tudo isto se enquadra num gosto pela criação de modelos de distinção, de um consumo lúdico e ostentatório que parece retomar antigas tradições aristocráticas, como já foi notado por Francesco Esposito e outros autores, mas sob os quais se escondem outras realidades. Atente-se aliás na forma como o barão/conde se apresenta no palco do seu teatro. Encarna as mais das vezes personagens de baixa extração social, o que, apesar de decorrer das suas características de actor/cantor, chamava ainda mais a atenção sobre ele próprio. Não deixa de ser curioso que, de entre as várias *opere buffe* compostas por Gaetano Donizetti, a que foi escolhida para ser representada nas Laranjeiras seja *Olivo e Pasquale*, cuja ação decorre em Lisboa, em casa de dois comerciantes, num ambiente com claras afinidades com as origens de muitos dos que pisavam o palco desse teatro.

A maior parte das produções é, em certa medida, um retrato de Quintela e do seu retiro dos arredores da capital, sendo notórias algumas afinidades arquitetónicas e paisagísticas com elementos que ainda hoje sobrevivem no complexo das Laranjeiras: os ambientes campestres, mais ajardinados ou mais selvagens, as grandes casas senhoriais, as mais faustosas cortes. Estas alternam com as modestas casas habitadas pelos “fanáticos pela música” que, sendo uma arte efémera, deixou menos vestígios. O fenómeno da autorrepresentação atingiria o seu auge em *Il sogno del Zingano*, peça na qual o conde representa o papel de si próprio, num ambiente claramente decalcado dos elogios dramáticos, e ocupando um lugar geralmente reservado aos membros da realeza. É a apoteose do “teatro-festa” (SANTOS, 1988, 210), neste espaço emblemático da Lisboa farrobiana.

Cronologia de representações operáticas no Teatro das Laranjeiras

Datas	Compositor	Título	Outras informações
1822	Gioacchino Rossini (1792-1968)	<i>La cenerentola, dramma giocoso</i> ²⁸ , 2 atos.	Libreto de Jacopo Ferretti. Roma, 1817. Cantada no Teatro de S. Carlos a 16.12.1819.
1825 14.3.1825	Saverio Mercadante (1795-1870)	<i>Il castello degli spiriti, dramma giocoso</i> , 2 atos.	Libreto de Andrea Leone Tottola. Nápoles, 1820 com o título de <i>Violenza e Costanza</i> . Cantada no Teatro de S. Carlos a 22.10.1825.
6.12.1825	Pietro Generali (1773-1832)	<i>Chiara di Rosenberg, melodrama heróico-comico</i> , 2 atos.	Libreto de Tottola. Nápoles, 1820. Cantada no Teatro de S. Carlos em 1826.
1826 6.2.1826	Rossini	<i>L'occasione fa il ladro, burletta</i> , 1 ato.	Libreto de Luigi Prividali. Veneza, 1812.
4.12.1826	Giacomo Cordella (1786-1846-??)	<i>Gli Avventurieri</i> , drama cómico, 2 atos, com bailados compostos por João Jordani.	Libreto de Felice Romani. Milão, 1825. Cantada no Teatro de S. Carlos em 1826.
1827 3.12.1827 1833 19.10.1833 1834 8.4.1833	Mercadante	<i>La testa di bronzo, melodrama heróico-comico</i> , 2 atos.	Libreto de Romani. Lisboa, T. Laranjeiras, 1827.
1828 7.2.1828	Carlo Coccia (1782-1873)	<i>Arrighetto, dramma in musica</i> , 1 ato.	Libreto de Angelo Anelli. Veneza, 1813.
1834 10.2.1834	António Luís Miró (?-1853)	<i>Il sonnambulo, melodrama semiserio</i> , 2 atos.	Libreto de Romani. Milão, 1824.
1835 10.2.1834	Francesco Schira (1809-1883)	<i>Il fanatico per la musica, farsa jocosa</i> , 1 ato.	Libreto de Gaetano Rossi, versão de Milão, 1825. Cantado no Teatro de S. Carlos em 1835.
?12.1825	Vários	<i>Vaudevilles em francês e português</i> (BENEVIDES, 1883, 160).	
1836 20.1. e 6.2.1836	Gaetano Donizetti (1797-1848)	<i>Olivo e Pasquale, melodrama jocoso</i> , 2 atos.	Libreto de Ferretti. Roma, 1827. Tradução portuguesa, em verso, de José Augusto Correia Leal.
19.10.1836	Ferdinand Hérolde (1791-1833) e Michele Carafa (1787-1872)	<i>L'auberge d'Auray, drame lyrique</i> , 1 ato.	Texto de Charles Moreau e J. Violet D'Epagny. Paris, 1830.
1838 Carnaval	Luigi (1805-1859) e Federico Ricci (1809-1877)	<i>Il disertore per amore, melodrama jocoso</i> , 2 atos.	Libreto de Ferretti. Nápoles, 1836. Cantado no Teatro de S. Carlos a 18.3.1839.

²⁸ Nos casos em que existem libretos ou argumentos publicados para as representações no Teatro das Laranjeiras, mantivemos a designação de género utilizada nesses documentos por ser relevante do carácter que o barão/conde ou os seus colaboradores atribuíam a cada obra.

1839 e 1841?	Daniel Auber (1782-1871)	<i>Le domino noir, opéra comique</i> , 3 atos.	Texto de Eugène Scribe. Paris, 1837.
1843 26 e 28.2.1843	Auber	<i>Le Duc d'Olonne</i> , ópera cómica, 3 atos.	Texto de Scribe e Xavier Saintine. Paris, 1842.
1844	Miró	<i>Il sogno del Zíngano</i> , drama lírico, 1 ato.	Libreto de Cesare Perini.
1845 11.5.1845	João Guilherme Daddi (1813-1887)	<i>O saltador</i> , ópera cómica, 1 ato.	Possível adaptação de <i>Le voleur, comédie</i> com texto de Pierre Carmouche e Frédéric De Courcy. Paris, 1831.
?1845	Angelo Frondoni (1809-1891)	<i>O beijo</i> , farsa lírica, 1 ato.	Texto de José Maria Silva Leal.
1846 10.5.1846	Michael Balfe (1808-1870)	<i>Les quatre fils d'Aymon</i> , <i>opéra comique</i> , 3 actos.	Texto de Adolphe de Leuven e Léon Levy de Brunswick. Paris, 1844.
1847	Auber	<i>La barcarolle</i> , ópera cómica, 3 atos.	Paris, 1845.
1848 11.6.1848	Frondoni	<i>Mademoiselle de Mérange</i> , <i>opéra comique</i> , 1 ato.	Texto de Leuven e Brunswick. Versão original, Paris, 1841.
1849 27.5.1849 1851 20.5.1851	Auber	<i>La part du diable</i> , <i>opéra comique</i> , 3 atos.	Paris, 1843. Em 1851 a récita teve a participação da soprano Clara Novello.
1850	Henri Potier (1816-1878)	<i>Le caquet du couvent</i> , <i>opéra comique</i> , 1 ato.	Texto de Eugène Planard e Leuven. Paris, 1846.
1851 20.5.1851	Daddi	<i>Um passeio pela Europa</i> , ópera cómica, 5 quadros.	Texto de Silva Leal. Possivelmente uma adaptação da <i>comédie vaudeville Paris et Londres</i> , da autoria de Armand d'Artois, Mathurin-Joseph Brisset e Jolly. Paris, 1827.
1852	Ernest Boulanger (1815-1900)	<i>Le diable à l'école</i> , <i>opéra comique</i> , 1ato.	Texto Scribe. Paris, 1842.
1853 23.6.1853	Pietro António Coppola (1793-1876)	<i>O anel de Salomão</i> , ópera cómica, 1 ato?.	Texto de Mendes Leal. Possivelmente uma adaptação da <i>légende hollandaise</i> , em 1 acto <i>L'anneau de Salomon</i> , da autoria de Henri Berthoud. Paris, 1850.
1855	Victor Massé (1822-1884)	<i>La chanteuse voilée</i> , <i>opéra comique</i> , 1 ato.	Texto de Scribe e de Leuven. Paris, 1850.
	Frédéric Barbier (1829-1889)	<i>Une nuit à Séville</i> , <i>opéra comique</i> , 1 ato.	Texto de Charles Nutter e Alexandre Beaumont. Paris, 1855.
1861	Daddi	<i>L'organiste</i> , <i>opéra comique</i> , 1 ato.	Adaptação de <i>L'organiste</i> com texto de J. Alboize-Pujol e música de Jean-Baptiste Weckerlin. Paris, 1853.

LUÍS SOARES CARNEIRO

MARGARIDA ELIAS

RAQUEL MEDINA CABEÇAS

COORDENAÇÃO

LARANJEIRAS: TEATRO E JARDINS *LARANJEIRAS: THEATER AND GARDENS*

Ficha Técnica *Datasheet*

Título *Title*

Laranjeiras: teatro e jardins

Laranjeiras: theater and gardens

Coordenação *Coordination*

Luís Soares Carneiro

Margarida Elias

Raquel Medina Cabeças

Autores *Authors*

Ana Duarte Rodrigues

Luísa Cymbron

Luís Soares Carneiro

Margarida Elias

Maria Alexandre Lousada

Raquel Medina Cabeças

Tiago Borges Lourenço

Edição *Edition*

Autónoma Edições, Cooperativa de Ensino

Universitário, CLR (CEU)

Secretaria-Geral da Educação e Ciência (SGEC)

Instituto de História da Arte, Faculdade de

Ciências Sociais e Humanas da Universidade

NOVA de Lisboa (IHA-NOVA FCSH / IN2PAST)

Coordenação editorial *Editorial coordinator*

Raquel Medina Cabeças

Revisão inglesa *English revision*

Susana Valdez

Execução gráfica *Graphic execution*

Raquel Medina Cabeças

Fotografia *Photography*

José Vicente

Capa *Cover*

Fachada do Teatro das Laranjeiras,

fotografia de José Vicente, 2023

Impressão *Printing*

Editorial do Ministério da Educação e Ciência

Depósito legal *Control Number*

536761/24

Agradecimentos *Acknowledgements*

Elvira Fortunato, Ministra da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior

Raúl Capaz Coelho, Secretário-Geral da SGEC

Tânia Diniz, Teatro Thalia

António de Lencastre Bernardo, Presidente da CEU

Fernando Martins, Administrador da CEU

Luís Baptista, Diretor da NOVA-FCSH

Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (FCT)

Ana Paula Louro (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Equipa do Arquivo Municipal de Lisboa

Equipa do Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Equipa da Biblioteca da UAL

Equipa da Biblioteca Nacional de Portugal

Equipa da DGEMN

Equipa da Fundação Calouste Gulbenkian

Frederico Duarte (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Hemeroteca Municipal de Lisboa

Idalina Nunes

José Norton

Lurdes Baptista, Museu da Cidade

Rui Mesquita Mendes

Sofia Braga (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

Susana Flor (IHA-NOVA FCSH/IN2PAST)

CIP

Laranjeiras: o teatro e os jardins = Laranjeiras: the theater and the gardens / coord. Luís Soares Carneiro, Margarida Elias, Raquel Medina Cabeças - Lisboa: Autónoma Edições, 2024. - 2º vol. - 390 p.

I - Luís Soares Carneiro

II - Margarida Elias

III - Raquel Medina Cabeças

ISBN: 978-989-9002-41-8

DOI <https://doi.org/10.26619/978-989-9002-41-8>

CDU 712.2

792.05

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projeto Estratégico do IHA, UIDB/00417/2020, <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>. *This work was funded by national funds through FCT - Foundation for Science and Technology, I.P., under the IHA Strategic Project, UIDB/00417/2020, <https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>.*

O FANATICO
PELA MUSICA,
FARÇA JOCOSA
EM 1 ACTO

PARA SE REPRESENTAR

NO

THEATRO DO CONDE DO FARROBO

NA SUA QUINTA DAS LARANGEIRAS,

*Em beneficio das Viuvras e Orfãos das desgraçadas
Victimas executadas nesta Cidade de Lisboa du-
rante o governo da usurpação.*

ESCRITA POR
FRANCISCO SCHIRA.

LISBOA: 1835.

NA TYPOGRAFIA DE EUGENIO AUGUSTO.

Opéretas, ou Peças Comicas

N. ^o	Título das Peças	Qualidades	Autores	na Estreia N. ^o
54	Les Quatre Joli es Symphon	Partitura em Francez, e partes (o' Orchestra	M. W. Balz	2
55	Mina	Idem d. ^o	M. B. Thomas	2
89	M. Barber de Surgilla	Idem e p. ^{tas} e p. ^{as} de Trians	Rossini	9
90	D. ^a em Francez	Idem Partes de Canto em portuguez e Orchestra	Idem	9
91	Marco Antonio	Idem e p. ^{tas} de Canto e Orch	Paveri	3
92	Mathilde de Sabran	Idem Idem	Rossini	6
93	Elena e Constantino	Idem e algumas partes	Coccia	7
94	M. Triguino Bianco	Partes de Canto e Orchestra		8
95	Elvira e Teodorinda		Angolini	4
96	La Isla d' Alami	Partitura só de Acto	Caraniga	4
97	La Trascatana	Idem	Trucello	4
98	Les Rosieres	Idem em Francez	J. Herold	9
99	Emma	Idem d. ^o	Huber	9
100	M. Tempo sopra la ventu'	Idem e algumas partes	Mercadante	10
101	La Dame Blanche	Idem em Francez, e partes de b. ^o em portug. e Orch.	Pocciolani	10
102	Lechia rapita	Idem e partes	Celli	11
103	M. Baron de Dolsheim	Idem só	Tacini	12
104	La Camarina e Astuta	Idem e partes incompletas	Tacini	12
105	Septa da Rosa	Idem em Italiano	Coccia	13
106	Adolo. Ch...	Idem só	Generali	14
107	La...	Idem e partes incompletas	Generali	14
108	Chiara de Rosenberg	Idem e partes vide appen. ^{te}	Generali	15 e 16
109	La Principessa di Navarra	Idem d. ^o	Generali	17
111	M. Naute e Maques	Idem em Francez	Mozart	18
112	Les deux Jaloux	Idem em Francez	M. Godeau	18
113	La Symphonie	Idem d. ^o	Chapillon	18
114	Le...	Idem d. ^o	Huber	18

CHAPTER III

AT THE TEATRO DAS LARANJEIRAS, THE COUNTRYSIDE AND COSMOPOLITAN RETREAT OF A "FANATICO PER LA MUSICA"

Luísa Cymbron
(NOVA FCSH / CESEM / IN2PAST)

In memory of Francesco Esposito

Joaquim Pedro Quintela 's musical profile¹

A chronicle written in Lisbon for the *Allgemeine musikalische Zeitung*, the most important nineteenth-century music periodical in the German cultural area, referring to events in 1822, explained:

In the private theatre of the Baron of Quintela, at the Laranjeiras, near Lisbon, Rossini's Italian opera *La Cenerentola* was sung; and although the entire cast was made up of amateurs, the arias and ensembles were so well performed that, according to the connoisseurs, not even at the S. Carlos Opera Theatre had they been heard better. It is true that this work had been rehearsed for a long time under the direction of the *buffo* Rosich² and Francisco de Paula³ at the keyboard, both from the theatre, and that at the time of the performance itself the orchestra was made up almost entirely of professional artists – not so much out of real necessity as out of their own interest in collaborating. The singers were Demoiselle D. Francisca Martins, Madame Caffri and Demoiselle Arcanza [...] Mr Coelho⁴ (a talented young man, especially for music) played the role of Magnífico impeccably and sang his bass solos very well. Only the recitatives were occasionally less than perfect, as they are always the most difficult for amateurs who lack the necessary practice (BRITO & CRANMER, 1990, 55)⁵.

Operatic performances by amateurs, in noble and bourgeois homes, in permanent or improvised theatres, were frequent in Lisbon at that time (LOUSADA, 2008). What makes this event different is not only the investment in its artistic quality, but also the fact that it was one of the first, if not the first,

1 Translated by Manuel Carlos de Brito.

2 He was the Spanish-Italian bass and librettist Paolo or Pablo Rosich (MILELLA, 2022, 30).

3 Francisco de Paula da Silva Freitas, assistant conductor of the S. Carlos Theatre when Carlo Coccia was in Lisbon, pianist and organist (BRITO & CRANMER, 1990, 83).

4 Marcelino José Coelho took part in several other productions at the Teatro das Laranjeiras in the years 1820-30 (BRITO & CRANMER, 1990, 82).

5 "No teatro privado do senhor Barão de Quintela, às Laranjeiras, perto de Lisboa, cantou-se a ópera italiana *La Cenerentola* de Rossini; e, apesar de todo o elenco ser composto por amadores, as árias e os conjuntos foram tão bem executados que, segundo a opinião dos conhecedores, nem mesmo no Teatro de Ópera de S. Carlos se tinham ouvido melhor. É verdade que esta obra foi ensaiada durante bastante tempo sob a direcção do *buffo* Rosich e de Francisco de Paula no teclado, ambos do Teatro, e que aquando da própria execução a orquestra se compunha quase só de artistas profissionais – não tanto por verdadeira necessidade quanto pelo seu próprio interesse em colaborar. As cantoras foram Demoiselle D. Francisca Martins, Madame Caffri e Demoiselle Arcanza [...] O senhor Coelho (um jovem talentoso, e em especial para a música) representou irrepreensivelmente o papel de Magnífico e cantou muito bem os seus solos de baixo. Só os recitativos é que de vez em quando não foram muito perfeitos, porque são sempre o mais difícil para amadores, a quem falta a necessária prática" (BRITO & CRANMER, 1990, 55).

in a long series of operatic productions that the Quinta das Laranjeiras, owned by the Quintela family, would host. And, in fact, in another passage of the aforementioned text, it is mentioned that the young 2nd Baron was already building “a not at all small stone theatre” that would become the emblematic Teatro das Laranjeiras, which opened in March 1825.

The influence of Joaquim Pedro Quintela, 2nd Baron of the same name and 1st Count of Farrobo, on Lisbon’s musical life from the *Vintismo* to the end of the reign of Queen Maria II was such that Francesco Esposito called this period “the Farrobian era” (ESPOSITO, 2010).

This nobleman’s passion for music also allowed Esposito to draw a parallel between him and Febeo, the main character in the *opera buffa* *Il fanatico per la musica*, which was performed at the Laranjeiras in 1835 in Francesco Schira’s version: the scene takes place “in the house of Don Febeo. Tables with books and a clock, a pianoforte, shelves, chairs, scores, instruments and lots of music sheets. There are two busts of various music authors” (*O fanatico pela musica* [libretto], 1835). The aforementioned Febeo is described in a contemporary chronicle as “a determined dilettante, a furious dilettante, who only allows musicians in his house. Children, servants, maids, everybody is a musician” (*O nacional*, july 8, 1835, *Apud* ESPOSITO, 2016, 115). At the beginning of the opera, a choir acclaims his talent and, in the context of Laranjeiras, the message becomes ambivalent and can be read as referring to both the character and those who brought him to life:

Long live the genius of our master;
What a beautiful aria, what a
beautiful invention!
This music invites pleasure.

Viva o génio do nosso patrão;
Que bel’ ária, que bela invenção!
Esta música excita o prazer.

(*O fanatico pela musica*, 1835, 6-7)

These ideas are corroborated by Baron Charles Dembowsky when he describes Quintela as:

A passionate lover of the fine arts, the count protects them as a patron; [...] his house is kept in a most original way: he requires all his servants to know how to play an instrument or to learn it under his guidance; he himself plays his part in the respective concerts, which are truly remarkable. [...] during the autumn, the elite of Lisbon society come to perform drama or comedy in the beautiful theatre he has built next to his delightful country house (DEMBOWSKY, 1841, 178-179)⁶.

His fame was not limited to national borders. During his time as impresario of the Teatro de S. Carlos, there was a number of superlative praises for his magnanimity and generosity in the Portuguese and Italian press, or in loose leaflets distributed at opera performances (*Tributo de reconhecimento* [1840];

⁶ “Amateur passionné des beaux-arts, le comte les protège en Mécène; [...] sa maison est tenue sur un pied fort original: il exige que tous ses valets sachent jouer d’un instrument ou qu’ils apprennent sous sa direction; lui-même fait sa partie dans leurs concerts, qui sont vraiment remarquables. [...] pendant l’automne, l’élite de la société de Lisbonne vient jouer le drame ou la comédie sur le joli théâtre qu’il a fait construire près de sa délicieuse retraite”, (DEMBOWSKY, 1841, 178-179).

Il Pirata, march 27, 1840). In 1842, in a series of articles dedicated to “L’amateur de musique”, the famous French critic Castil Blaze highlighted the role of the Baron/Count in Portugal and the commissioning of the opera *La testa di bronzo* from Saverio Mercadante (*La France Musicale*, July 17, 1842).

However, it is also possible to see the other side of the coin. The documentation of the General Inspectorate of the Theatres bears witness to backstage episodes in which the Count asserted his authority, displaying an arrogant and capricious character (CYMBRON, 1998, 63-64 e 115-117). Even though the excerpt quoted below is a part of a legal process, in which it is common for the injured or offended parties to try to victimise themselves, the account is interesting. At the end of 1837, António Porto, a former impresario of the Teatro de S. Carlos, complained:

since the Count of Farrobo, by his usual use of his arrogance, made a public and scandalous invasion of the Company, property of the Applicant, constituting himself Judge in the Contract between him and the Applicant, declaring the Deed of that Contract rescinded, and violently investing himself in the possession of the Company; the Applicant resorted to the means to which an honest and law-abiding Citizen resorts, and which the Defendant despises and insults by custom; He resorted to an action of force before the Judiciary, which ordered him to ratify his possession, and it was indeed ratified, not in the first act of the Judicial diligence, because the Defendant ordered the Officers to leave, between threats, but in the second, when the said Officers were escorted by armed force (Ministério do Reino, Maço 2083, L^o 3, n^o 1004, 6. 11.1837)⁷.

Quintela/Farrobo had had intense contact with music since his childhood. His father had donated the land for the construction of the Teatro de S. Carlos (fig. 1) and owned the only private box there (BENEVIDES, 1882, 24).⁸ Having been born and raised in the palace owned by his family in the Rua do Alecrim, a short distance from the square where the theatre and some of the capital’s main music shops were located (ESPOSITO, 2016, 55) and where most of the Italian singers who passed through Lisbon lived (CYMBRON, 1998, 158-160), Joaquim Pedro had always been very close to opera, as the article in the *Allgemeine musikalische Zeitung* with which this text opens proves. He had also learnt singing, cello, double bass and horn, becoming a performer with a certain proficiency on the latter instrument (VIEIRA, I, 1900,400)⁹.

From at least 1818, when he was only seventeen and had recently inherited his father’s fortune, there are references to him promoting concerts at his home, under the direction of the Jordani brothers,

7 “tendo o Conde de Farrobo, pelo seu habitual uso da sua prepotência, feito uma invasão pública, e escandalosa, na Empresa, propriedade do Suplicante, constituindo-se Juíz no Contrato entre ele, e o Suplicante, declarando rescindida a Escritura desse contrato, e investindo-se violentamente na posse da Empresa; recorreu o Suplicante aos meios a que recorre o Cidadão honesto, e obediente à Lei, e que o Suplicado despreza, e insulta por costume; isto lhe recorreu a uma acção de força perante o Poder Judicial, que o mandou ratificar na sua posse, e efectivamente foi ratificada, não no 1^o acto da deligência Judicial, porque o Suplicado mandou sair os Officiais, entre ameaços, mas no segundo, quando os ditos Officiais foram escoltados por força armada”, (ANTT, Ministério do Reino, Maço 2083, L^o 3, n^o 1004, 6 de novembro de 1837).

8 For the musical biography of Joaquim Pedro Quintela see Vieira (I, 1900, 399-410) and Moreau (1981, 247-263).

9 It should be noted that in the second decade of the nineteenth century, when his apprenticeship must have taken place, the 2nd Baron of Quintela played a much more rudimentary instrument than the beautiful valved horn that, bearing his coat of arms, he certainly acquired much later and is now part of the collection of the Museu Nacional da Música.



Figure 1 – The Teatro de S. Carlos, the center of Lisbon’s musical life, in the forties of the 19th century, drawing by Legrand/lithography by Manuel Luiz, (BNP).

both members of the Teatro de S. Carlos orchestra. Even then, Joaquim Pedro Quintela was seen as an important patron for the future (BRITO & CRANMER, 1990, 49).

His ties with the musical world of Lisbon were further strengthened by his marriage, strongly opposed by his family, to the daughter of the Italian Francisco António Lodi, the first impresario of the S. Carlos. Quintela was thus able to move at will on two different levels: that of patron, financier or even organiser of events in the private sphere, and that of impresario in public theatres, although for the latter task he called on the services of various members of the Lodi family, such as his brother-in-law António or his cousin Fortunato (CARNEIRO, 2020, 72). His social status did not allow him to meddle directly in the management of theatre life, and he did so only occasionally and in limited situations, such as to remove António Porto from the management of the capital's opera house.

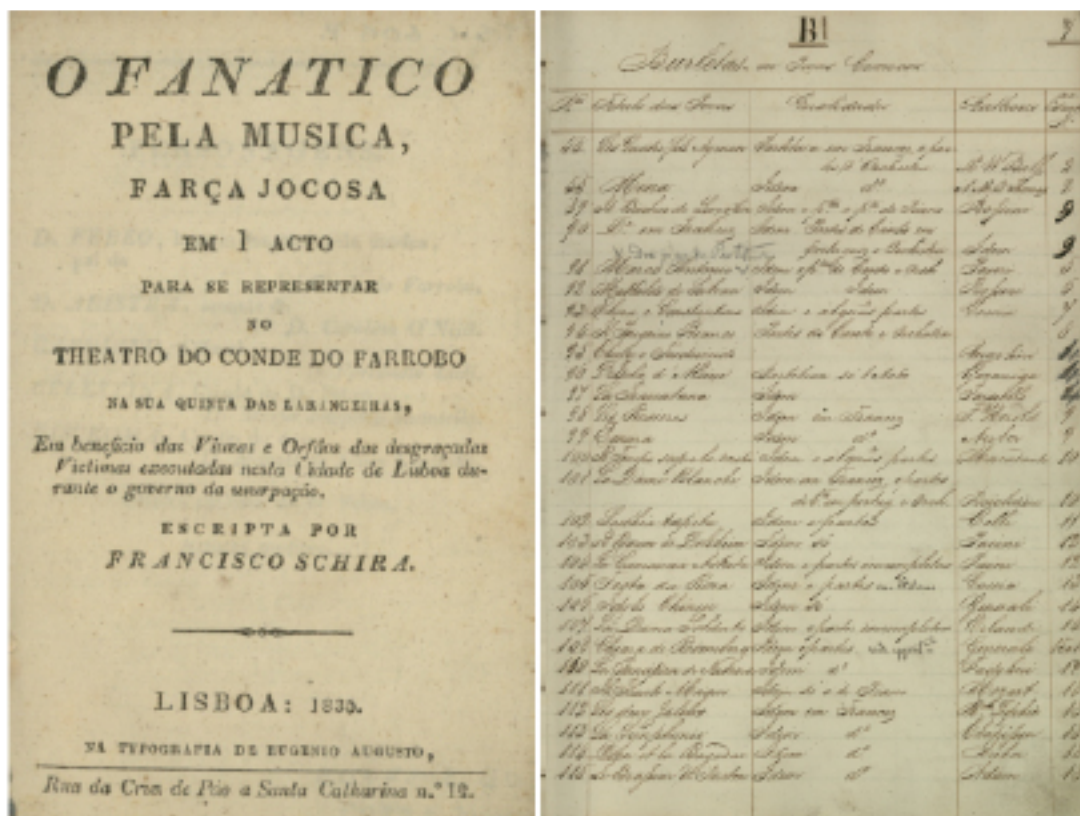
An important stage in his musical education seems to have been his contact with two Portuguese musicians who had made their careers abroad and returned to Portugal after the first Liberal Revolution: the clarinettist José Avelino Canongia and the pianist and composer João Domingos Bomtempo (ESPOSITO, 2016, 65). With Canongia, he travelled extensively in Europe between 1823 and 24 (*Idem*, 33), and was a very active participant and supporter of the Sociedade Filarmónica, founded by Bomtempo in 1822, which laid the foundations for a concert culture in Lisbon, thus contributing decisively to the progressive autonomy of instrumental music from opera (*Ibidem*, 87). Through these channels, he was a member of the various orchestras that performed at the funeral of Queen Maria I (VIEIRA, I, 1900, 133-134) and at the commemorations of the great moments of the first Liberalism. For example, in 1821, he played at Bomtempo's Great Mass to commemorate the swearing in of the Constitution (BRITO & CRANMER, 1990, 50-51).

In the 1820s, the Baron also began to appear as a financier of opera companies at the Teatro de S. Carlos (ESPOSITO, 2016, 54). The two main poles in which his musical and patronage activities would develop were defined: opera and instrumental music.

Quintela was also a patron of musicians and literati living in Lisbon. He protected not only those who had been linked to the liberal faction, but also those who had supported the absolutist King Miguel, as well as a group of Italians living in Portugal, several of them political exiles. Although he remained faithful to a moderate Liberalism, he placed himself above political issues, asserting himself as a hegemonic figure and managing the "musical capital" as he saw fit (SANTOS, 1988, 290-291).

A central testimony to Quintela/Farrobo's relationship with music is the *Catalogo das peças de muzica existentes no arquivo de muzica pertencente a S. Ex^{cia} o Senhor Conde de Farrobo...*¹⁰. In the sections relating to operatic genres, we can see that many of the specimens include separate sets of vocal and orchestral parts, which shows that this was not simply the collection of a music lover, but a real musical and theatrical archive, which enabled a good number of the titles contained therein to be produced.

¹⁰ Currently in the Biblioteca Nacional de Portugal. The BNP manuscript can be dated to around 1840-50. Another list of the scores that belonged to the Count is part of the inventory kept in the Boa Hora Court Archive and was drawn up in 1870, after its owner's death. It was discovered and published by Idalina Nunes (NUNES, 1996a).



Figures 2 and 3 – Libretto printed for the representation of *Il fanatico pela musica* at the Teatro das Laranjeiras in 1835, in a performance benefiting the families of the victims of D. Miguel’s reign and page from the *Catalog of Pieces of Music*, which can be seen the existence of the singing and orchestral parts that would allow the production of several of the works listed, (BNP).

It is very possible that this rich source of opera scores was accumulated primarily to serve the needs of the Teatro das Laranjeiras, but the fact is that it was also used in other places and circumstances, namely at the Teatro de S. Carlos as well as at the Academia Filarmónica and the Assembleia Filarmónica, two of the amateur societies with which Farrobo was associated and where operas were performed in concert versions¹¹ (figs. 2 and 3).

In his private theatre at the Quinta das Laranjeiras, but also more sporadically at the Quinta do Farrobo (NUNES, 1996b)¹², the Baron/Count produced theatrical performances, putting on a repertoire that wasn't always the same that was performed on the stage of the S. Carlos. The chronology of opera performances at the Laranjeiras that we were able to reconstruct covers the years between 1822 and 1861¹³, ending just before the theatre was destroyed by fire, at a time when its owner was already in a difficult financial situation, and points to two major production phases.

The first covers the years from the early 1820s to 1838 and is marked by the performance of Italian operas of a *buffo* or *semiserio* character, genres that had been particularly fashionable since the end of the eighteenth century, the first of which reached the peak of its popularity with Gioacchino Rossini in the 1810s. The second phase began in 1843, coinciding with a new process of architectural renovation of the theatre, and is characterised above all by the staging of *opéras comiques*, sung in the original language.

This French genre also had eighteenth-century origins, but the type of works that were performed at the Laranjeiras were particularly popular during the reign of Louis Philippe and the early years of the Second Empire. Its main dramatic feature was that it wasn't entirely sung. The dynamic parts, in which the action progressed, were made up of spoken dialogues, while the contemplative moments were the equivalent of musical numbers. Many of the plots in these works were romantic tales that allowed the "local colour" of various settings to be explored; others stood out for their knightly character or were comedies that followed traditional formulas. A happy ending was the norm (BARTLET *et al.*, 2001, 482).

There is, however, one fact to highlight in the first period: the commissioning of the *opera buffa* *La testa di bronzo* from Saverio Mercadante, which was rehearsed by the composer himself in 1827 and repeated in two consecutive years, just after the liberal victory. Another aspect to note, especially in the second phase, is the commissioning of works by composers living in the Portuguese capital. Several were Italian and had come to Lisbon to work at the Teatro de S. Carlos, such as Francesco Schira,

11 See the cases of the premieres of Mozart's *Don Giovanni* at the Teatro de S. Carlos in 1839 (CYMBRON, 2012, 271-306) or Donizetti's *Don Sébastien* in an Italian version in 1844 and Verdi's *Alzira* in 1847 at the aforementioned societies (CYMBRON, 2012, 171-208 and 209-237).

12 The main performance that took place at the Quinta de Farrobo was *La cenerentola* in 1840, with Luigia Boccabadati in the leading role (Nunes, 1996b and *Revista Theatral*, n.º 6, 1840). This production differs from those of the Teatro das Laranjeiras in that it was mostly performed by professional singers. This time it was the family of the *prima donna* of the Teatro de S. Carlos who performed. The only amateur on stage was the Count himself, in the role of Don Magnifico.

13 The first author to attempt a chronology of the performances at the Teatro das Laranjeiras, albeit interspersed with those at the Teatro de S. Carlos, was Fonseca Benevides, whose family had taken part in a number of performances that the theatre hosted (BENEVIDES, 1883). Ernesto Vieira and Mário Moreau follow (VIEIRA, I, 1900, 399-410; MOREAU, 1980, 250-256).

Angelo Frondoni or Pietro Antonio Coppola. Others, such as António Luís Miró and João Guilherme Daddi, were from Lisbon and had always worked there.

Buffo bucolicism

The works performed in the first phase of the Teatro das Laranjeiras were written by composers from the same generation as Rossini or the following one, such as Coccia, Mercadante and Donizetti. Some were, of course, by Rossini himself, the European musician of whom Stendhal had said that “Since the death of Napoleon, there is another man who is spoken of every day, as much in Moscow as in Naples, as much in London as in Vienna, as much in Paris as in Calcutta” (STENDHAL, 1824, v)¹⁴.

However, in addition to a certain fashion bias, it is important to find out what other motives were behind the selection of this repertoire. It is essential to take into account the fact that all the scores chosen corresponded to operas of a *buffo* or *semiserio* character with no more than two acts.

In addition to the fact that this was a small theatre, in which it would have been more difficult to mount operatic productions that required a large stage, such as some *opere serie*, the voice of the Baron/Count, who was a bass or bass-baritone, and above all his own dramatic gifts for the comic genre, must be considered as determining factors. Although Ernesto Vieira wrote, certainly based on information from third parties, that the Count didn’t have a great voice but was a good musician (VIEIRA, I, 1900, 400), the composer Pietro Antonio Coppola¹⁵, in a letter to the librettist Jacopo Ferretti, said that Farrobo “sings like a comic buffo, who, I assure you, acts like a true artist, having seen and heard him in various comic characters”¹⁶. And, in fact, the range of roles he played oscillates between old men, some foolish and conceited (like Don Magnifico in *La cenerentola* or D. Febeo in *Il fanatico per la musica*) and those of cunning servants or other members of the staff (as Marcone in *Il castello degli spiriti* or Tollo in *La testa di bronzo*) who require a good actor and a deep, agile voice.

The other performers of the main singing parts should also be taken into account. The names that appear alongside the Baron in the librettos of the productions of the 1820s are a group of mostly quite young amateurs, just like their host. Some are praised in various contemporary sources for their excellent voices and musical abilities. This is the case of the Martins brothers, Caetano and Francisca

14 “Depuis la mort de Napoléon, il s’est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moskou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta”, (STENDHAL, 1824, v).

15 Coppola was always a protégé of Farrobo. In a letter written in the early 1870s to his friend Bartolomeo Maumary, he explains his relationship with the Count and the difficulties he faced at the end of his life: “...dal 17 agosto 68 non ho avuto che dispiaceri, e disgrazie; l’amicizia del fu Conte del Farrobo, che mi fu tanto gioevole sino all’epoca che ultimamente venni a Milano, apena che ritornai principiò a venirmi disgraziata riguardo ad interesse, poichè quanto avevo accumulato in risparmi, era tutto in mani del Conte, il quale mi mise a parte di uma infelice speculazione, che al maggio 69 il Conte non potè più proseguire per non trovare più mezzi, ed io rimasi senza neppure uma lira dei più di quidicimila che avevo nelle mie mani [...] Imaginate come poso io essere contento, poichè ho dovuto sortire dal suo Palazzo, poichè si è affittato per conto dei creditori. La villa del Farrobo in dove passovo tutti i mesi del caldo tiene altro padrone [...] per me è uma mancanza imensa e non dico altro per non tedialo di più”, (GIORDANO, 2003, 25).

16 “canta da buffo comico, che vi assicuro che agisce da artista, avendolo veduto e inteso in diversi caratteri comici” (P. A. Coppola to Jacopo Ferretti, 30 de abril de 1842, copy kindly provided by Francesco Paolo Russo).

Romana¹⁷, he a tenor, she a soprano, with a very wide voice and a flair for *fioriture* (she seems to have been given the role of Angelina in the 1822 production of *La cenerentola*) (VIEIRA, II, 1900, 65), and the sopranos Francisca Augusta da Fonseca and Joana Carolina O'Neill, born Brito e Cunha. Among the male voices, the following stand out: tenors Guilherme de Roure, related to the Irish O'Neill family, Inácio Miguel Hirsch, grandson of a German who had settled in Portugal and Alfredo Duprat, from French families. Hirsch was a particularly dynamic member of Bomtempo's Sociedade Filarmónica and was the Baron/Count's bookkeeper and close friend. We should also add the basses Nicolau Klingelhofer, son of a Heidelberg merchant who settled in Lisbon at the end of the eighteenth century, and António Vieira Pinto, whose father, also a merchant, worked as Portuguese consul in Cádiz. They were joined by Costanza Banti Lodi, the Baroness' stepmother, and some other names whose family origins could not be identified (VIEIRA, I and II, 1900; BRITO & CRANMER, 1990).

Judging by the information provided in the librettos, the choir had generally around 20 voices: 8 sopranos to 12 tenors and basses on average. In addition to the Baroness herself, most of the choir members were relatives of those who performed as soloists and show the Quintela family's network of sociability. Eleven of the surnames are foreign or of foreign origin; the Portuguese ones refer to families linked to the Tobacco Contract (such as Damásio Gorjão and Roussado Gorjão) or were related to the O'Neill family, prominent traders in the Setúbal and Lisbon area¹⁸. The orchestra, as with *La cenerentola* in 1822, would have included several professional musicians from Lisbon, joined by many amateurs. Even though there is no documentary evidence that confirms it, it is very likely that these professionals were paid. In fact, Ernesto Vieira establishes a link between the inaugural performance of the new theatre in 1825 and the members of Bomtempo's Sociedade Filarmónica (VIEIRA, I, 1900, 400), a link that most likely goes back a long way.

In 1827, the Baron had the opportunity for the first time to premiere in his theatre an opera written specifically for him and the group of performers mentioned above. The composer was none other than the Neapolitan Saverio Mercadante, seen in certain European circles as Rossini's successor, someone who had an extensive professional curriculum, with successes at the main theatres in Northern Italy and Naples. In 1826 he had accepted a contract as director of the opera theatre in Madrid, coming from there to Lisbon in September 1827.

It is possible that Quintela was involved in this change of city, as Mercadante's first task in the Portuguese capital was to write and stage a new *opera buffa* for the Laranjeiras, which was to be premiered on 3 December 1827 (*La testa di bronzo* [libretto], 1827)¹⁹. His music certainly pleased the

¹⁷ Francisca's talent must have been considerable, as she was a pupil of Mercadante and Bomtempo deigned to accompany her, (VIEIRA, II, 1900).

¹⁸ Amorim Viana, Andrade Calvet, Auffdiner, Coelho de Ataíde, Damásio and Roussado Gorjão, De Roure, Duprat, Ebingre, Freitas Rego, Fries, Hirsch, Klingelhofer, Moser, Sciopetta, Serrão Diniz, Sá Viana, Scola, Travassos Valdez, Van Wingham, Vieira Pinto.

¹⁹ According to Wittmann, it was only later, in January 1828, that he started working for the S. Carlos. In October 1828, with the change in the political situation, he left for Cádiz, where he would remain for the following months, and from there for Italy, (WITTMANN, 2001).

Baron, who had already chosen an opera by him – *Il castelo degli spiriti* – for the premiere of the new theatre in 1825. Apparently, there were also political affinities, as Mercadante had been close to the constitutional ideals that led to the 1820 revolution in the Kingdom of the Two Sicilies (WITTMANN, 2001, 438-439).

Despite all this, the production equipment that the Italian composer had at his disposal was practically the same as that used in previous operas staged in Quintela's private theatre. The only new addition to the cast²⁰ was the participation of Costanza Lodi, who, having a professional background, albeit modest, was given the role of the *prima donna* (BRITO & CRANMER, 1990, 40 e 86). There's no indication of the orchestra's personnel, but it's very possible that Mercadante chose the best musicians from among those who usually took part in the Laranjeiras recitals, whether they were amateurs or professionals. The choir had the same 20 singers as in some previous productions.

Although the composer left Lisbon in 1828 and the following years were not conducive to staging new operas at the Laranjeiras, *La testa di bronzo* re-emerged twice at the theatre of the now Count of Farrobo, shortly after the liberal victory: on 19 October 1833 and on 8 April of the following year. These two productions mark a difference from the previous ones.

The 1827 cast remains, with the Count in the role of Tollo, the comic character par excellence, but two of the secondary roles change performers (*La testa di bronzo* [librettos], 1833, 1834). In one case, we see Fortunato Lodi, the Countess's architect/singer cousin who would become known as the author of the project for the Teatro D. Maria II (CARNEIRO, 2020), and Maria Joaquina Quintela, the Count's eldest daughter, entering the Laranjeiras circle. This led to a gradual renewal of the cast.

The choir was increased to around 30 members, clearly more than the S. Carlos had that season and very close to what would be the norm from 1838 onwards (CYMBRON, 1998, 211). In 1834, there seemed to have been a significant investment in the visual component, with the "panos de boca", or proscenium curtains, and the sets being painted by a group of professionals who also performed musically: the painter Domingos Schiopetta²¹, Lodi and a certain Bulher. The music director was António Luís Miró, a protégé of the owner of the house. Farrobo thus put his fortune and his taste for music and ostentation at the service of the desire for entertainment that had invaded a large part of Lisbon society after the defeat of Absolutism (*Memórias*, 1986, 18-19).

The action of *La testa di bronzo* takes place in the palace of the Prince of Presburg (now Bratislava) and on the banks of the Danube River. In Act 1, we see the floral decorations set up in the prince's palace hall for his wedding celebrations. The didascalies indicate that in the background we can see the garden and some large bronze busts, one of which will serve as a hiding place for Federico, the secret husband of Floresca, the young woman the prince wants to marry. The opening scene features a chorus

20 Nicolau Klingelhofer (bass), Pedro de Alcântara Serrão Dinis (tenor), Guilherme de Roure (tenor), Caetano da Costa Martins (tenor), the Baron of Quintela himself (comic bass) and Francisca Augusta da Fonseca (soprano).

21 Schiopetta was also the author of several *modinhas*.



Figure 4 – Existing decorative painting at Quinta das Laranjeiras. The type of bucolic landscape we observe here has affinities with the scenography that calls for the teachings for the 2nd act of *La testa di bronzo*, photographed by José Vicente, 2023.

of gardeners. Act 2 takes place in the countryside, with a cliff and the river in the background. “On one side there is a large tree and the remains of ruins, on the other a hut”. The final scene takes place in a “Very pleasant countryside: in the background a row of trees intertwined with garlands of flowers” (*La testa di bronzo* [libretto], 1827 (fig. 4).

In most *opere buffe* the geographical references did not pretend to be realistic. The *couleur locale* – the exact reproduction of the characteristics of a space and a period (LACOMBE, 1997, 190) –, so typical of many French operatic genres, is not associated with them. What can be identified is a set of topics from the arts and literature that had assumed particular importance in European culture. One of them, the pastoral topic, proposes an idealised version of country life, and reached its high point in the Renaissance, at the hands of Torquato Tasso and Giambattista Guarini (MONELLE, 2006, 185).

In the eighteenth-century opera *buffa*, whose model lasted beyond the Rossinian period, it lost its Arcadian patina – which only appeared as a caricature – and took on a *locus amoenus* character, often punctuated by the outbreak of a storm. Not by chance, in 1842 Castil-Blaze identified *La testa* as belonging to the “countryside repertoire” (*La France Musicale*, July 17th, 1842).

In this work, everything is set in a pastoral environment, sometimes more civilised and artificial (see the profusion of floral decorations and garlands), other times more natural and wilder (as in the landscape of Act 2). In fact, if we look at the majority of the *opere buffe* performed at the Laranjeiras, we notice that this topic is very present in conjunction with castles/ palaces, lordly symbols often associated with the Ancien Régime (*Il castello degli spiriti*, *Chiara di Rosemberg*, *L’occasione fa il ladro*, *Il sonnambulo*, *L’auberge d’Auray*, *Il disertore per amore*, etc.). In these choices, there is a clear projection of the image that the Baron/Count wanted to give of himself and his main retreat in the countryside.

Another work that reflects the countryside is the one-act lyrical drama *Il sogno del Zingano*, commissioned by the Countess of Farrobo from Antonio Luis Miró and the playwright Cesare Perini²². The libretto is dated 1844 and indicates that it was composed expressly to be sung at the Laranjeiras, on the Count’s return from a trip to Europe,²³ but the exact date on which it appeared on stage is unknown.

The action takes place in a wood, in an unidentified villa belonging to the Count (an idealised vision of the Laranjeiras?). A didascaly indicates that in the centre we see a marble bust representing the Count himself, and to the side, the Gothic windows of a hermitage. A chorus calls for and then celebrates the calming of the storm when the Gypsy and three of the Count’s daughters enter the scene. After inviting those present to follow him to the island of Alcina, the Gypsy tells them about a dream he had: a beautiful galley would arrive on the lake with a boatman who would sing a song that would intoxicate everyone. From the chapel comes Rosalinda, the eldest daughter, who wonders who disturbed the sadness of

²² The information on this work was previously published in the article “A Arcádia nas Laranjeiras ou os faustos da elite liberal: *Il sogno del Zingano* de António Luís Miró” (CYMBRON, 2012, 147-170).

²³ The Count was returning home after a trip that had taken him to Paris and during which he had taken part, among other initiatives, in a “monster concert” conducted by Berlioz (ESPOSITO, 2006, 8).

that house with such joyful songs. Carlomare then reveals the existence of a man who, in order to embrace his wife and daughters, exposed himself to all kinds of weather and recognises him in the bust on stage. The three graces appear and announce the arrival of “Pietro”. The last scene consists of Joaquim Pedro Quintela himself entering a small, illuminated boat decorated with flowers. The stage is filled with servants, peasants and gentlemen, all surrounding the tender picture of Farrobo embracing his wife and surrounded by his offspring.

The central theme of the work can be identified as a situation of loss: everything revolves around the *pater familias*, and the almost total emptiness that his departure has caused. And loss is one of the central themes of pastoralism. The pastoral genre is also associated with an idea of distinction. The shepherds of Arcadia represented royal and well-known figures at court, often patrons themselves, as in *Il sogno del Zìngano*. Perini called his text a “lyrical drama”, but since it was a celebratory piece, we find strong affinities with an old dramatic music genre, performed in honour of a patron on their birthday, wedding, or any other festive occasion, which continued to be used frequently in Portugal throughout the first half of the nineteenth century: the dramatic eulogy.

Musically, the idea of the pastoral scene can be felt right from the *Introduzione* of *Il sogno*²⁴. Since this is not the place to analyse the score in detail, let us focus on a few examples. The Recitative and Aria “Chi di giulivi canti... Ah! Da te lungo e vivere”, assigned to Rosalinda, the character played by the Count’s eldest daughter Maria Joaquina, is a conventional Italian aria with particularly elaborate vocal writing and interspersed with several clarinet solos, as was characteristic of the Neapolitan school since the end of the nineteenth century. Due to its minor tonality and tempo, the cantabile “Ah! Da te lungo e vivere” has a certain barcarolle character that fits in well with the content of the text: the longing for the father and the idea already put forward by the gypsy that he will return by sea.

The musical models chosen are suggestive of Farrobo’s taste. It’s not hard to accept that both Perini and Miró were trying to please and this justifies the adoption of a set of traits that are foreign to the eulogy tradition and that bring this work closer to the world of *opera buffa* and farce, namely the structure and comic characteristics of one of the characters.

The production of *Il sogno del Zìngano* is also a good example of how the circle that operated in the Laranjeiras was renewed. The core group of those performing is made up of the Count and his closest family nucleus, namely the eldest daughters (Maria Joaquina and Maria Carlota, both sopranos) and the son-in-law, D. Carlos da Cunha and Meneses, son of the Counts of Lumiares (baritone)²⁵. The tenor roles were distributed among other relatives and acquaintances (Fortunato Lodi or Duarte

24 The tempo chosen by the composer is an *Allegro pastorale* and the writing model inscribed in it contains most of the clichés associated with this (Sicilian) style: a 6/8-time signature, the presence of pedal notes (which imitate the sound of the bellows), a melody doubled in thirds and the timbre of the flute and clarinets (MONELLE, 2006, 219 and 229).

25 When Maria Joaquina (b. 1819) started to perform she was only fifteen years old (*La testa di bronzo*, 1834) and her part included a new aria expressly written for her by Francesco Schira. Maria Carlota (b. 1821) debuts in 1844, probably when her sister is less available, as a result of successive pregnancies. Joaquim Pedro (b. 1823), who sang the role of Alpino in *Il sogno*, also took part in a small number of productions. The other two sisters, Maria Palmira and Mariana, acted more sporadically (MOREAU, 1981, 293-295, 303-305 and 322-323).

Cardoso de Sá, Garrett's friend, who in 1843 would create the role of Romeiro in the premiere of the play *Frei Luís de Sousa*) (SANTOS, 1988, 209).

The aim of this work was, in addition to naturally celebrating Farrobo's return, to put his entire family on stage. And, in fact, just for the role of Carlomare, the tenor, is someone outside the family circle used.²⁶ Here, however, one of the main objectives of the works chosen to be performed or written for Teatro das Laranjeiras is not present, the exhibition of the Count as a singer and actor. He only arrives at the end in triumph, and from this point of view it is significant that what appears is the bust, which allows the various characters outside the family circle to identify it and to progressively define his image through different narrative moments. In the case of Rosalinda's aria, the image of the daughter mourning the loss of her father and the presence of his bust onstage allows us to establish an analogy with an engraving published in 1836, alluding to the premature disappearance of the Duke of Bragança and the situation of his daughter, the young Queen Maria II. One can particularly feel the presence of clichés that circulated between the dramatic arts, literature and the fine arts (fig. 5).

Paris in Lisbon (and its surroundings)

Between 1839 and 1843, there is an almost complete interruption in the cadence of productions at the Teatro das Laranjeiras. Since 1825, and with the exception of the Miguelista period and the civil war that followed, the Baron/Count had always put on one or two operas a year, often at Carnival or to celebrate some birthdays of family members. The reason for the aforementioned hiatus is probably due to the direct relationships he assumed with the companies of Lisbon's two most important theatres: the Teatro de S. Carlos, between November 1837 and the end of 1840, and the Teatro da Rua dos Condes, from 1841 to April 1843.

If his management of the opera house gave rise to a period of great splendour, during which there was a strong desire to bring Lisbon closer to the best that was being done in Italy and France in the world of opera and ballet, but which resulted in a significant financial loss (BENEVIDES, 1883, 189), in the so-called "national theatre" the Count made a deep commitment to renewing the repertoire, translating several French plays himself, which was not always well regarded by critics (FERREIRA, 2019, 314).

The reopening of the Teatro das Laranjeiras after a renovation in the Carnival of 1843, with the production of *Le Duc d'Olonne* by Auber in the presence of the royal family (BENEVIDES, 1883, 199), marks the beginning of a new period in the life of this space, in which the French model of the *opéra comique*, seen in France as eminently national (LACOMBE, 1997, 234), would come to dominate²⁷, and a younger generation takes the stage, with several of the new performers being children of those

²⁶ He was the son of the composer António Luís Miró and would later become a professional singer specializing in the zarzuela repertoire (MOREAU, 1981, 373-374).

²⁷ Hérold's *L'auberge d'Auray*, in 1836, and Auber's *Le domino noir*, in 1839, were sung at the Teatro das Laranjeiras (BENEVIDES, 1883, 444), but these works seem to have preceded the phase that began in 1843. A more comprehensive reading of Farrobo's interest in French opera can be obtained by analysing the catalogue of his music archive, where we find forty-one titles in that language. Most of them are precisely *opéras comiques*, many with music by Auber.



Figure 5 - Engraving alluding to the second anniversary of the death of the Duke of Bragança that portrays the longing for his daughter, Queen D. Maria II, (Lisbon, September 1836: D. Maria I, Lisbon: [s.n.], 1836, BNP).

who had performed in the 1820s. To the cast of *Le Duc d'Olonne* belonged Carlota O'Neill, daughter of Carolina O'Neill, who according to Fonseca Benevides was one of the most notable Portuguese singers of the mid-century (BENEVIDES, 1883, 225). In addition to Farrobo himself, who played the role of Muñoz, the Duke's overseer, there were also among the cast several of his children and his son-in-law, as well as Alfredo Duprat, Eduardo Bourgard, and Duarte Cardoso de Sá, whose family would also be linked to the Quintelas by marriage. In the choirs we find family members and many of those who were already present in the 1820s and 30s, but some new elements appear: the Benevides family (to which the first author of a history of the Teatro de S. Carlos that has already been mentioned several times in this article belonged), the playwright Correia Leal, the Dozza, the Juhel, and the Rey families. And in the following years they were joined by the Kruss and the Munró. Despite noting a significant increase in aristocratic families, partly due to the marriages of the Count's children, the presence of descendants of foreigners, with commercial and banking activity, continues to be notorious.

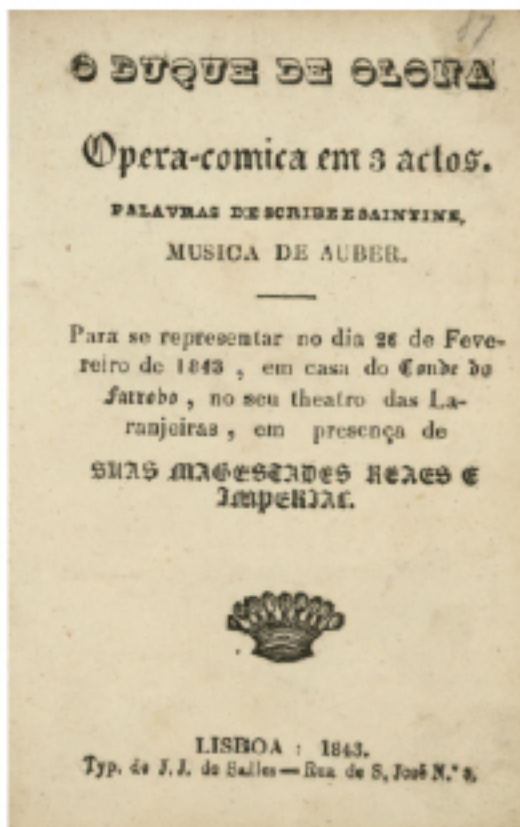
The *Revista Universal Lisbonense* explained that the decorations were the responsibility of the painter António Manuel da Fonseca and the set designer Giuseppe Cinatti, while the artistic production was directed by Lodi, probably the Count's brother-in-law, António, who had experience in this field as a former impresario of the Teatro de S. Carlos. Very committed to the cause of creating a national theatre, this magazine dared to criticize the production, commenting: "The soirée took place on the two days scheduled [...] and it was splendid. It could have been, as we heard, a little more Portuguese, but more French was not possible" (2 de março de 1843). In this case, it was a work that had been premiered in Paris only the previous year. It was a real novelty. The Count spared no effort to reopen his theatre with the greatest brilliance (figs. 6 e 7).

Meanwhile, in 1841, also under the auspices of Farrobo, and at the Rua dos Condes Theatre, the *opéra comique* had reached a wider Lisbon audience. The novelty was that it was performed and sung in Portuguese, using actors, which was not particularly well received and generated discussion about the lack of a national opera in Portugal (GONÇALVES, 2003). In terms of repertoire, the relationship of interdependence between the Laranjeiras and the public theatres in Lisbon, where attempts were made to impose *opéra comique* in a nationalized version, is complex and did not always work in the same direction. For example, in 1844, the farce *O beijo* (*The kiss*) was performed at the Condes, with music by Angelo Frondoni to a text by José Maria da Silva Leal, which is considered by Ernesto Vieira as the first "very successful attempt to give theater music a national character" (VIEIRA, I, 1900, 434)²⁸.

The action takes place (VIEIRA, I, 1900, 434). This classification stems from the fact that it is sung in the native language, the action takes place in the outskirts of Lisbon and it is based on a fashionable theme the *saloios*²⁹. The very simple plot portrays the contrasts and rivalries between certain wealthy urban groups and the inhabitants of the suburbs, who came to the city to sell vegetables, fruit, eggs or

28 "tentativa felicíssima de dar à música do teatro um cunho nacional" (VIEIRA, I, 1900, 434).

29 In the early 1840s it is possible to find a series of publications alluding to *saloios*, from the verses by an anonymous author "I am a poor saloia..." to a series of engravings by João Macphail lithographed by Manuel Luís da Costa.



Figures 6 and 7 – Frontispiece of the libretto for the premiere of Auber’s *Le Duc d’Olonne* at the Teatro das Laranjeiras (Biblioteca Nacional de Portugal) and costume for Muñoz’s character at the Paris premiere at the Salle Favart (BNF).

bread. Under the guise of being picturesque and comical, the text is based on a period view of marriage as a contract of convenience and, despite the prominence given to the figure of Joanhina (who shows some personality), it reveals a strong macho culture.

In musical terms, and contrary to what Vieira said, the problem of the “national” should be questioned right from the start of the farce, since in the Introduction Frondoni inserts a *tarantella*, a popular Southern Italian dance. The review by the *Revista Universal Lisbonense*, which enthusiastically praised the Portuguese character of the work (*Revista Universal Lisbonense*, 20, 241-242), focused mainly on the song that became known as “moda da saloia”, establishing an opposition between the *modinha* (a genre of Luso-Brazilian salon music with great expression on both sides of the Atlantic since the end of the eighteenth century) and the *romance* (strophic song or aria, with a simple melody and accompaniment, telling an ancient story of love and gallantry, which was used in the *opéra comique* as a vehicle for sentimental elements) (HICKMAN *et. al.*, 2001, 570-576; LACOMBE, 1997, 179).

The “moda da saloia” is close to the Luso-Brazilian *modinha*, mainly due to its plangent tone and the accompaniment that suits the performance on a plucked string instrument, as was common in these songs³⁰, but it has few characteristics that can be identified as national, especially because, unlike what happened in Spain, there was no reference, that functioned as a musical emblem of the country. It is interesting that Caetano de Castro, the figure of the wealthy owner with urban roots, praises supposedly “Portuguese” rural music using as a point of comparison the Italian tradition, long established in the Teatro de S. Carlos, to which he adds *O domino preto* and the French contra-dances (*O beijo*, 1844, 18-19). Farrobo’s action and the introduction of the *opéra comique* in a theatre like the Condes were just the most recent innovation of a cosmopolitanism seen as Lisbon’s prerogative, which did not serve the romantic purposes of creating national references and, therefore, was also particularly exposed to criticism from a part of the press (figs. 8 to 10).

30 We found at least three versions of this song and the accompaniment presents variants, two of which consist of chords and a third one is based on arpeggios.



Figures 8 and 9 – “Saloia baker” and “Saloio selling through the streets of Lisbon” in the early 1840s. Drawings by Macphail lithographed by Manuel Luis that reflect the fascination with the picturesqueness of these figures, which is also at the origin of the choice of theme for the farce *The kiss* (BNP).



Figure 10 – Home page of the score for *The kiss* by Angelo Frondoni, published by Lito-grafia e Armazém de Música de Lence, around 1845 (BNP).

JOANINHA

I want to sing *saloia*-style
Since another fashion I do not know
My mother was a *saloia*
I grew up with her.
I'm a redneck I wear boots
I wear a cape
I also take off the hood
To who takes their hat off to me.

CHORUS

Rich loves I have!
My little angel comes from heaven.
CAETANO, embracing Joaninha and caressing her
fondly, etc.

Ah! Bravo, bravíssimo!
What a melancholy tone!
I'm sure there is no harmonious singing like this
one.

What a sweet style!

Only it gives me
Immense pleasure.

The S. Carlos,
Of hungry chicks,
Could wish that
Such an angelic sound
Would have gone there!
May they come from Italy
Of the most beautiful ladies
The most precious
To sing here!...

(Aside, at the end of each couplet.)

What a beautiful girl!
She really is a little angel!...
To her hubby
What a treat!

Come on, girl, keep going, I'm drooling listening to
you.

JOANINHA, cantando
I am loved by a grandee
Beautiful eyes he blinked at me
He also wanted to give me a hug
And these lines spoke to me.
"Oh *saloia*, give me a kiss
I'll give you a penny"
The kisses of a *saloia*
Are few but taste good.

CHORUS

Rich loves that I have
My dearest is coming there.

JOANINHA

Quero cantar à *saloia*
Já qu'outra moda não sei;
Minha mãe era *saloia*,
Eu com ela me criei.
Sou *saloia* trago botas
Também trago meu mantéu
Também tiro a carapuça
A quem me tira o chapéu.

CORO

Ricos amores que tenho!
Meu benzinho vem do céu.
CAETANO, abraçando Joaninha e fazendo-lhe muita
festa, etc.

Ah! Bravo, bravíssimo!
Que tom melancólico!
Cantar tão harmónico
Decerto não há.

Qu'estilo dulcíssimo!

Prazer imensíssimo
Só ele me dá.

Tomara S. Carlos,
De pintos famélico,
Qu'um som tão angélico
Se fora p'ra lá!

Que venham d'Itália
Das damas belíssimas
As mais preclaríssimas
Cantarem p'ra cá!...
(À parte, no fim de cada copla.)

Que bela moçoila!

É mesmo um anginho!...

Ao seu maridinho

Que gosto dará!

Anda lá rapariga, continua, que me estou babando de
te ouvir.

JOANINHA, cantando

Eu sou amada d'um Grande...
Lindos olhos me piscou,
Também quis dar-me um abraço,
E estas falas me falou:
"Oh! *saloia* dá-me um beijo
Qu'eu te darei um vintém."

Os beijos d'uma *saloia*
São poucos mas sabem bem.

CORO

Ricos amores que tenho,
Meu benzinho já lá vem.

(O beijo, 1844, 18-19)

O beijo would be performed in the Laranjeiras the following year, this time with Maria Carlota Quintela, Francisco Cardoso de Sá and the Count of Farrobo, among others, as interpreters (MOREAU, 1981, 254). The play thus passed from the bodies and voices of professional and renowned actors, such as Crispiniano Sargedas, Teodorico Baptista da Cruz e Delfina Perpétua do Espírito Santo, who were used to performing for different audiences and some of whom had familiarity with the lower classes, to the elite of musical amateurs.

The success of this repertoire, as Ana Isabel Vasconcelos rightly noted, depended also on other languages that complemented the verbal component (VASCONCELOS, 2007, 148). As well as music, sign language must be taken into account and it's not easy to see to what extent this element was internalised by the new group of performers. Did they see this "lyrical farce" as a different work or as an extension of the Italian and French productions they were already used to performing?³¹

Three years later, a new *opéra comique* with music by the same composer would have its premiere in that space, this time sung in French: *Madeloiselle de Méranche*. It was as if the Laranjeiras had returned to what had been its norm since the end of the thirties and that Mário Vieira de Carvalho identified with a model of distinction (CARVALHO, 1993, 68). But the phenomenon of the diffusion of *opéra comique* in romantic Lisbon, crossing private and public spaces, in particular those over which the Count exerted his influence, is broader. At the Teatro D. Fernando, at the end of the 1840s, translations of *La barcarolle* (sung two years earlier at the Teatro das Laranjeiras) and *Le caquet du couvent* (which would be sung at the theatre of Farrobo also in 1850) were performed (GONÇALVES, 2003, 106).

Many of the *opéra comiques* – *Le duc d'Olonne*, *Le caquet du couvent*, *Le domino noir*, *La part du diable*, *Une nuit à Séville*, or *La chanteuse voillée* – had plots set in Spain, given the view of the time of this country as one of the gateways to the East, and therefore as an exotic location (LACOMBE, 1997, 183), enhancing in theatrical terms strong elements of *couleur locale* and picturesque.

In France, this trend was very successful, but the exoticism was generally limited to the décor and the text. No wonder there are references to a significant investment in the scenographic component of *Le Duc d'Olonne's* production. Music in turn had little to contribute to the evocation of the atmosphere and, when it did play a part, it was limited to half a dozen clichés from Andalusian folklore, as can be seen in the part for the character of the Gypsy in *Il sogno del Zingano*. Despite this, Miró's music remained essentially Rossinian, just as Auber's – the composer of many of the *opéra comiques* performed at the Laranjeiras – remained one hundred per cent Parisian.

Themes that involved great lords, often with a magnanimous behaviour (in a clear projection of the image that the Count intended to give of himself), were still present, as they had been in the Italian buffo repertoire. In addition to these, the exaltation of music reappears in works such as *La barcarolle*

31 It is significant that Frondoni was able to publish some numbers in a version for voice and piano with the support of a group of subscribers, among whom were many of the names that walked on the stage and in the room of the Teatro das Laranjeiras (*O beijo*, [ca 1845]).

(1847) or *L'organiste* (1861). In the first, the action takes place in Parma, between the house of a modest and promising composer and the ducal palace, and the whole plot revolves around music and talent. In the second, we have the story of an old German organist, at the end of the eighteenth century, who finds himself involved in an intrigue provoked by envy and is saved by a former protégé who, meanwhile, had become a famous singer. Even in *La part du diable* (1849), the main protagonist, Carlota Broschi, a poor music teacher, is actually a female incarnation of the famous castrato Farinelli (from his real name Carlo Broschi).

If the *opéra comiques* sung in the 1840s at the Teatro das Laranjeiras are almost all in three acts, which implied a very significant financial and artistic investment, from the 1850s onwards most are only in one act, which points to the Count's withdrawal in the face of great expenses, and there are interruptions in the productions between the years 1853-55 and 1855-61. Although other factors may have contributed to these changes, namely the deterioration of the Count's own vocal abilities, as he started to sing less from the late 1840s onwards³², and the premature death of Queen D. Maria II, with whom, according to Ernesto Vieira (VIEIRA, I, 1900, 402), he had a strong connection, the fact is that at the bottom of this whole picture is the judicial process that would lead to the ruin of Farrobo.

To conclude

Through the history of operatic performances at the Teatro das Laranjeiras, the most important private concert hall in liberal Lisbon, it is possible to get a portrait of its owner, but we can also glimpse aspects of the music life of the city to which the Barão/Conde was inextricably linked. At its inception, we find a project by young people, many of them of foreign descent and belonging to the elite of Lisbon's merchants, supported by the activities of both the Sociedade Filarmónica of Bomtempo and the Teatro de S. Carlos. The Italian *opera buffa* was the chosen model, largely thanks to the owner's talent for playing comic roles and his deep voice, which fitted particularly well in the *basso buffo* category. The concern for musical and dramatic quality seems to have been constant and the prestige surrounding these initiatives attracted the best amateur musicians and some professionals. The most spectacular performances, however, took place after the liberal victory since, with the new political situation, and thanks to his support for the constitutional cause, Quintela had received new honours and financial advantages. He then made a point of flaunting all his power and wealth, and would count on a new group of performers, particularly his daughters, who would be joined by other Lisbon theatre amateurs, many of them linked to his family by marriage.

³² He is not a member of the cast of *La part du diable* (1849) and from that date onwards he sings less, judging by Moreau's chronology. He still sings, in 1853, in Coppola's *O anel de Salomão*. The fact that there are no known librettos or scripts for the latest Teatro das Laranjeiras productions makes it difficult to know exactly what the casts were.

A second phase, from the early 1840s onwards, was marked by the Parisian fascination, through the staging of a significant number of *opéras comiques* sung in the original language or adaptations of texts from this musical-theatre genre by composers living in Lisbon. Although this choice was dictated in large part by a fashion factor and by a project of the Count's that was not restricted to the Laranjeiras – the creation of a national comic opera at the Teatro da Rua dos Condes – it should be noted that the *opéra comique* required the performers to declaim (in French in most cases), which would eventually be easier than the singing recitation typical of the Italian tradition, which, as the correspondent of the *Allgemeine musikalische Zeitung* noted in 1822, was always uncomfortable for amateurs. It should also be borne in mind that in this repertoire many of the parts written for comic bass are less demanding than those of the *opera buffa* and therefore more accessible to Quintela as he advanced in age. Occasionally, and as a repercussion of what was happening in some public theaters, this Francophone environment metamorphosed and the *saloios* burst onto the cosmopolitan stage of Laranjeiras.

All of this is part of a taste for creating models of distinction, of ludic and ostentatious consumption that seems to take up old aristocratic traditions, as Francesco Esposito and other authors have noted, but under which other realities are hidden. Let us consider the way the Baron/Conde presents himself on the stage of his theatre. More often than not, he played characters of low social extraction, which, despite arising from his own characteristics as an actor/singer, drew even more attention to himself. It is curious that, of the various *opere buffe* composed by Gaetano Donizetti, the one chosen to be performed at the Laranjeiras was *Olivo e Pasquale*, whose action takes place in Lisbon, in the home of two merchants, in an environment with clear affinities with the origins of many of those who set foot on the theatre's stage.

Most of the productions are to a certain extent a portrait of Quintela and his retreat on the outskirts of the capital, with some architectural and landscape affinities with elements that still survive today in the Laranjeiras complex: the more landscaped or wilder country environments, the grand stately homes, the more lavish courts. These alternate with the modest houses inhabited by “music fanatics” which, being an ephemeral art, has left fewer traces. The phenomenon of self-representation would reach its peak in *Il sogno del Zingano*, a work in which the Count plays the role of himself, in an environment clearly modelled on dramatic eulogies, and occupying a place usually reserved for members of royalty. It's the apotheosis of the “theatre-feast” (SANTOS, 1988, p. 210), in this emblematic space of Farrobian Lisbon.

Chronology of operatic performances at the Teatro das Laranjeiras

Datas	Compositor	Título	Outras informações
1822	Gioacchino Rossini (1792-1968)	<i>La cenerentola, dramma giocoso</i> , 2 acts.	Libretto by Jacopo Ferretti. Rome, 1817. Sung at the Teatro de S. Carlos on 16.12.1819.
1825 14.3.1825	Saverio Mercadante (1795-1870)	<i>Il castello degli spiriti, dramma giocoso</i> , 2 acts.	Libreto de Andrea Leone Tottola. Nápoles, 1820 com o título de <i>Violenza e Costanza</i> . Sung at the Teatro de S. Carlos on 22.10.1825.
6.12.1825	Pietro Generali (1773-1832)	<i>Chiara di Rosenberg, melodrama herói-comico</i> , 2 acts.	Libretto by Tottola. Naples, 1820. Sung at the Teatro de S. Carlos Theatre in 1826.
1826 6.2.1826	Rossini	<i>L'occasione fà il ladro, burletta</i> , 1 act.	Libretto by Luigi Prividali. Venice, 1812.
4.12.1826	Giacomo Cordella (1786-1846-??)	<i>Gli Avventurieri</i> , drama cómico, 2 acts, com bailados compostos por João Jordani.	Libretto by Felice Romani. Milan, 1825. Sung at the Teatro de S. Carlos in 1826.
1827 3.12.1827 1833 19.10.1833 1834 8.4.1833	Mercadante	<i>La testa di bronzo, melodrama herói-comico</i> , 2 acts.	Libretto by Romani. Premiered at the Teatro das Laranjeiras, 1827.
1828 7.2.1828	Carlo Coccia (1782-1873)	<i>Arrighetto, dramma in musica</i> , 1 act.	Libreto de Angelo Anelli. Venice, 1813.
1834 10.2.1834	António Luís Miró (?-1853)	<i>Il sonnambulo</i> , melodrama semiserio, 2 acts.	Libreto de Romani. Milan, 1824.
1835 10.2.1834	Francesco Schira (1809-1883)	<i>Il fanatico per la musica, farsa jocosa</i> , 1 act.	Libretto by Gaetano Rossi, Milan's version, 1825. Sung at the Teatro de S. Carlos in 1835.
?12.1825	Vários	<i>Vaudevilles em francês e português</i> (BENEVIDES, 1883, 160).	
1836 20.1. e 6.2.1836	Gaetano Donizetti (1797-1848)	<i>Olivo e Pasquale, melodrama jocoso</i> , 2 acts.	Libretto by Ferretti. Rome, 1827. Portuguese translation, in verse, by José Augusto Correia Leal.
19.10.1836	Ferdinand Hérold (1791-1833) e Michele Carafa (1787-1872)	<i>L'auberge d'Auray, drame lyrique</i> , 1 act.	Text by Charles Moreau e J. Violet D'Epagny. Paris, 1830.
1838 Carnaval	Luigi (1805-1859) e Federico Ricci (1809-1877)	<i>Il disertore per amore, melodrama jocoso</i> , 2 acts.	Libretto by Ferretti. Naples, 1836. Sung at the Teatro de S. Carlos on 18.3.1839.
1839 e 1841?	Daniel Auber (1782-1871)	<i>Le domino noir, opéra comique</i> , 3 act.	Text by Eugène Scribe. Paris, 1837.

1843 26 e 28.2.1843	Auber	<i>Le Duc d'Olonne</i> , ópera cômica, 3 acts.	Text by Scribe and Xavier Saintine. Paris, 1842.
1844	Miró	<i>Il sogno del Zíngano</i> , drama lírico, 1 act.	Libreto de Cesare Perini.
1845 11.5.1845	João Guilherme Daddi (1813-1887)	<i>O salteador</i> , ópera cômica, 1 act.	Possible adaptation of <i>Le voleur</i> , a comedy with text by Pierre Carmouche and Frédéric De Courcy. Paris, 1831.
? .1845	Angelo Frondoni (1809-1891)	<i>O beijo</i> , farsa lírica, 1 act.	Text by José Maria Silva Leal.
1846 10.5.1846	Michael Balfe (1808-1870)	<i>Les quatre fils d'Aymon</i> , <i>opéra comique</i> , 3 acts.	Text by Adolphe de Leuven and Léon Levy de Brunswick. Paris, 1844.
1847	Auber	<i>La barcarolle</i> , ópera cômica, 3 acts.	Paris, 1845.
1848 11.6.1848	Frondoni	<i>Mademoiselle de Mérange</i> , <i>opéra comique</i> , 1 act.	Text by Leuven and Brunswick. Paris, 1841.
1849 27.5.1849 1851 20.5.1851	Auber	<i>La part du diable</i> , <i>opéra comique</i> , 3 acts.	Text by Scribe. Paris, 1843. In 1851, the soprano Clara Novello took part in the performance.
1850	Henri Potier (1816-1878)	<i>Le caquet du couvent</i> , <i>opéra comique</i> , 1 act.	Text by Eugène Planard and Leuven. Paris, 1846.
1851 20.5.1851	Daddi	<i>Um passeio pela Europa</i> , ópera cômica, 5 quadros.	Text by Silva Leal. Possibly an adaptation of the comédie vaudeville <i>Paris et Londres</i> by Armand d'Artois, Mathurin-Joseph Brisset and Jolly. Paris, 1827.
1852	Ernest Boulanger (1815-1900)	<i>Le diable à l'école</i> , <i>opéra comique</i> , 1 act.	Paris, 1842.
1853 23.6.1853	Pietro Antônio Coppola (1793-1876)	<i>O anel de Salomão</i> , ópera cômica, 1 act?.	Text by Mendes Leal. Possibly an adaptation of the légende hollandaise, in 1 act <i>L'anneau de Salomon</i> , by Henri Berthoud. Paris, 1850.
1855	Victor Massé (1822-1884)	<i>La chanteuse voilée</i> , <i>opéra comique</i> , 1 act.	Text by Scribe and de Leuven. Paris, 1850.
	Frédéric Barbier (1829-1889)	<i>Une nuit à Séville</i> , <i>opéra comique</i> , 1 act.	Text by Charles Nutter and Alexandre Beaumont. Paris, 1855.
1861	Daddi	<i>L'organiste</i> , <i>opéra comique</i> , 1 act.	Adaptation of <i>L'organiste</i> with text by J. Alboize-Pujol. Paris, 1853.