





La cávea del Gran Teatre del Liceu durante su reconstrucción, 1995  
 Archivo Gran Teatro del Liceu

**E**l Teatro del Liceo, edificado a mediados del siglo XIX fue, por su aforo, el teatro de ópera más grande de Europa durante sus primeros cien años. Se caracteriza por un pasado accidentado, del que en repetidas ocasiones ha resurgido como ave Fénix. Este proceso, sumado a la trascendencia de los espectáculos que ahí se han presentado,<sup>1</sup> lo consolida como un hito en la vida cultural de Barcelona. Como protagonista de su propia historia, conocía el libreto y no necesitaba improvisar ni cambiar de texto. Actor de tradiciones, debía aprovechar los sucesos para resurgir en el estreno con orgullo, en el mismo escenario aunque en épocas distintas, respondiendo a los recuerdos y vivencias compartidas por generaciones enteras.

El Liceo ha gozado de la admiración de barceloneses y visitantes por igual, identificados o no con el mundo operístico, pues este edificio es pieza distintiva de la ciudad y parte de sus recuerdos. Tal fenómeno social de complicidad con el Teatro, temporalmente extinto, hizo aún mayor el reto de reconstruirlo. Las mejoras no debían ser sólo funcionales, sino que el edificio habría de narrar paralelamente dos discursos: el histórico y el contemporáneo. Por ello, sólo revisando sus antecedentes puede entenderse el por qué de la reconstrucción, esclareciendo así su reparación en periodos disímiles.

#### Orígenes

El 4 de abril de 1847, en medio de importantes cambios urbanos en Barcelona iniciados con las desamortizaciones veintisiete años antes, se inauguró en la Rambla el Teatro del Liceo, por iniciativa del Liceu Filharmònic-Dramàtic Barcelonés. En aquella época, en la cual gran parte de las murallas medievales de la ciudad se encontraban aún en pie, la Rambla dejaba de ser una calle marginada para convertirse en una avenida central. El caso del Antiguo Convento de los Trinitarios Descalzos no fue la excepción a estos cambios, ya que Joaquim de Gisper —socio y director del Liceo— obtuvo el uso de suelo y la propiedad de las ruinas del convento para construir, en ese sitio, el teatro.

El primer arquitecto involucrado en su construcción fue Francesc d'Assís Soler, quien valoró y midió el predio. Fue sustituido al año siguiente por el arquitecto Miquel Garriga i Roca, y su colega Josep Oriol Mestres, quien posteriormente asumió la responsabilidad de la obra.



El discutido proyecto, dirigido por Solà-Morales, además de reconstruir la sala y restaurar lo que aún se conservaba en pie, tendría que atender las nuevas demandas sociales y tecnológicas, mejorando el teatro en cuanto a capacidad y seguridad



Fachada del Gran Teatre del Liceu, 2007  
Fotografía: Jordi Play, archivo del Gran Teatre del Liceu

Desde el punto de vista tipológico, el diseño se inspiró en la forma canónica de los teatros a la italiana y más concretamente en La Scala de Milán (obra de Giuseppe Piermarini, en 1778), con una sala dispuesta en forma de herradura, pero con la particularidad de que los palcos del Liceo no creaban nichos. En el teatro barcelonés, la fachada interior que cerca la sala está determinada por una pared estructuralmente fuerte: el muro de la cávea, de un metro de espesor, de donde arrancan el techo y el frente de los palcos como pretilos volados que subraya su condición de voladizo por la ausencia de elementos verticales. El Liceo fue, hasta el surgimiento de la Ópera de la Bastilla de París, el teatro más grande de Europa con 2 338 plazas.

#### Un pasado accidentado

Catorce años después de su construcción, el Teatro fue prácticamente destruido por un incendio. El 9 de abril de 1861,<sup>2</sup> minutos antes de que se iniciara la comedia *Fortuna contra Fortuna* comenzó el fuego, el cual se propagó rápidamente consumiendo por completo la sala y el escenario, dejando en pie sólo la estructura en forma de herradura y el arco del proscenio. Gracias a que ambos elementos pudieron rescatarse, se decidió reforzarlos y reconstruir el recinto. A partir de este momento, el edificio fue objeto de múltiples remodelaciones por diversas causas. El 7 de noviembre de 1893, en la función inaugural de la temporada, el anarquista Santiago Salvador lanzó dos bombas *Orsini* sobre la platea, por considerar al Teatro del Liceo el máximo símbolo de la burguesía catalana. Además de los daños causados al edificio, la explosión mató a veinte personas; los hechos conmocionaron al país y reforzaron aún más la imagen clasista del Teatro.

El 31 de enero de 1994, el Liceo sufrió un segundo incendio, esta vez ocasionado por algunos trabajos de soldadura en el escenario, a pesar de haber estado abajo el telón corta fuegos. Ese incendio al igual que el de 1861 arrasó con el interior del recinto, limitado por los muros del escenario y de la cávea; sólo quedaron en pie el Salón de los espejos, el vestíbulo, las fachadas, la escalera, el Conservatorio, el Círculo del Liceo y las oficinas. Ese mismo día, la soprano catalana Victoria de los Ángeles expresaba un sentimiento que parecía generalizado: "Me siento aterrorizada delante de este implacable fuego, que ha devorado nuestra cultura, nuestras emociones y nuestros recuerdos".<sup>3</sup>

Minutos antes de que iniciara la comedia *Fortuna contra Fortuna* comenzó el fuego, el cual se propagó rápidamente consumiendo por completo la sala y el escenario, dejando en pie sólo la estructura en forma de herradura y el arco del proscenio



Vestíbulo principal  
Fotografía: Vanessa Loya Piñera

El Liceo era un edificio emblemático de la ciudad, pero no cumplía con las condiciones óptimas para un teatro de finales del siglo XX:<sup>4</sup> no tenía sistemas de seguridad, el escenario y la tramoya eran insuficientes para grandes representaciones y no contaba con áreas de apoyo; la acústica era deficiente para algunas localidades y lo mismo ocurría con la visibilidad. Debido a estas carencias, en 1985 (nueve años antes del incendio), el Consorcio encargó al arquitecto Ignasi de Solà-Morales, un informe sobre el estado del inmueble del cual nacieron el anteproyecto y el Plan Especial para la Ampliación y Reforma del Gran Teatre del Liceo. Después de estudiar la situación y ante la imperante necesidad de realizar las mejoras funcionales y de seguridad, en 1986 Solà-Morales comenzó su trabajo asociándose con los arquitectos Lluís Dilmé y Xavier Fabrè. A partir del



La sala del Gran Teatre del Liceu desde el quinto piso, 1970  
 Archivo del Gran Teatro del Liceu

segundo incendio entró en vigor el plan —hasta ese momento en anteproyecto—, con las respectivas adecuaciones de la nueva realidad impuesta por el fuego, conocido como *Proyecto de Reconstrucción y Reforma del Gran Teatro del Liceu*.

Resulta importante recordar el caso de numerosos teatros líricos que han pasado por circunstancias similares. Por ejemplo, el Teatro San Carlo de Nápoles, reconstruido después del incendio de 1816; el Covent Garden de Londres, arrasado hasta sus cimientos por un incendio en 1856; el Teatro Ducale, también incendiado y reconstruido un par de veces, que fuera sustituido por La Scala de Milán, afectado durante los bombardeos de 1943 y remodelado en 2005 por el arquitecto Mario Botta, al igual que el Teatro de La Fenice en Venecia, incendiado en dos ocasiones (1836 y 1996) y reconstruido fielmente al original por el arquitecto Aldo Rossi.

Cada recinto generó en su tiempo una discusión acerca de si debía o no reconstruirse. Los primeros debates que tuvieron lugar en el siglo XIX se dieron cuando empezaban a surgir algunas teorías sobre reconstrucción, como la del arquitecto y escritor Eugène Viollet-le-Duc, que proponía devolver al edificio su estado original y señalaba que el restaurador debía situarse en el lugar del arquitecto primitivo para revelar lo que éste haría. Ciertamente es que bajo este criterio desaparecían interesantes añadidos de importante valor histórico, artístico y de indudable calidad, y con esto se desvanecía el reflejo del paso del tiempo en el edificio.

Reflexionando en torno al sentido de lo que significa volver a hacer lo que ya existía, Aldo Rossi comenta que la ciudad debe entenderse como depositaria de historia, “[...] diré que la ciudad misma es la memoria colectiva de los pueblos; y como la memoria está ligada a hechos y a lugares, la ciudad es el *locus* de la memoria colectiva”.<sup>5</sup> Volver a hacer algo existente puede hablar de una intención de reconocer la historia, la tradición y la memoria, pero también en algunos casos puede significar el estancamiento, el miedo a la continuidad. Quizás no se trate de asirnos a las viejas formas, sino de entenderlas y recuperar ciertos elementos para que al construirlos adquieran un nuevo significado. Al respecto, Rossi señala que “verse obligado a la repetición significa también falta de esperanza y creo que rehacer siempre lo mismo para que resulte diferente es un ejercicio tan difícil como mirar y repetir las cosas”.<sup>6</sup>

#### El proyecto de reconstrucción y reforma

El proyecto dirigido por Solà-Morales debía atender a las nuevas demandas, mejorando no sólo en seguridad y capacidad, sino respondiendo a las necesidades históricas, sociales, operísticas y además conservar los espacios que no habían sido afectados en el siniestro. La urgente voluntad de reconstruirlo estuvo acompañada por una polémica, centrada en dos aspectos: por un lado algunos personajes como los arquitectos Ricardo Bofill y Jaume Sanmartí, el escritor Eduardo Mendoza y el músico Oriol Martorell, opinaban que era la oportunidad de construir un nuevo teatro para Barcelona con criterios arquitectónicos actuales y en un lugar de acceso más cómodo. Mendoza consideraba anacrónico construir el Teatro en el mismo sitio, como un facsímil, argumentando lo siguiente: “Sentí mucho la muerte de mi abuelo, pero nunca se me ocurrió ir a una residencia de ancianos a buscar uno que se le pareciera para llevármelo a casa”.<sup>7</sup> En cambio, para los arquitectos Oriol Bohigas y Federico Correa era razonable construirlo en el mismo lugar, atendiendo a las premisas de conservación, ampliación y mejoramiento.

A pesar de las críticas recibidas sobre la reconstrucción fiel de un edificio del siglo XIX y dando prioridad a la relevancia e historia del edificio, se decidió reconstruir el Teatro emplazado en el corazón de la ciudad, con la misma orientación y fiel al original, reactivando la zona y conservando los espacios que no se habían visto afectados por las llamas. Aunque ésta fue una decisión política, era necesario profundizar para hacer frente a la ola de críticas que provocaría una medida tan polémica. Sin embargo, la reconstrucción *in situ* no implicaba un proceso menos interesante, ya que debían asumirse tres objetivos simultáneos: reconstruir, restaurar y modernizar el edificio, pues era necesario incorporar el equipamiento y tecnología necesarios para un teatro de cara al siglo XXI.

Un caso similar fue el de la reconstrucción, —también iniciativa de Solà-Morales—, del paradigmático Pabellón Nacional de Alemania para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, obra de Mies van der Rohe, en el marco de los cincuenta años de dicha exposición.

Por su parte, Bohigas impulsó la iniciativa desde la Delegación de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona, donde Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos fueron los ar-

Calle de Sant Pau

Rambla

Planta de la reconstrucción a nivel de escena con escenario y sala  
Esquema: Vanessa Loya

arquitectos designados para la investigación, diseño y dirección de dicha reconstrucción. Transcribo un breve párrafo de la carta firmada por Emili Donato, Giralte Miracle, Carles Martí Aris y Jaume Rosell, dirigida a la opinión pública con motivo de la reconstrucción y que bien puede aplicarse al caso del Liceo.

La reconstrucción del Pabellón de Barcelona, más allá de la excepcionalidad de la obra, posee un alto valor simbólico, reconstruirlo puede y debe ser entendido como un gesto de desagravio a una ciudad víctima de la destrucción y el envilecimiento. Pensamos que se trata de un paso más en el proceso todavía incipiente de revalorización de los signos de identidad de nuestra cultura urbana...<sup>8</sup>

En el caso del Liceo, la sala recuperó la forma de herradura, con 33 m de fondo y 27 de ancho, igual a la original (con la intención de reproducir los detalles y el decorado a partir de la intervención efectuada en 1909), definiendo dos áreas bien diferenciadas: la destinada al público, además de los servicios para espectadores, y la del escenario junto con todas las dependencias necesarias para su funcionamiento.<sup>9</sup>

La parte más importante de la reconstrucción del área pública fue la sala, que ahora cuenta con una capacidad para 2 286 espectadores —de los cuales, vale la pena aclarar, 206 tienen una visibilidad limitada—, pero también implicó la construcción de nuevos espacios como el foyer general, pasillos de planta, nuevo acceso por la calle Sant Pau, servicios y espacios comerciales (cafetería y tienda-museo). Además, se recuperaron y restauraron los espacios que no fueron afectados por las llamas y que a través de tantas reformas habían modificado algunos detalles y colores originales, tal es el caso del Salón de los espejos y la escalinata de mármol.

El espacio de la escena —pieza central de la ampliación— es completamente nuevo y pionero en instalaciones, se compone de un área que responde a una tipología clásica en forma de cruz: al centro, el escenario (un rectángulo de 15 por 16 m),

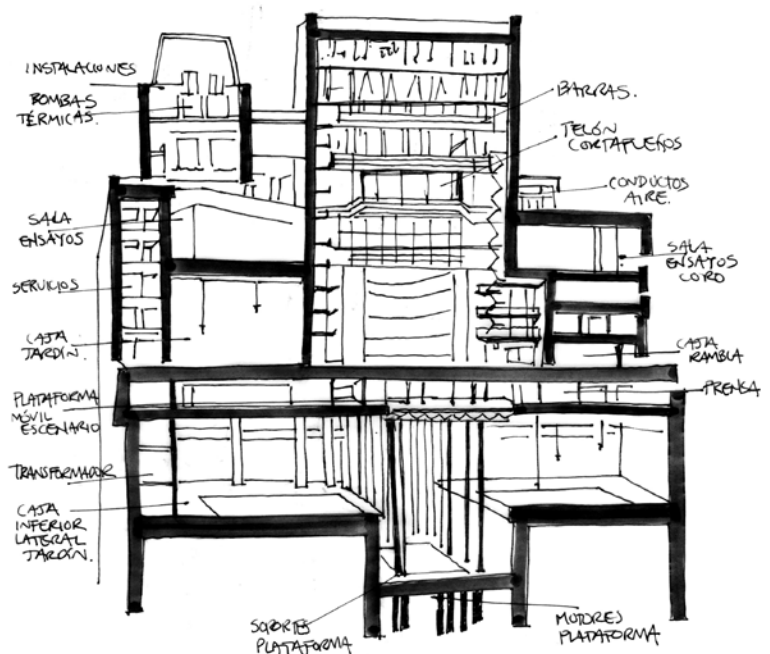
Calle de la unión

Espacios recuperados

Nivel escenario, sala  
y vestíbulo principal

apoyado al fondo y en los laterales por espacios donde es posible tener hasta tres escenografías y desplazarlas simultáneamente, gracias a su estructura y al complejo sistema de elevadores y plataformas móviles. Además, cuenta con servicios de escena como camerinos, salones de ensayo, producción, administración y dirección. La tramoya o torre escénica está 28 m por encima del nivel del escenario y 26 m por debajo.

El foso de la orquesta proporciona también una gran flexibilidad ya que permite tener a 120 músicos a distintos niveles, así como ampliar la sala en más de 200 localidades e igualmente agrandar el escenario hasta la platea. Estas reformas y ampliaciones, contabilizan un espacio público de 32 000 m<sup>2</sup> frente al desaparecido de 12 000.



Sección de la caja escénica  
Esquema: Vanessa Loya

## Los espacios restaurados y reconstruidos hablan, en cierta forma, de la burguesía que lo puso en pie originalmente y de sus rituales

Después de casi cinco años de esfuerzos, el Gran Teatro del Liceo reabrió sus puertas el 7 de octubre de 1999, con la presentación de *Turandot* de Giacomo Puccini, emplazado en el mismo sitio, con la misma actividad y presencia que lo caracterizaron desde su creación. A los ojos de los visitantes, la sala del Liceo parece ser la misma que antes del incendio de 1994; sin embargo, hay elementos que se alteraron y que a simple vista son imperceptibles, como la modificación de la pendiente de la platea realizada para mejorar la visión y la eliminación de los palcos en el segundo y tercer niveles, con lo cual se consiguió albergar a más espectadores.

Algunos elementos fueron reinterpretados: el telón de la boca escena, obra del modista Antoni Miró; los ocho óculos del cielo raso y medallones del arco de proscenio del artista Perejaume; la lámpara central en forma de casquete esférico, obra del propio Solà-Morales, y las sillas en platea que, aunque antiguamente también eran de hierro fundido y terciopelo rojo, no tienen exactamente el mismo diseño.

El nuevo Liceo, como era de suponerse, cuenta con un avanzado sistema de detección y alarma contra incendios, así como una red de rociadores y un telón de acero ubicado en la boca escena, que proporciona una cobertura contra el fuego de 120 minutos. Posee también un sistema de climatización situado en el área de cubierta del teatro.

Por tratarse de un teatro público, tiene como premisa la de conformar un centro de reunión para la comunidad, ofreciendo más de lo que se esperaría de un recinto de tal índole. El turismo tiene un especial impacto en la vida del Liceo, dado que se encuentra en una ciudad que recibe a uno de cada dos viajeros que llegan a Cataluña, la región más visitada del segundo país con más turismo del mundo,<sup>10</sup> y aunque no es un factor primordial, como lo ha llegado a ser para otros edificios emblemáticos, tampoco es ajeno a estas tendencias.

### En busca del equilibrio

La intervención de los arquitectos Ignasi de Solà-Morales, Lluís Dilmé y Xavier Fabré es respetuosa y sutil en el encuentro de los nuevos espacios, los reconstruidos y los restaurados, de los cuales estos últimos conservan una fuerza predominante. A diferencia de otros arquitectos, que habrían considerado inclinarse por acciones más radicales, el nuevo diseño permite que dialoguen pasado y presente ofreciendo una lectura del proceso de mejoras. Al mismo tiempo, en tanto que la sociedad se ha diversificado y las jerarquías sociales se han diluido, el diseño materializa su intención incluyente en las áreas de la ampliación, pues actualmente en el vestíbulo de la Rambla pueden verse personas de distintas procedencias, algo impensable en el pasado.

Los espacios restaurados y reconstruidos hablan, en cierta forma, de la burguesía que lo puso en pie originalmente y de sus rituales. En una entrevista para el periódico *La Vanguardia*, el arquitecto Bohigas afirmó que en el incendio también se había quemado una parte del público. Posteriormente se

vio obligado a hacer algunas precisiones,<sup>11</sup> explicando que él se refería a que el público también cambiaría, ya que no sería el mismo con el paso de los años. Ciertamente tenía razón: con estas reformas hubo muchas modificaciones, mismas que alcanzarían también a los espectadores.<sup>12</sup>

Aunque existe la disposición para que el teatro sea público y se extienda a un mayor número de personas, en el Liceo prevalecen jerarquías inherentes a la tipología, que se reprodujeron y restablecieron con ella. Por ejemplo, los asientos del quinto nivel no tienen visibilidad debido a la altura y solidez de sus pretilos. En algunos sitios no se puede apreciar un tercio del escenario, y eso si no se tiene enfrente una de sus majestuosas lámparas de latón y vidrio que en este nivel interrumpen la vista, mismas que podrían haberse omitido. Si bien pudiera parecer anecdótico, este dato es importante, ya que pone en evidencia que algunas decisiones del proyecto estuvieron sujetas a mantener el modelo original en lugar de atender a necesidades funcionales también importantes.

Tal vez se esclarezcan más las prioridades de los arquitectos en lo que ellos mismos definieron como filosofía del proyecto:

[...] construir un edificio donde se incorporen, como reliquias de la memoria, tanto los restos no destruidos como la recreación de una réplica de la sala diseñada según criterios de renovación técnica y también de fidelidad estética. Todos estos elementos son como las piedras preciosas de una joya que es su soporte. Del mismo modo el futuro teatro será como un tejido en el que se insertarán tanto el conjunto de todos los espacios necesarios, así como los lugares singulares donde la intensidad del recuerdo histórico producirá el estímulo de la memoria.<sup>13</sup>

Una diferencia indiscutible entre ambos siglos, es aquella en que la sala dejó de ser el espacio más emblemático de un teatro, para dar cabida al espacio escénico —muestra de ello es la calidad y precisión de la maquinaria escénica—. Los espectadores, antes personajes protagónicos, dejaron ese papel sustantivo a los actores. Si muchos de los cambios sociales ya se habían consumado, ¿por qué reconstruirlo fielmente? Sin duda fue por el valor socio-cultural que representaba, suficiente como para haber pensado antes del incendio en hacer considerables reformas que seguramente habrían resultado en demoler también una parte importante del edificio.

A partir de la decisión de reconstruirlo, quedó claro que el sitio para el Liceo no era otro que el lugar en donde había conformado su memoria urbana y echado raíces. Si la decisión de reconstruirlo no estaba a discusión, hubiera sido injustificable que fuera formalmente idéntico pero construido en un sitio con límites y características distintos, ya que las particularidades del terreno, desde el punto de vista urbano, no podrían tener paralelo. Mientras que el edificio de la Ópera de París, proyectado por Garnier, está exento en todos sus lados, lo que le otorga “un valor genérico”, el Liceo se levantó “con calzador” en un predio sumamente irregular e indudablemente pequeño, lo que lo hizo único desde un principio.

## Conclusión

Esta intervención confirma la importancia de conservar en el mismo sitio una pieza clave para la regeneración del centro histórico de Barcelona, mantener las tradiciones y salvaguardar los elementos que habían resultado ilesos. También subraya la memoria ciudadana por la permanencia de la ópera por más de un siglo y medio, aunque no está de más reprochar que en esta singular reconstrucción no haya una lectura clara del proceso constructivo de la demolición (parcial) y resurgimiento del Teatro. Así como esta acción permitió que nuevas generaciones seamos testigos presenciales de la creación de edificios de tal envergadura, podría haberse dejado patente el proceso de reaparición que ahora también ya forma parte de su historia.

La experiencia del Liceo no pretende ser una respuesta para la recuperación de edificios extintos, únicamente es la materialización de la fuerza y empuje por conservar un espacio asociado a la identidad de una cultura. En efecto la sala se había ido, pero, más que eso, los propios límites virtuales que marca en la ciudad tienen ya una carga emocional. En su contexto, la polémica estuvo conformada por argumentos a favor y en contra de reconstruir el edificio y hacerlo en el sitio original. Una situación por demás compleja en la que también se mezclaban muchos intereses como la pretensión de ocultar los errores de seguridad evidentes, desatendidos a pesar de los repetidos avisos que lo llevaron a su parcial desaparición. Indudablemente, lo que hizo inclinar la balanza por la reconstrucción *in situ* fue la memoria; por ella me refiero no solamente a la de su público y artistas, sino a la del sitio que le dio vida, su contexto, los innumerables esfuerzos por salvarlo de los accidentes sufridos, y a la memoria que representan los espacios originales conservados. En este último punto los otros argumentos se debilitan, pues no se trataba de revivir sino de curar.

Con todo esto, el Gran Teatro del Liceo —con sus más de 150 años—, es un teatro de ópera reconocido y prestigioso, nacional e internacionalmente, que continúa maravillando no sólo por su atractiva programación y arquitectura, sino también por su historia y la memoria de muchos que lo vieron nacer y otros más que lo acompañaron en su retorno.

Por sus sorpresivas desapariciones y reconstrucciones, este edificio ha significado un proyecto de continuidad y, como tal, debía hacerse lo posible para ayudarlo a resurgir y mantenerlo como lo que ha sido: un gran edificio inmerso entre la multitud de la arbolada Rambla —misma que en sí supone una gran teatralidad, y que da la bienvenida al corazón de Barcelona, ciudad cosmopolita cuyo arte, cultura, arquitectura y gente hablan de una evolución continua, de la que esta reconstrucción innegablemente forma parte.

## Notas

- 1 Grandes artistas del mundo de la ópera se han presentado en este teatro, entre ellos destaca Montserrat Caballé por su calidad y constante presencia en este escenario por más de treinta años.
- 2 En algunos libros se señala desatinadamente que el día del incendio fue el 14 de abril de 1861.
- 3 Victoria de los Ángeles (1923-2005), célebre soprano catalana. Marcel Cervelló, Pau Nadal, *El gran Teatre del Liceu*, 41 Terra Nostra, Columna, Barcelona, 1999.
- 4 Desde que se entregó el primer proyecto, Garriga i Roca manifestó que para el programa solicitado era necesario hacerse de más terrenos para solventar las carencias que desde entonces eran evidentes.
- 5 Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2ª ed. ampliada, 2007.
- 6 Aldo Rossi, *Autobiografía científica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- 7 Fragmento de un artículo de Eduardo Mendoza, "La reconstrucción del Liceo", publicado en el diario *El País*, 3 de febrero de 1994.
- 8 <https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/5283/1/Article10.pdf>
- 9 Un teatro de ópera reúne características esenciales como la sala en forma de herradura, un número importante de aforo, balcones y palcos en sus costados, un foso para alojar a la orquesta, un gran número de camerinos y por lo general sus propios talleres de confección de vestuario, escenografía y aulas de ensayos.
- 10 Josep Maria Montaner, "La ética del turismo", el diario *El País*, sección Cataluña, 17 de julio de 2005.
- 11 Artículo del arquitecto Oriol Bohigas escrito en forma de "carta abierta" a Roger Alier, "El Liceu que volem (millorat) per al 1997", *Avui*, 25 de septiembre de 1994.
- 12 Existe cierto paralelismo con la construcción del Palacio de Bellas Artes en México —proyecto iniciado por el arquitecto Adamo Boari— debido a que esta obra se terminó después de muchos años de letargo a causa del movimiento revolucionario. Además de que sería otro arquitecto (Federico Mariscal) quien ejecutaría la obra en su etapa final, la revolución había dado pie a nuevas necesidades e ideales en la sociedad mexicana. Por ello había que sustituir en definitiva un teatro para la aristocracia porfirista, dando entrada a un espacio de encuentro a través del arte para la población.
- 13 Ignasi de Solà-Morales, Lluís Dilmé y Xavier Fabrè, *El Gran Teatre del Liceu. Reconstrucció i ampliació*, Actar, Barcelona, 1999, p. 16.

## Bibliografía

- Cervelló, Marcel, y Pau Nadal, *El gran Teatre del Liceu*, 41 Terra Nostra, Columna, Barcelona, 1999.
- AAVV ; *Liceu. Un espai per a l'ar*, Lunwerg, España, 1999.
- Solà-Morales, Ignasi de, Lluís Dilmé, y Xavier Fabrè, *L'arquitectura del Liceu. Barcelona's Opera House*, Ediciones UPC, Barcelona, 2000.
- , *El Gran Teatre del Liceu. Reconstrucció i ampliació*, Actar, Barcelona, 1999.
- Fois, Filippo, *El teatro La Fenice*, Marsilio Editori, s.p.a. Venecia, 2005.
- Freixa, Ferrán, *Gran Teatre del Liceu. El foc, barrer acte*, Ajuntament de Barcelona, Publicacions.
- Les instal·lacions del Nou Teatre del Liceu. L'enginyeria al server de la cultura*, Producció editorial, Creacions Gràfiques, Canigó, S. I., Barcelona.
- Lloret, Teresa, *Gran Teatre del Liceu*, Triangle Postals, Barcelona, 2002.
- Ramon Graells, Antoni, *El lloc del teatre. Barcelona fi de segle*, Ponencia, Barcelona, 2005.
- Rossi, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2ª ed. ampliada, 2007.
- , *Autobiografía científica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.