



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)

**L'eclosió teatral a partir de la premsa. L'evolució del gust
en el públic del segle XIX. Nous valors de la lírica
a partir de la crítica**

Jaume Radigales i Babí

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART**

**REPRESENTACIONS OPERÍSTIQUES A
BARCELONA
(1837-1852)**

**L'eclosió teatral a partir de la premsa. L'evolució del gust en el públic del
segle XIX. Nous valors de la lírica a partir de la crítica.**

**Tesi doctoral de JAUME RADIGALES i BABÍ
Dirigida pel Dr. ROGER ALIER I AIXALÀ**

Gener 1998

Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
4	-	Fausta
5	-	Fausta
7	-	Fausta
8	La vestale	-
9	La vestale	Fausta
10	La vestale	-
12	-	Fausta
13	La vestale	-
14	-	Fausta
16	La vestale	Fausta
17	La vestale	-
20	La vestale	Fausta
23	La vestale	Fausta
29	Acte I de <i>La vestale</i>	Marino Faliero
30	La vestale	Marino Faliero
31	La vestale	Marino Faliero

Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
2	-	Marino Faliero
6	La vestale	Fausta
8	Il templario	-
9	Il templario	Marino Faliero
13	-	Marino Faliero
16	Il templario	Marino Faliero
17	Il templario	-
20	-	Marino Faliero
24	Il templario	Marino Faliero
27	La vestale	Marino Faliero

29	Il templario	Fausta
----	--------------	--------

Juliol

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
2	-	Marino Faliero
4	La vestale	Marino Faliero
6	-	Marino Faliero
7	La muta di Portici	-
8	La muta di Portici	-
10	La muta di Portici	Francesca Donato
11	Il templario	Francesca Donato
14	-	Francesca Donato
16	-	Marino Faliero
18	Acte II de <i>La vestale</i>	Francesca Donato
20	-	Acte II de <i>Marino Faliero</i>
23	-	Acte II de <i>Fausta</i>
25	-	Acte II de <i>Francesca Donato</i>
28	-	Marino Faliero
31	Il templario	-

Agost

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
1	Il templario	Acte III de <i>Marino Faliero</i>
4	La muta di Portici	Zampa
5	-	Zampa
7	Marino Faliero	-
8	Marino Faliero	Zampa
9	Marino Faliero	-
11	-	Marino Faliero
12	La muta di Portici	-

14	Il templario	-
15	Marino Faliero	Zampa
17	Marino Faliero	-
20	Marino Faliero	Francesca Donato
22	Il templario	Marino Faliero
23	La muta di Portici	-
25	Marino Faliero	-
28	Marino Faliero	-
29	Il templario	-

Setembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
1	-	Zampa
4	L'italiana in Algeri	-
5	L'italiana in Algeri	Fausta
6	L'italiana in Algeri	-
7	-	Marino Faliero
8	Il templario	-
10	Marino Faliero	-
12	Marino Faliero	Zampa
15	La muta di Portici	-
16	La vestale	-
17	-	Zampa
18	Marino Faliero	-
19	L'italiana in Algeri	-
22	La muta di Portici	Marino Faliero
23	Marino Faliero	-
24	-	Acte I de <i>Fausta</i>
25	Marino Faliero	-
26	L'italiana in Algeri	-

28	-	Zampa
29	Cleonice	-
30	Cleonice	-

Octubre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
2	La muta di Portici	Il Bravo
3	La muta di Portici	Il Bravo
5	-	Il Bravo
6	Marino Faliero	Il Bravo
8	-	Il Bravo
10	L'italiana in Algeri	Il Bravo
11	Il templario	-
12	-	Marino Faliero
14	Marino Faliero	-
15	-	Il Bravo
17	Acte I de <i>La muta di Portici</i> Acte III de <i>Marino Faliero</i>	Il Bravo
18	Acte I de <i>La muta di Portici</i> Acte III de <i>Marino Faliero</i>	-
19	-	Fausta
20	L'italiana in Algeri	-
22	-	Zampa
23	Marino Faliero	-
24	Marino Faliero	Il Bravo
29	Il templario	-
31	Marino Faliero	Il Bravo

Novembre

1	-	Il Bravo
---	---	----------

5	-	Marino Faliero
6	Lucrezia Borgia	-
7	Lucrezia Borgia	Il Bravo
10	Marino Faliero	-
12	Il templario	-
13	-	I puritani
14	L'italiana in Algeri	I puritani
16	-	Zampa
17	Lucrezia Borgia	-
18	Lucrezia Borgia	-
19	La muta di Portici	Actes I i II d' <i>I puritani</i>
21	La muta di Portici	I puritani
23	-	Acte III de <i>Beatrice di Tenda</i>
24	Marino Faliero	-
26	Lucrezia Borgia	Il Bravo
28	Lucrezia Borgia	I puritani
30	Lucrezia Borgia	Il Bravo

Desembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
3	-	I puritani
5	La vestale	Il Bravo
7	-	I puritani
8	La vestale	Il Bravo
9	Marino Faliero	-
10	-	I puritani
11	Lucrezia Borgia	-
12	Lucrezia Borgia	I puritani
14	La vestale	Marino Faliero
17	-	Acte I d' <i>Il Bravo</i>

19	Marino Faliero	I puritani
25	-	Il Bravo
26	Acte III de <i>Marino Faliero</i>	I puritani
27	Acte III de <i>Marino Faliero</i>	-
28	Acte I de <i>Marino Faliero</i>	-
29	-	Acte II d' <i>I puritani</i> Acte I d' <i>Il Bravo</i>

1842

Gener

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
1	Lucrezia Borgia	Il Bravo
2	-	I puritani
3	La muta di Portici	-
5	Il templario	-
6	Lucrezia Borgia	Fausta
9	La muta di Portici	Il Bravo
11	-	Actes I i II d' <i>I puritani</i>
12	Il barbiere di Siviglia	-
13	Lucrezia Borgia	Actes I i II de <i>Marino Faliero</i>
14	-	Acte I d' <i>I puritani</i> Acte II d' <i>Il Bravo</i>
15	La muta di Portici	-
16	La muta di Portici	I puritani
19	L'italiana in Algeri	Guglielmo Tell
20	-	Guglielmo Tell
22	-	Guglielmo Tell
23	Il barbiere di Siviglia	Guglielmo Tell
26	-	Guglielmo Tell
28	-	Acte II d' <i>I puritani</i>

29	-	Acte II de <i>Guglielmo Tell</i>
30	Acte III de <i>Marino Faliero</i>	Guglielmo Tell

Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL	LICEU FILODRAMÀTIC
1	Oberto	-
2	Oberto	Il Bravo
3	-	Acte II d' <i>I puritani</i>
6	Oberto	Guglielmo Tell
7	Oberto	Guglielmo Tell
8	Il barbiere di Siviglia	I puritani
12	Acte III de <i>Marino Faliero</i>	-
13	Acte III de <i>Marino Faliero</i>	-
27	Acte I de <i>La muta di Portici</i>	-

Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL
6	Acte I de <i>La muta di Portici</i>
14	Chiara di Rosembergh
15	Chiara di Rosembergh
19	Chiara di Rosembergh

Abril

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Chiara di Rosembergh
3	Lucrezia Borgia
4	Lucrezia Borgia
7	Lucrezia Borgia
9	Lucrezia Borgia
10	Chiara di Rosembergh
14	Lucrezia Borgia

22	Lucrezia Borgia
24	Lucrezia Borgia
27	Chiara di Rosembergh

Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Chiara di Rosembergh
3	Zampa
4	Zampa
5	Zampa
8	Zampa
9	Zampa
12	Zampa
15	Zampa
16	Zampa
20	Zampa
22	Actes I i III de <i>Lucrezia Borgia</i>
28	Gemma di Vergy
29	Gemma di Vergy
31	Gemma di Vergy

Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL
5	Gemma di Vergy
15	Zampa
19	Zampa
22	Zampa
24	Chiara di Rosembergh
30	Chiara di Rosembergh

Juliol

DIA	TEATRE PRINCIPAL
-----	------------------

3	Zampa
7	Zampa
10	Lucrezia Borgia
11	Zampa
14	Acte III de <i>Marino Faliero</i>
17	Acte I de <i>Lucrezia Borgia</i>
21	Belisario
22	Belisario
24	Belisario
25	Zampa
28	Belisario
30	Zampa
31	Belisario

Agost

DIA	TEATRE PRINCIPAL
3	Lucrezia Borgia
4	Belisario
7	Lucrezia Borgia
11	Il nuovo Mosé
12	Il nuovo Mosé
14	Il nuovo Mosé
15	Il nuovo Mosé
18	Belisario
21	Il novo Mosé
22	Il nuovo Mosé
25	Il nuovo Mosé
28	Zampa
29	Il nuovo Mosé

Setembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Il nuovo Mosé
3	Il nuovo Mosé
4	Lucrezia Borgia
8	Belisario
10	I puritani
11	I puritani
13	I puritani
17	Il nuovo Mosé
18	Il nuovo Mosé
20	Zampa
21	Zampa
23	Il nuovo Mosé
28	Belisario

Octubre

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	Lucrezia Borgia
4	I puritani
5	I puritani
7	Il nuovo Mosé
9	I puritani
10	Acte II de <i>Lucrezia Borgia</i>
13	I puritani
14	Il nuovo Mosé
16	Il nuovo Mosé
18	Belisario
21	Lucrezia Borgia
23	Belisario
25	Lucrezia Borgia

28	I puritani
30	Il nuovo Mosé

Novembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Belisario
4	Acte I de <i>Lucrezia Borgia</i> Acte III d' <i>I puritani</i>
6	Acte III d' <i>I puritani</i> i de <i>Lucrezia Borgia</i>
8	Il nuovo Mosé
12	Saffo
13	Saffo
14	Saffo
20	Saffo
23	Lucrezia Borgia

Desembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL
14	Actes I, II i III d' <i>Il nuovo Mosé</i>
15	Actes I, II i III d' <i>Il nuovo Mosé</i>
17	Saffo
18	Saffo
20	Belisario
22	Actes I, II i III d' <i>Il nuovo Mosé</i>
25	Saffo
26	Saffo
29	Saffo

1843

Gener

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Saffo
4	La vestale
5	La vestale
6	Il nuovo Mosé
8	La vestale
9	La vestale
11	Saffo
13	Zampa
15	La vestale
18	Zampa
19	Actes I, II i III de <i>Saffo</i>
21	Acte II d' <i>Il nuovo Mosé</i>
22	La vestale
25	Saffo
29	La vestale
30	Acte II d' <i>Il nuovo Mosé</i>

Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Acte II de <i>Saffo</i>
2	Acte II de <i>Saffo</i>
5	Saffo
6	Acte II de <i>Lucrezia Borgia</i>
7	Acte II de <i>Lucrezia Borgia</i>
9	La vestale
11	I puritani
12	I puritani

14	I puritani
15	Saffo
19	I puritani
25	Maria Stuarda
26	Maria Stuarda
27	Saffo
28	Saffo

Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	I puritani
4	Lucrezia Borgia
5	Zampa
8	I puritani
9	Saffo
12	La vestale
14	I puritani
18	Saffo
19	I puritani
21	Saffo
23	Acte I de <i>Lucrezia Borgia</i> Acte II d' <i>Il nuovo Mosé</i>
25	Saffo
26	I puritani

Abril

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Saffo
2	I puritani
5	Zampa
16	Gemma di Vergy

17	Gemma di Vergy
22	Gemma di Vergy
23	Gemma di Vergy
28	Gemma di Vergy
30	Gemma di Vergy

Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL
3	La gazza ladra
4	La gazza ladra
7	La gazza ladra
9	Gemma di Vergy
12	Gemma di Vergy
14	La gazza ladra
17	La gazza ladra
20	Corrado di Altamura
21	Corrado di Altamura
24	Corrado di Altamura
25	Corrado di Altamura
28	Lucrezia Borgia

Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Lucrezia Borgia
4	La gazza ladra
5	Corrado di Altamura
7	Gemma di Vergy
11	Corrado di Altamura
15	La gazza ladra
16	Corrado di Altamura
18	Gemma di Vergy

21

Corrado di Altamura

Juliol

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	La gazza ladra
5	Corrado di Altamura
7	Lucrezia Borgia
9	Corrado di Altamura
12	Il proscritto d'Altemburgo
13	Il proscritto d'Altemburgo
15	Il proscritto d'Altemburgo
16	Il proscritto d'Altemburgo
19	Gemma di Vergy
21	Il proscritto d'Altemburgo
23	Lucrezia Borgia
25	Corrado di Altamura
28	Corrado di Altamura
30	Gemma di Vergy

Agost

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	Il proscritto d'Altemburgo
5	La marescialla d'Ancre
6	La marescialla d'Ancre
8	La marescialla d'Ancre
9	Lucrezia Borgia
12	Il proscritto d'Altemburgo
13	Gemma di Vergy
15	Lucrezia Borgia
20	La marescialla d'Ancre
25	Acte II de <i>La gazza ladra</i>

27	Lucrezia Borgia
31	Nina, pazza per amore

Setembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Nina, pazza per amore

Desembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL
3	La marescialla d'Ancre
6	La marescialla d'Ancre
8	La marescialla d'Ancre
10	La marescialla d'Ancre
13	Corrado di Altamura
16	Nina, pazza per amore
17	Corrado di Altamura
20	Nina, pazza per amore
24	Corrado di Altamura
25	Nina, pazza per amore
26	Nina, pazza per amore
28	Lucrezia Borgia
31	La marescialla d'Ancre

1844

Gener

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Nina, pazza per amore
4	Corrado di Altamura
6	Actes I i III de <i>Lucrezia Borgia</i> Acte I de <i>Corrado di Altamura</i>
7	Nina, pazza per amore

11	Nina, pazza per amore
14	Actes I i III de <i>Lucrezia Borgia</i> Acte II de <i>La marescialla d'Ancre</i>
20	Norma
21	Norma
26	Corrado di Altamura
28	Nina, pazza per amore

Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	Corrado di Altamura
4	La marescialla d'Ancre
9	Corrado di Altamura
11	Actes I i III de <i>Lucrezia Borgia</i> Acte II de <i>Norma</i>
14	I due Figaro
15	I due Figaro
18	I due Figaro
19	Nina, pazza per amore
20	Acte III de <i>La marescialla d'Ancre</i>
25	Nina, pazza per amore
28	I due Figaro

Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL
3	Nina, pazza per amore
7	Acte III de <i>Corrado di Altamura</i>
10	Actes I i III de <i>Lucrezia Borgia</i> Acte II de <i>Norma</i>
12	I due Figaro
16	Norma
17	I due Figaro

21	Acte II de <i>Norma</i>
24	<i>Norma</i>
25	<i>I due Figaro</i>

Abril

DIA	TEATRE PRINCIPAL
7	<i>I due Figaro</i>
8	<i>Norma</i>
13	<i>I Capuleti e I Montecchi</i>
14	<i>I Capuleti e I Montecchi</i>
16	<i>I Capuleti e I Montecchi</i>
21	<i>I Capuleti e I Montecchi</i>
24	<i>Norma</i>
27	Acte III de <i>Corrado di Altamura</i>
28	<i>I Capuleti e I Montecchi</i>

Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	<i>Nabucco</i>
3	<i>Nabucco</i>
5	<i>I Capuleti e I Montecchi</i>
7	<i>Nabucco</i>
8	<i>Nabucco</i>
11	<i>Nabucco</i>
12	<i>Norma</i>
14	Acte III de <i>Corrado di Altamura</i>
16	<i>Nabucco</i>
18	<i>Otello</i>
19	<i>Otello</i>
22	<i>Nabucco</i>
24	<i>I Capuleti e I Montecchi</i>

26	Nabucco
27	I due Figaro
30	Norma

Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	-	Pia de' Tolomei
2	Nabucco	-
4	I Capuleti e I Montecchi	Pia de' Tolomei
5	-	Pia de' Tolomei
9	Nabucco	Pia de' Tolomei
12	Nabucco	Pia de' Tolomei
14	I Capuleti e I Montecchi	-
15	-	Pia de' Tolomei
16	Nabucco	-
19	Norma	-
21	I Capuleti e I Montecchi	-
23	I due Figaro	-
24	Nabucco	-
27	Il Conte Murray	-
28	Il Conte Murray	Lucia di Lammermoor
29	Nabucco	Lucia di Lammermoor
30	I Capuleti e I Montecchi	Lucia di Lammermoor

Juliol

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
2	Il Conte Murray	-
5	Norma	-
6	-	Lucia di Lammermoor
7	Il Conte Murray	-
9	-	Lucia di Lammermoor

10	Nabucco	-
11	-	Pia de' Tolomei
12	Il Conte Murray	-
14	Nabucco	Lucia di Lammermoor
16	Nabucco	-
17	-	Lucia di Lammermoor
20	Linda di Chamounix	-
21	Linda di Chamounix	-
22	-	Lucia di Lammermoor
24	Nabucco	Acte II de <i>Lucia di Lammermoor</i>
25	Linda di Chamounix	-
28	Nabucco	-
29	-	Roberto Devereux
30	-	Roberto Devereux
31	Beatrice di Tenda	-

Agost

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	Beatrice di Tenda	-
2	-	Roberto Devereux
3	Beatrice di Tenda	-
4	Beatrice di Tenda	Roberto Devereux
7	Linda di Chamounix	-
9	Beatrice di Tenda	-
11	Nabucco	-
13	-	Lucia di Lammermoor
14	Beatrice di Tenda	Roberto Devereux
15	Linda di Chamounix	-
17	Acte II d' <i>Il Conte Murray</i>	-
18	Nabucco	-

14	Ernesto, duca di Scilla	-
15	Ernesto, duca di Scilla	-
17	Ernesto, duca di Scilla	La figlia del reggimento
18	-	La figlia del reggimento
19	Nabucco	-
21	Norma	Belisario
22	-	Belisario
23	Il Conte Murray	-
24	Il Conte Murray	Belisario
26	-	Lucia di Lammermoor
27	Corrado di Altamura	Lucia di Lammermoor
28	-	Lucia di Lammermoor
29	Ernesto, duca di Scilla	-
30	-	La figlia del reggimento

Desembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	Nabucco	La figlia del reggimento
2	-	Actes II i III de <i>Belisario</i>
3	Norma	Lucia di Lammermoor
6	Il Conte Murray	-
8	Acte II de <i>Linda di Chamounix</i>	Lucia di Lammermoor
10	-	Betty
12	Nabucco	-
13	-	La figlia del reggimento
15	Nabucco	Belisario
17	-	La figlia del reggimento
18	Nabucco	-
19	-	Belisario
20	-	Betty

22	Il barbiere di Siviglia	La figlia del reggimento
25	Nabucco	La figlia del reggimento
26	Ernesto, duca di Scilla	Betty
28	Actes I i III de <i>Linda di Chamounix</i>	Acte I de <i>La figlia del reggimento</i>
29	Il Conte Murray	La figlia del reggimento
31	La vestale	-

1845

Gener

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	La vestale	Belisario
3	-	Il barbiere di Siviglia
4	-	Il barbiere di Siviglia
5	Linda di Chamounix	Il barbiere di Siviglia
6	Nabucco	Il barbiere di Siviglia
8	-	Acte IV de <i>Lucia di Lammermoor</i>
10	La vestale	-
11	-	La figlia del reggimento
12	La vestale	Belisario
14	-	Il barbiere di Siviglia
17	Ernesto, duca di Scilla	Acte I de <i>La figlia del reggimento</i>
19	-	Il barbiere di Siviglia
20	-	Acte I d' <i>Il barbiere di Siviglia</i>
22	La vestale	-
23	Acte II d' <i>Il barbiere di Siviglia</i>	La figlia del reggimento
24	-	Acte II d' <i>Il barbiere di Siviglia</i>

26	Il barbiere di Siviglia	Il barbiere di Siviglia
27	-	Acte I d' <i>Il barbiere di Siviglia</i>
28	-	Betly
29	-	La figlia del reggimento
30	Acte I i II d' <i>Il Conte Murray</i>	-
31	-	Il barbiere di Siviglia

Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	-	Il barbiere di Siviglia
2	Linda di Chamounix	-
3	Il Conte Murray	-
4	Il Conte Murray	La figlia del reggimento
9	Don Pelayo	-
11	Nabucco	-
15	Don Pelayo	-
16	Nabucco	-
23	Corrado di Altamura	-
25	Don Pelayo	-
27	Norma	-

Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
2	Don Pelayo	-
4	Nabucco	-
8	Chi dura vince	-
23	Nabucco	-
24	-	Il barbiere di Siviglia
25	Nabucco	Il barbiere di Siviglia
29	Nina, pazza per amore	-

30	-	Il barbiere di Siviglia
----	---	-------------------------

Abril

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	-	Il barbiere di Siviglia
2	Nina, pazza per amore	-
3	-	Il barbiere di Siviglia
4	Nabucco	Acte II d' <i>Il barbiere di Siviglia</i>
6	Nina, pazza per amore	-
8	-	Acte I d' <i>Il barbiere di Siviglia</i>
10	Nina, pazza per amore	-
13	Nabucco	-
16	-	Ernani
19	Ernani	-
20	Ernani	Ernani
21	-	Ernani
22	Ernani	-
24	-	Ernani
25	Ernani	-
26	-	Ernani
27	Ernani	Ernani

Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	Ernani	Ernani
3	Nabucco	-
4	Ernani	Ernani
6	Ernani	-
7	-	Ernani
10	-	Il ritorno di Columella

11	Ernani	Il ritorno di Columella
12	Ernani	Il ritorno di Columella
15	-	Il ritorno di Columella
17	Saffo	Ernani
18	Saffo	Ernani
21	Nabucco	Il ritorno di Columella
22	-	Il ritorno di Columella
23	Ernani	-
24	-	Ernani
25	Saffo	Il ritorno di Columella
27	Saffo	-
28	Saffo	Lucrezia Borgia
29	-	Lucrezia Borgia
30	-	Lucrezia Borgia

Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	Ernani	Lucrezia Borgia
2	-	Ernani
5	-	Ernani
7	I lombardi	-
8	I lombardi	Il ritorno di Columella
10	I lombardi	-
11	-	Il ritorno di Columella
13	I lombardi	-
14	-	Lucrezia Borgia
15	I lombardi	-
16	-	I lombardi
17	Ernani	I lombardi
19	I lombardi	-

21	-	I lombardi
22	I lombardi	I lombardi
24	Nabucco	I lombardi
25	Ernani	-
28	I lombardi	-
29	I lombardi	Ernani

Juliol

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	-	Lucrezia Borgia
2	Ernani	-
3	I lombardi	I lombardi
5	-	Ernani
6	I lombardi	Il ritorno di Columella
8	I due Foscari	I lombardi
9	I due Foscari	-
10	-	Ernani
12	I due Foscari	I lombardi
13	I due Foscari	Il ritorno di Columella
15	-	Il ritorno di Columella
17	Ernani	I lombardi
19	I due Foscari	I lombardi
20	I lombardi	Ernani
22	L'elisir d'amore	Pia de' Tolomei
23	L'elisir d'amore	Pia de' Tolomei
25	L'elisir d'amore	Ernani
27	Ernani	Pia de' Tolomei
30	-	Il ritorno di Columella
31	I lombardi	Il ritorno di Columella

Agost

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	Ernani	Ernani
3	L'elisir d'amore	I lombardi
5	-	Il ritorno di Columella
6	Ernani	Actes III i IV d' <i>I lombardi</i>
7	-	Actes III i IV d' <i>I lombardi</i>
8	I lombardi	Ernani
9	-	Actes III i IV d' <i>I lombardi</i>
10	I due Foscari	-
13	I due Foscari	-
15	L'elisir d'amore	Il ritorno di Columella
17	I due Foscari	Il ritorno di Columella
19	-	Pia de' Tolomei
21	Ernani	-
22	-	Ernani
23	-	I lombardi
24	L'elisir d'amore	-
25	Acte II d' <i>I due Foscari</i>	-
26	Chi dura vince	-
27	Chi dura vince	Ernani
29	Chi dura vince	-
30	-	Il ritorno di Columella
31	Chi dura vince	-

Setembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
2	I lombardi	-
6	-	Roberto il diavolo
7	La dama del castello	-
8	La dama del castello	-

9	-	Roberto il diavolo
10	La dama del castello	Roberto il diavolo
12	Nabucco	Roberto il diavolo
14	Ernani	-
15	-	Roberto il diavolo
16	Chi dura vince	-
17	-	Ernani
18	I lombardi	-
19	-	Il ritorno di Columella
21	La dama del castello	I lombardi
23	-	Roberto il diavolo
24	Ernani	Roberto il diavolo
26	I due Foscari	Roberto il diavolo
28	I lombardi	Ernani

Octubre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	L'elisir d'amore	Il ritorno di Columella
3	Ernani	Roberto il diavolo
5	Nabucco	Roberto il diavolo
7	-	Maria Tudor
8	I lombardi	Maria Tudor
10	Ernani	-
11	-	Roberto il diavolo
12	I lombardi	-
13	-	Actes I i II d'Il ritorno di Columella
15	Medea	-
16	Medea	Il ritorno di Columella
17	-	Roberto il diavolo
18	La dama del castello	-

19	I due Foscari	Roberto il diavolo
22	Medea	-
23	I lombardi	-
24	-	Roberto il diavolo
26	Medea	Roberto il diavolo
28	Ernani	Roberto il diavolo
29	-	Roberto il diavolo
30	Chi dura vince	-

Novembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	Actes I i III de <i>Nabucco</i>	Ernani
2	La dama del castello	Il ritorno di Columella
5	Nabucco	-
7	Medea	I lombardi
9	Medea	Ernani
10	-	Roberto il diavolo
12	I lombardi	-
13	-	Acte I d' <i>Ernani</i>
14	Medea	Acte III d' <i>Ernani</i>
16	I due Foscari	Roberto il diavolo
17	-	Roberto il diavolo
18	I lombardi	-
19	Acte II de <i>Medea</i>	-
20	-	Il ritorno di Columella
21	I due Foscari	-
22	-	Maria di Rudenz
23	Medea	Maria di Rudenz
25	Acte III de <i>Corrado di Altamura</i>	-

26	Acte III de <i>Corrado di Altamura</i>	-
27	-	Il ritorno di Columella
29	Medea	-
30	I lombardi	Il ritorno di Columella

Desembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	-	Roberto il diavolo
2	Ernani	-
4	Nabucco	Ernani
5	La dama del castello	-
7	I due Foscari	Maria di Rudenz
8	Medea	Roberto il diavolo
10	La muta dei portici	-
11	La muta dei portici	-
13	-	Il ritorno di Columella
14	I lombardi	Maria Tudor
15	-	Actes III i IV d' <i>I lombardi</i>
16	Medea	-
17	L'elisir d'amore	-
19	-	Eran due or son tre
20	-	Eran due or son tre
21	Medea	-
22	-	Roberto il diavolo
23	I lombardi	Roberto il diavolo
25	I due Foscari	Il ritorno di Columella
26	Medea	Roberto il diavolo
28	-	Ernani
30	Ernani	Eran due or son tre

1846

Gener

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	Nabucco	Eran due or son tre
2	-	Ernani
3	Medea	-
4	I lombardi	I lombardi
6	-	Roberto il diavolo
9	-	Eran due or son tre
11	Ernani	-
14	-	I lombardi
15	I due Foscari	-
16	-	Maria di Rudenz
18	Ernani	Il ritorno di Columella
19	-	Roberto il diavolo
22	Le due illustri rivali	Eran due or son tre
23	Le due illustri rivali	-
24	-	Ernani
25	Nabucco	Roberto il diavolo
27	I lombardi	-
28	-	Eran due or son tre
29	Acte I d' <i>I lombardi</i> Acte III de <i>Torquato Tasso</i>	-
30	Acte II de <i>L'elisir d'amore</i>	-
31	-	Maria di Rudenz

Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATR NOU
1	I due Foscari	Eran due or son tre
2	L'elisir d'amore	Roberto il diavolo

5	Le due illustri rivali	I falsi monetarii sposi
6	Le due illustri rivali	I falsi monetarii sposi
7	-	I falsi monetarii sposi
8	I lombardi	I falsi monetarii sposi
10	Acte III de <i>Torquato Tasso</i>	Il ritorno di Columella
11	La muta di Portici	-
12	La muta di Portici	Lucia di Lammermoor
14	Medea	-
15	La muta di Portici	Lucia di Lammermoor
17	Medea	Roberto il diavolo
19	Beatrice di Tenda	I falsi monetarii sposi
20	Beatrice di Tenda	-
22	Nabucco	Roberto il diavolo
24	I due Foscari	Acte III de <i>Roberto il diavolo</i>
27	La muta di Portici	-
28	La muta di Portici	-

Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	La muta di Portici	Roberto il diavolo
2	-	Ernani
3	-	Acte II d' <i>Il ritorno di Columella</i>
4	Le due illustri rivali	Acte III d' <i>Il giuramento</i>
7	Beatrice di Tenda	-
8	Le due illustri rivali	I falsi monetarii sposi
9	-	Norma
10	-	Norma
11	-	Ernani

14	Actes I i III de <i>La muta di Portici</i> Acte II de <i>Lucrezia Borgia</i>	Norma
15	Le due illustri rivali	Norma
17	-	Ernani
18	Medea	-
19	Ernani	-
21	-	Ernani
22	Medea	I falsi monetarii sposi
24	Beatrice di Tenda	Roberto il diavolo
24	Le due illustri rivali	Roberto il diavolo
25	Le due illustri rivali	Roberto il diavolo
26	-	Ernani
28	-	La figlia del reggimento
29	-	La figlia del regimento
30	-	La figlia del reggimento
31	La muta di Portici	Acte II d' <i>Eran due or son tre</i>

Abril

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE NOU
1	-	La figlia del regimento
12	I lombardi	-
13	I lombardi	-
19	I lombardi	-
26	I lombardi	-

Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	Maria di Rohan
3	Maria di Rohan

8	Maria di Rohan
10	Maria di Rohan
12	I lombardi
15	Maria di Rohan
17	I lombardi
21	Maria di Rohan
23	La sonnambula
24	Maria di Rohan
26	La sonnambula
29	I lombardi
31	Acte III de <i>Torquato Tasso</i>

Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Acte III de <i>Torquato Tasso</i>
6	Lucia di Lammermoor
7	I lombardi
21	I lombardi
24	Norma
25	Norma
28	Norma
29	Norma

Juliol

DIA	TEATRE PRINCIPAL
3	Acte I d' <i>I lombardi</i>
5	I lombardi
8	Lucia di Lammermoor
11	Lucia di Lammermoor
15	Acte III de <i>Torquato Tasso</i> Lucrezia Borgia

18	Maria di Rohan
19	Maria di Rohan
22	Lucrezia Borgia
23	Acte II de <i>Linda di Chamounix</i> Acte V de <i>Roberto Devereux</i> Acte III d' <i>I puritani</i>
25	Maria di Rohan
26	Norma
30	Maria di Rohan

Agost

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	I lombardi
5	Norma
6	Acte III de <i>Maria di Rohan</i>
8	Maria di Rohan
9	Acte III de <i>Maria di Rohan</i>
12	Norma
15	Maria Padilla
16	Maria Padilla
19	Maria Padilla
22	Ernani
23	Ernani
25	Acte III de <i>Torquato Tasso</i>
26	Maria Padilla
29	Ernani
30	Ernani

Setembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	Maria Padilla
4	Ernani

6	Maria di Rohan
8	Maria Padilla
11	Ernani
13	Maria Padilla
16	Caritea
17	Caritea
19	Caritea
20	Caritea
23	Ernani
25	Caritea
27	Maria di Rohan
29	Maria Padilla
30	Ernani

Octubre

DIA	TEATRE PRINCIPAL
3	Caritea
4	Maria Padilla
7	Maria di Rohan
8	Caritea
10	Maria Padilla
11	Ernani
14	Maria Padilla
18	La favorita
19	La favorita
20	La favorita
23	Maria Padilla
24	Ernani
25	Maria di Rohan
28	La favorita

30

Caritea

Novembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL
4	La favorita
5	Caritea
7	Ernani
8	Caritea
11	Maria di Rohan
12	I Capuleti e I Montecchi
13	I Capuleti e I Montecchi
15	I Capuleti e I Montecchi
17	Ernani
19	Caritea
20	I Capuleti e I Montecchi
22	La favorita
24	I Capuleti e I Montecchi
27	I due Foscari
29	I Capuleti e I Montecchi

Desembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	I due Foscari
2	Ernani
4	Caritea
6	La favorita
8	I due Foscari
9	I Capuleti e I Montecchi
15	I Capuleti e I Montecchi
18	Maria Padilla
20	I Capuleti e I Montecchi

23	I crociati in Tolemaide
25	Maria di Rohan
26	Maria Padilla
27	Ernani
28	Acte IV de <i>La favorita</i>

1847

Gener

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	I due Foscari
3	Caritea
9	Actes II i III d' <i>l lombardi</i>
13	I Capuleti e I Montecchi
15	La favorita
16	Maria Padilla
17	Ernani
19	Caritea
23	Il giuramento
24	Il giuramento
27	Actes I i II de <i>Maria Padilla</i>
28	Actes I i II de <i>Maria Padilla</i>
30	I crociati in Tolemaide
31	I crociati in Tolemaide

Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	Il giuramento
7	La favorita
9	I Capuleti e I Montecchi
12	Il giuramento

14	I due Foscari
15	Ernani
16	Il giuramento
20	Caritea
21	Caritea
23	Norma
24	Norma
28	Ernani

Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL
2	Roberto il diavolo
3	Roberto il diavolo
4	Roberto il diavolo
6	Il giuramento
7	Roberto il diavolo
10	Roberto il diavolo
11	Roberto il diavolo
14	Roberto il diavolo
16	Caritea
24	Maria Padilla
25	Roberto il diavolo

Abril

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
4	<i>Acte II d'I lombardi</i>	-
5	<i>Acte II d'I lombardi</i>	-
11	<i>Actes I, II i IV d'I lombardi</i>	-
17	Anna la Prie	Anna Bolena
18	Anna la Prie	Anna Bolena

21	Anna la Prie	Anna Bolena
23	Anna la Prie	-
24	-	Anna Bolena
25	Anna la Prie	Anna Bolena
27	I lombardi	-
28	I lombardi	Anna Bolena

Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Anna la Prie	-
2	Anna la Prie	Anna Bolena
5	I lombardi	-
6	Anna la Prie	-
8	Anna la Prie	-
9	Anna la Prie	Anna Bolena
12	-	I due Foscari
13	Anna la Prie	I due Foscari
15	Attila	-
16	Attila	-
17	-	I due Foscari
19	Attila	Anna Bolena
20	Attila	-
23	Attila	-
24	Attila	I due Foscari
27	Anna la Prie	-
29	-	Il Bravo
30	Acte I d' <i>I lombardi</i>	Il Bravo

Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	-	Il Bravo
6	-	Anna Bolena
9	-	I due Foscari
12	Lucrezia Borgia	-
13	Lucrezia Borgia	-
17	Lucrezia Borgia	-
18	-	Il Bravo
19	Lucrezia Borgia	-
20	Lucrezia Borgia	Il Bravo
24	Lucrezia Borgia	-
26	-	Parisina d'Este
27	<i>Acte I d'I lombardi</i>	Parisina d'Este
29	-	Il Bravo

Juliol

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	-	Parisina d'Este
3	Beatrice di Tenda	-
4	Beatrice di Tenda	-
6	-	Anna Bolena
8	Beatrice di Tenda	-
18	-	Il Bravo
22	Beatrice di Tenda	-
25	Lucrezia Borgia	Anna Bolena
28	-	Giovanna d'Arco
29	Beatrice di Tenda	Giovanna d'Arco
30	Anna la Prie	-

Agost

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Anna la Prie	Giovanna d'Arco
4	Attila	-
5	Attila	-
8	Attila	Il Bravo
11	Attila	-
12	-	Giovanna d'Arco
14	Anna la Prie	Leonora
15	Attila	Leonora
17	-	Leonora
19	Il templario	-
20	Il templario	-
21	Il templario	-
22	Il templario	Leonora
25	Anna la Prie	Leonora
26	Il templario	-
27	-	I due Foscari
28	Attila	-
29	Anna la Prie	Leonora
31	-	I due Foscari

Setembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Il templario	-
3	-	Il Bravo
4	Belisario	-
5	Belisario	-
7	-	I due Foscari

8	Anna la Prie	-
9	Attila	-
10	-	Giovanna d'Arco
11	Belisario	-
12	Belisario	-
13	-	Il Bravo
15	Anna la Prie	-
16	Acte I de <i>Lucrezia Borgia</i>	-
18	Il templario	-
19	Il templario	Acte III d' <i>Anna Bolena</i> Acte II d' <i>I due Foscari</i>
22	Attila	-
23	Belisario	-
24	-	Ernani
25	Il templario	Ernani
26	Belisario	-
28	-	Ernani
29	Anna la Prie	-

Octubre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	-	Anna Bolena
2	Belisario	-
3	Attila	Ernani
6	-	Ernani
7	Anna la Prie	-
9	Attila	Norma
10	Belisario	Ernani
14	Attila	-
15	-	I due Foscari

16	Le due illustri rivali	Norma
17	Le due illustri rivali	Norma
19	-	Ernani
21	Belisario	-
24	Il templario	Norma
26	-	Giovanna d'Arco
27	Le due illustri rivali	Giovanna d'Arco
28	Attila	-
29	-	Norma
30	-	Giovanna d'Arco
31	Attila	-

Novembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	-	Norma
4	Belisario	-
7	Attila	Ernani
11	Le due illustri rivali	Linda di Chamounix
12	-	Linda di Chamounix
13	Anna la Prie	-
14	Le due illustri rivali	Linda di Chamounix
17	L'ebrea	-
18	L'ebrea	Ernani
19	Il templario	Norma
20	-	Norma
21	L'ebrea	-
23	L'ebrea	Il Bravo
24	Attila	-
26	Il templario	-
27	-	Leonora

28	-	Leonora
30	-	Linda di Chamounix

Desembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Attila	Ermani
3	-	Leonora
4	-	Linda di Chamounix
5	L'ebrea	-
6	Il barbiere di Siviglia	-
7	Il barbiere di Siviglia	Norma
8	Il barbiere di Siviglia	Linda di Chamounix
12	L'ebrea	Leonora
14	Attila	-
15	Il barbiere di Siviglia	Norma
17	Il barbiere di Siviglia	-
18	-	Il barbiere di Siviglia
19	Il barbiere di Siviglia	Il barbiere di Siviglia
23	Attila	Il barbiere di Siviglia
25	L'ebrea	Leonora
26	Il barbiere di Siviglia	-
28	-	Acte II d' <i>Il barbiere di Siviglia</i>
29	Attila	-

1848

Gener

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Lucrezia Borgia	Norma

2	Anna la Prie	-
4	-	Linda di Chamounix
5	Lucia di Lammermoor	-
6	Lucia di Lammermoor	Linda di Chamounix
8	Lucia di Lammermoor	Il barbiere di Siviglia
9	Lucia di Lammermoor	Norma
11	-	Linda di Chamounix
12	Lucia di Lammermoor	-
14	Il barbiere di Siviglia	Acte III d' <i>Il Bravo</i> Acte IV d' <i>Ernani</i>
16	Lucia di Lammermoor	Norma
19	L'ebrea	Don Pasquale
20	Lucrezia Borgia	Don Pasquale
22	Actes I i II d' <i>Attila</i> Acte II d' <i>Anna la Prie</i>	Don Pasquale
23	Il templario	Don Pasquale
26	Il barbiere di Siviglia	-
27	-	Don Pasquale
28	-	Linda di Chamounix Acte III d' <i>Il giuramento</i>
29	L'ebrea	-
30	L'ebrea	Acte III d' <i>Il giuramento</i>
31	-	Acte I de <i>Norma</i> Acte II de <i>Linda di Chamounix</i>

Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	Anna la Prie	Linda di Chamounix
3	-	Acte III d' <i>Il giuramento</i>
5	-	L'elisir d'amore
6	Il barbiere di Siviglia	L'elisir d'amore

8	-	Don Pasquale
9	L'ebrea	Norma
11	Attila	-
12	-	Acte II de <i>Norma</i>
13	Anna la Prie	Acte II de <i>Norma</i>
15	-	Don Pasquale
16	L'ebrea	-
18	Semiramide	-
20	Attila	Linda di Chamounix
21	-	L'elisir d'amore
23	Il barbiere di Siviglia	-
24	-	Acte III d' <i>Il giuramento</i> Acte II de <i>Norma</i> i de <i>Don Pasquale</i>
25	-	Acte II de <i>Linda di Chamounix</i> i de <i>Norma</i> Acte III de <i>Don Pasquale</i>
27	Il barbiere di Siviglia	Il barbiere di Siviglia
28	-	Acte I de <i>Linda di Chamounix</i>

Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Attila	-
3	Lucia di Lammermoor	Norma
5	Anna la Prie	Il barbiere di Siviglia
6	Lucia di Lammermoor	L'elisir d'amore
7	Il barbiere di Siviglia	Acte II d' <i>Il barbiere di Siviglia</i>
9	L'ebrea	-
11	-	Actes I i II de <i>Linda di Chamounix</i>

12	L'ebrea	Don Pasquale
14	Semiramide	Acte III d' <i>Il giuramento</i>
15	Semiramide	Leonora
16	-	Acte II de <i>Don Pasquale</i>
18	Acte II de <i>L'ebrea</i> Actes II i III d' <i>Ernani</i>	-
19	Anna la Prie	Linda di Chamounix
20	-	Actes II i III de <i>Don Pasquale</i>
21	-	Actes II i III de <i>Don Pasquale</i>
22	Acte II d' <i>Anna la Prie</i>	Acte III d' <i>Il giuramento</i>
23	Acte II d' <i>Anna la Prie</i>	-
25	Semiramide	Norma
26	Semiramide	-
28	Don Carlo	Acte I de <i>Norma</i> Acte II d' <i>I due Foscari</i>
30	Don Carlo	-

Abril

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	L'ebrea	-
3	Don Carlo	-
4	Il barbiere di Siviglia	-
5	Acte II d' <i>Anna la Prie</i>	-
6	-	Acte III d' <i>Il giuramento</i>
9	-	Acte III d' <i>Il giuramento</i>
23	-	Zampa
24	-	Zampa
27	-	Zampa
30	-	Zampa

Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	Nabucco	-
3	Nabucco	Zampa
6	Zampa	Gemma di Vergy
7	Nabucco	
9	-	
10	Nabucco	-
11	-	Gemma di Vergy
14	Nabucco	Gemma di Vergy
17	-	I puritani
18	I puritani	I puritani
20	I puritani	-
21	I puritani	I puritani
23	I puritani	I puritani
24	I puritani	-
25	-	I puritani
27	Nabucco	I lombardi
28	I puritani	I lombardi
30	-	Gemma di Vergy

Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Nabucco	I lombardi
2	-	I puritani
3	I masnadieri	-
4	I masnadieri	I puritani
6	-	I lombardi
7	-	I puritani

9	I masnadieri	-
10	-	Otello
11	I puritani	Otello
12	I masnadieri	I lombardi
14	-	Otello
15	-	I puritani
16	Nabucco	-
18	I masnadieri	I lombardi
21	-	Ernani
22	-	Ernani
24	Lucia di Lamermoor	Actes I i II d' <i>I puritani</i>
25	Lucia di Lamermoor	Ernani
29	Lucia di Lamermoor	Acte I d' <i>I lombardi</i>

Juliol

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	I due Foscari	Macbeth
2	I due Foscari	Macbeth
4	I masnadieri	-
5	-	Macbeth
6	-	I lombardi
7	Nabucco	Acte II d' <i>I puritani</i>
9	Lucia di Lamermoor	Macbeth
10	-	Otello
12	Lucia di Lamermoor	Marino Faliero
13	-	Marino Faliero
15	La gazza ladra	Macbeth
16	La gazza ladra	Marino Faliero
17	La gazza ladra	-
18	-	I lombardi

19	-	Ernani
20	I due Foscari	-
21	-	I puritani
23	La gazza ladra	Macbeth
25	Lucia di Lammermoor	Marino Faliero
27	I due Foscari	Macbeth
29	La gazza ladra	-
30	I masnadieri	Macbeth

Agost

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Attila	-
2	Attila	-
3	Attila	Acte II d' <i>I puritani</i> Acte III de <i>Marino Faliero</i>
5	-	La sonnambula
6	Attila	La sonnambula
8	-	I puritani
9	Lucia di Lammermoor	-
12	Attila	La sonnambula
13	La gazza ladra	-
15	I masnadieri	Macbeth
17	-	Acte IV d' <i>Ernani</i>
18	-	Acte IV d' <i>Ernani</i>
19	La fidanzata corsa	Marino Faliero
20	Lucia di Lammermoor	-
22	Attila	Orazi e Curiazi
24	-	Orazi e Curiazi
25	Actes I i II de <i>Nabucco</i>	Orazi e Curiazi
26	La fidanzata corsa	-

27	La fidanzata corsa	Marino Faliero
28	-	I due Foscari
29	I due Foscari	I due Foscari
30	La fidanzata corsa	-
31	-	La sonnambula

Setembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	La gazza ladra	-
2	-	I due Foscari
3	La fidanzata corsa	I due Foscari
6	Attila	I puritani
7	-	Macbeth
8	La gazza ladra	Macbeth
10	La fidanzata corsa	I due Foscari
12	-	I lombardi
14	Lucia di Lammermoor	-
15	I due Foscari	-
16	-	Oriazi e Curiazi
17	La fidanzata corsa	Oriazi e Curiazi
18	-	Don Pasquale
19	-	Don Pasquale
21	Don Sebastiano	I due Foscari
22	Don Sebastiano	I lombardi
24	Don Sebastiano	I due Foscari
25	Don Sebastiano	-
27	-	Don Sebastiano
28	La gazza ladra	Don Sebastiano
30	-	Don Pasquale

Octubre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Don Sebastiano	Don Sebastiano
2	La fidanzata corsa	-
3	-	Don Sebastiano
4	Attila	-
5	-	Linda di Chamounix
6	Don Sebastiano	Linda di Chamounix
8	La gazza ladra	Don Sebastiano
10	-	Acte II de <i>Don Pasquale</i>
11	La fidanzata corsa	Don Sebastiano
12	Attila	-
13	-	Linda di Chamounix
15	La gazza ladra	Don Sebastiano
17	La muta di Portici	-
18	La muta di Portici	Lucrezia Borgia
19	-	Lucrezia Borgia
22	La muta di Portici	Lucrezia Borgia
23	La muta di Portici	Acte I d' <i>Ernani</i>
24	-	Don Sebastiano
25	-	Actes II i III de <i>Linda di Chamounix</i>
26	Lucia di Lammermoor	-
28	La fidanzata corsa	Lucrezia Borgia
29	La muta di Portici	Lucrezia Borgia
31	Attila	Acte II de <i>Linda di Chamounix</i>

Novembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Nabucco	Don Sebastiano
4	La muta di Portici	Ernani
5	Don Sebastiano	Lucrezia Borgia
7	-	I lombardi
8	Nabucco	-
9	-	I lombardi
11	La muta di Portici	Un'avventura di Scaramuccia
12	La muta di Portici	Un'avventura di Scaramuccia
14	-	Acte II de <i>Lucia di Lammermoor</i> Actes I, II i III de <i>Macbeth</i>
15	I puritani	Don Sebastiano
16	I puritani	-
17	-	I due Foscari
19	Attila	I due Foscari
20	Nabucco	-
21	-	Un'avventura di Scaramuccia
23	Actes I i II d' <i>I due Foscari</i>	Linda di Chamounix
24	-	Lucrezia Borgia
26	La gazza ladra	Un'avventura di Scaramuccia
27	-	Acte I d' <i>Ernani</i>
28	La fidanzata corsa	I due Foscari
29	Ernani	-
30	Ernani	Don Sebastiano

Desembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	-	Giovanna di Castiglia
3	Ernani	Giovanna di Castiglia
5	I puritani	Lucrezia Borgia
6	Ernani	-
7	-	Giovanna di Castiglia
8	I masnadieri	Don Sebastiano
10	Lucia di Lammermoor	Lucrezia Borgia
13	-	Norma
14	Attila	Norma
15	Nabucco	Macbeth
17	I masnadieri	Norma
19	Griselda	Un'avventura di Scaramuccia
20	Griselda	-
21	Don Sebastiano	Don Sebastiano
23	Attila	Chiara di Rosembergh
24	La gazza ladra	Chiara di Rosembergh
25	Attila	Lucrezia Borgia
26	La fidanzata corsa	Don Sebastiano
27	-	Chiara di Rosembergh
29	Griselda	-
31	Ernani	Linda di Chamounix

1849

Gener

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Griselda	Don Sebastiano

3	-	Chiara di Rosembergh
6	Ermani	Actes I i II <i>d'Un'avventura di Scaramuccia</i> Acte I d' <i>l due Foscari</i>
7	Griselda	Lucrezia Borgia
10	Lucia di Lammermoor	Gemma di Vergy
11	Actes I, II i III de <i>Nabucco</i>	Gemma di Vergy
12	-	Chiara di Rosembergh
14	Nabucco	Linda di Chamounix
16	-	Acte I d' <i>Un'avventura di Scaramuccia</i> Acte II d' <i>l lombardi</i>
17	La Cenerentola	-
18	La Cenerentola	La sonnambula
19	-	Un'avventura di Scaramuccia
20	La Cenerentola	-
21	La Cenerentola	Norma
23	-	Un'avventura di Scaramuccia
24	La Cenerentola	Lucrezia Borgia
27	Griselda	-
28	Ermani	-
30	Actes II i III de <i>La gazza ladra</i>	-
31	-	Gemma di Vergy

Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	La Cenerentola	Don Pasquale
3	-	Alzira

4	La fidanzata corsa	Alzira
6	Anna la Prie	-
7	Anna la Prie	Don Sebastiano
9	-	Linda di Chamounix
11	Griselda	Alzira
12	La Cenerentola	-
13	Ernani	-
15	-	Don Pasquale
16	-	L'elisir d'amore
18	La Cenerentola	-
19	Ernani	L'elisir d'amore
20	La Cenerentola	Don Pasquale
24	Lucia di Lammermoor	-
25	La Cenerentola	-

Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Griselda	-
4	La Cenerentola	-
6	Il nuovo Mosé	-
7	Il nuovo Mosé	-
11	La fidanzata corsa	-
12	Il nuovo Mosé	-
15	Il nuovo Mosé	-
16	Il nuovo Mosé	-
17	-	Acte III de <i>Macbeth</i> Acte II d' <i>I puritani</i>
18	Griselda	Acte III de <i>Macbeth</i> Acte II d' <i>I puritani</i>
19	Ernani	-
22	La gazza ladra	-

23	Il nuovo Mosé	Acte II d' <i>l puritani</i>
25	Il nuovo Mosé	-
26	La Cenerentola	-
28	Il nuovo Mosé	-
29	Il nuovo Mosé	-
31	Il nuovo Mosé	-

Abril

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
8	Norma	Macbeth
9	Norma	Macbeth
12	Norma	Macbeth
15	Norma	Macbeth
18	-	I lombardi
19	Griselda	I lombardi
20	Griselda	-
22	Norma	I lombardi
26	-	Macbeth
28	Torquato Tasso	-
29	Torquato Tasso	I lombardi

Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Torquato Tasso	Macbeth
2	Torquato Tasso	-
3	-	Beatrice di Tenda
4	-	Beatrice di Tenda
6	-	Macbeth
8	-	Beatrice di Tenda
10	L'italiana in Algeri	-

11	L'italiana in Algeri	I lombardi
12	L'italiana in Algeri	-
13	L'italiana in Algeri	Beatrice di Tenda
15	Torquato Tasso	I lombardi
17	L'italiana in Algeri	Acte I d' <i>I lombardi</i> Acte II de <i>Beatrice di Tenda</i>
18	Torquato Tasso	-
20	Norma	Macbeth
22	-	Beatrice di Tenda
24	Torquato Tasso	-
26	-	Saffo
27	-	Saffo
28	Torquato Tasso	Saffo
30	-	Beatrice di Tenda

Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	-	Acte II de <i>Beatrice di Tenda</i> Acte II d' <i>I puritani</i>
2	L'assedio di Corinto	-
3	L'assedio di Corinto	Saffo
4	L'assedio di Corinto	Acte II d' <i>I puritani</i>
6	-	Macbeth
7	-	Acte II de <i>Beatrice di Tenda</i> i d' <i>I puritani</i>
9	L'assedio di Corinto	-
10	L'assedio di Corinto	Saffo
12	-	Norma
15	-	Norma
16	Il nuovo Mosé	-

17	Il nuovo Mosé	Norma
19	-	Maria di Rohan
20	-	Maria di Rohan
21	Il nuovo Mosé	-
22	-	Saffo
23	La gazza ladra	-
24	La gazza ladra	Maria di Rohan
25	-	Acte II de <i>Macbeth</i>
27	-	Norma
28	La Cenerentola	-
29	La Cenerentola	Norma Macbeth

Juliol

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Il nuovo Mosé	Saffo
3	-	Maria di Rohan
4	Torquato Tasso	Saffo
5	La Cenerentola	-
8	La Cenerentola	Macbeth
10	La prova d'un'opera seria	Saffo
11	La prova d'un'opera seria	Macbeth
14	Il nuovo Mosé	-
15	La prova d'un'opera seria	-
17	-	Marino Faliero
18	-	Marino Faliero
19	La prova d'un'opera seria	-
20	La prova d'un'opera seria	Beatrice di Tenda
22	La prova d'un'opera seria	Marino Faliero
24	La Cenerentola	Actes I i II de <i>Macbeth</i>

25	Il nuovo Mosé	Saffo
27	-	Marino Faliero
28	La prova d'un'opera seria	-
29	La prova d'un'opera seria	Maria di Rohan

Agost

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Semiramide	Acte II de <i>Beatrice di Tenda</i> Acte III de <i>Maria di Rohan</i>
2	Semiramide	-
4	-	Freischütz
5	La prova d'un'opera seria	Freischütz
6	-	Freischütz
8	La prova d'un'opera seria	-
9	-	Lucrezia Borgia
10	-	Lucrezia Borgia
11	La Cenerentola	-
12	La prova d'un'opera seria	Freischütz
13	-	Freischütz
14	Semiramide	Maria di Rohan
15	Semiramide	Lucrezia Borgia
17	-	Acte II de <i>Beatrice di Tenda</i>
18	La Cenerentola	I due Foscari
19	Il nuovo Mosé	I due Foscari
22	La fidanzata corsa	-
23	La fidanzata corsa	-
24	-	Lucrezia Borgia
25	Torquato Tasso	-

26	La prova d'un'opera seria	-
27	-	Freischütz
28	-	Freischütz
29	La prova d'un'opera seria	-
30	La fidanzata corsa	I due Foscari
31	-	Marino Faliero

Setembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	Il nuovo Mosé	Freischütz
3	-	Lucrezia Borgia
4	La Cenerentola	-
5	La prova d'un'opera seria	Saffo
7	-	I due Foscari
8	La prova d'un'opera seria	-
9	La fidanzata corsa	Lucrezia Borgia
11	-	Freischütz
13	-	Saffo
15	-	Lucia di Lammermoor
16	-	Freischütz
18	-	I due Foscari
19	Il nuovo Mosé	Acte III d' <i>l lombardi</i>
20	La prova d'un'opera seria	-
21	-	Saffo
22	-	Lucia di Lammermoor
23	-	I due Foscari
25	-	Freischütz
26	Il nuovo Mosé	Lucrezia Borgia
27	La prova d'un'opera seria	-
29	La Cenerentola	-

Octubre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	-	Freischütz
4	La prova d'un'opera seria	-
7	La prova d'un'opera seria	Freischütz
9	-	Acte II d' <i>l puritani</i> Alzira
10	La prova d'un'opera seria	Actes I i II de <i>Macbeth</i>
11	-	Acte III de <i>Maria di Rohan</i>
12	-	Freischütz
13	La regina di Golconda	-
14	La prova d'un'opera seria	Acte III de <i>Maria di Rohan</i> Alzira
16	-	Lucrezia Borgia
17	La prova d'un'opera seria	Marino Faliero
20	La regina di Golconda	-
21	La regina di Golconda	Freischütz
23	-	Acte II d' <i>l puritani</i> Alzira
24	La regina di Golconda	-
25	-	Marino Faliero
27	La regina di Golconda	-
28	Il nuovo Mosé	Acte III de <i>Maria di Rohan</i>
30	La prova d'un'opera seria	-
31	-	Don Sebastiano

Novembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
3	Adelia	-

4	Adelia	Don Sebastiano
5	-	Lucrezia Borgia
6	-	Actes I i II de <i>Macbeth</i>
7	La regina di Golconda	Acte I de <i>Saffo</i> Acte III de <i>Maria di Rohan</i>
9	-	Alzira
10	Il nuovo Mosé	-
11	La regina di Golconda	Don Sebastiano
13	-	Freischütz
14	La prova d'un'opera seria	Actes I i III de <i>Marino Faliero</i>
15	La prova d'un'opera seria	-
16	Acte III de <i>Torquato Tasso</i>	-
17	-	Acte I de <i>Sffo</i> Actes I i II de <i>Lucrezia Borgia</i>
18	La prova d'un'opera seria	Freischütz
19	Il nuovo Mosé	I due Foscari
22	La Cenerentola	Freischütz
23	-	Alzira
24	Adelia	-
27	-	Acte I d' <i>l puritani</i>
30	-	Actes I i II de <i>Macbeth</i>

Desembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	La regina di Golconda	-
4	-	Acte I d' <i>l lombardi</i>
6	Il nuovo Mosé	-
7	-	Otello

8	La prova d'un'opera seria	-
9	Il nuovo Mosé	Otello
13	La regina di Golconda	-
15	-	I martiri
16	La prova d'un'opera seria	I martiri
18	Don Giovanni	-
19	Don Giovanni	-
20	-	I martiri
23	Il nuovo Mosé	Freischütz
25	La regina di Golconda	-
26	Adelia	I martiri
27	-	I martiri
30	Don Giovanni	I martiri
31	Don Giovanni	-

1850

Gener

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	La prova d'un'opera seria	I martiri
3	-	Acte II de <i>Macbeth</i>
4	Acte I d' <i>Adelia</i>	I martiri
6	La prova d'un'opera seria	Acte II de <i>Lucrezia Borgia</i>
7	-	Actes I i II de <i>Macbeth</i>
8	-	I martiri
10	Acte III de <i>Torquato Tasso</i> Acte II d' <i>Anna la Prie</i>	-
11	Acte III de <i>Torquato Tasso</i> Acte II d' <i>Anna la Prie</i>	Lucrezia Borgia

13	Acte I de <i>La regina di Golconda</i> Acte II d' <i>Anna la Prie</i>	I martiri
14	La regina di Golconda	-
17	La regina di Golconda	Belisario
18	-	Belisario
19	-	Acte I de <i>Freischütz</i>
20	Lucia di Lammermoor	I due Foscari
22	-	I martiri
24	La Cenerentola	Acte III de <i>Marino Faliero</i>
26	Lucia di Lammermoor	Actes I i II de <i>Macbeth</i>
27	La regina di Golconda	I martiri
29	Elisa e Claudio	Acte IV de <i>Macbeth</i>
30	Elisa e Claudio	Freischütz

Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	-	Don Sebastiano
2	La prova d'un'opera seria	Acte II d' <i>I puritani</i>
3	Il nuovo Mosé	I martiri
5	-	Lucrezia Borgia
6	-	Don Sebastiano
7	Lucia di Lammermoor	-
8	-	Acte I de <i>Freischütz</i>
10	La Cenerentola	Actes I i II de <i>Lucrezia Borgia</i>
11	Lucia di Lammermoor	-
13	-	I martiri
14	Lucia di Lammermoor	-
16	-	I martiri

17	La regina di Golconda	I martiri
21	-	I martiri
23	La lega lombarda	-
24	La lega lombarda	I martiri
25	La lega lombarda	Acte III de <i>Marino Faliero</i>
26	-	Lucrezia Borgia

Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
3	La prova d'un'opera seria	I martiri
6	La lega lombarda	I martiri
7	Lucia di Lammermoor	-
9	La Cenerentola	-
10	Il nuovo Mosé	-
11	-	I martiri
12	La prova d'un'opera seria	-
14	-	Acte I d' <i>Alzira</i>
15	La lega lombarda	-
17	La regina di Golconda	-
18	Acte III de <i>La lega lombarda</i> Acte II de <i>La regina di Golconda</i> i d' <i>Anna la Prie</i>	-
19	Acte II de <i>La regina di Golconda</i> i d' <i>Anna la Prie</i>	-

Abril

DIA	TEATRE PRINCIPAL
18	Il furioso
19	Il furioso

21	Il furioso
25	Il furioso
26	Il furioso
28	Il furioso

Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL	TEATRE DE L'ODEÓ
1	Il furioso	-
2	Il furioso	-
3	-	Il barbiere di Siviglia
4	I Capuleti e I Montecchi	-
5	-	Il barbiere di Siviglia
6	Il furioso	-
7	-	<i>Acte I d'Il barbiere di Siviglia</i>
8	Il furioso	-
9	Il furioso	Il barbiere di Siviglia
12	I Capuleti e I Montecchi	<i>Acte II d'Il barbiere di Siviglia</i>
17	-	L'elisir d'amore
19	I Capuleti e I Montecchi	L'elisir d'amore
20	<i>Acte III d'I Capuleti e I Montecchi</i>	L'elisir d'amore
24	<i>Acte III d'I Capuleti e I Montecchi</i>	-
25	Don Pasquale	-
26	Don Pasquale	L'elisir d'amore
29	Don Pasquale	-
30	Don Pasquale	-

Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL
1	Don Pasquale
2	Don Pasquale
7	Il furioso
9	Don Pasquale
10	<i>Acte III d'I Capuleti e I Montecchi</i>
11	<i>Acte III d'I Capuleti e I Montecchi</i>
12	Don Pasquale
16	Il furioso
18	Don Pasquale
22	L'elisir d'amore
23	L'elisir d'amore
24	Don Pasquale
30	Don Pasquale

Setembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
4	Maria di Rohan	-
5	Maria di Rohan	-
7	-	Maria di Rohan
8	-	Maria di Rohan
11	-	Lucrezia Borgia
12	-	Lucrezia Borgia
14	Lucrezia Borgia	-
15	Lucrezia Borgia	-
19	Lucrezia Borgia	-
21	-	Attila
22	Maria di Rohan	Attila
24	-	Lucrezia Borgia

25	Maria di Rohan	-
27	-	Maria di Rohan
29	I puritani	Maria di Rohan
30	I puritani	-

Octubre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	-	I martiri
3	-	I martiri
5	-	Attila
6	-	Attila
7	Lucrezia Borgia	-
9	-	I martiri
10	-	Attila
11	Maria di Rohan	-
13	-	I martiri
14	-	Attila
17	I lombardi	-
18	-	Attila
20	I lombardi	-
22	-	Attila
24	-	I martiri
27	-	I martiri
29	I lombardi	-
30	-	Lucrezia Borgia
31	La figlia del reggimento	-

Novembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	La figlia del reggimento	I martiri

3	La figlia del reggimento	I martiri
5	Lucrezia Borgia	-
6	-	La figlia del reggimento
7	-	La figlia del reggimento
8	I lombardi	-
10	Maria di Rohan	La figlia del reggimento
11	La figlia del reggimento	-
12	-	I martiri
14	-	Lucrezia Borgia
17	La figlia del reggimento	I martiri
19	Don Pasquale	-
20	Don Pasquale	-
22	-	Maria di Rohan
23	-	Don Pasquale
24	-	Don Pasquale
26	-	La favorita
27	Don Pasquale	-
28	-	Don Pasquale
30	La prova d'un'opera seria	-

Desembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	-	Acte III de <i>Maria di Rohan</i>
2	Maria di Rohan	-
3	-	La figlia del reggimento
5	La prova d'un'opera seria	-
7	-	La favorita
8	-	La favorita
9	La prova d'un'opera seria	-

10	La prova d'un'opera seria	La favorita
13	-	La favorita
15	La prova d'un'opera seria	La favorita
16	-	La favorita
17	La prova d'un'opera seria	-
20	Don Pasquale	-
22	La prova d'un'opera seria	I martiri
23	-	Don Pasquale
24	La figlia del reggimento	-
25	La prova d'un'opera seria	I martiri
26	-	La favorita
28	<i>Acte I de La prova d'un'opera seria</i>	-
29	La figlia del reggimento	I martiri
31	-	Lucrezia Borgia

1851

Gener

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	-	La gazza ladra
2	-	La gazza ladra
5	Don Pasquale	La favorita
8	-	La gazza ladra
9	I lombardi	-
10	-	La favorita
12	-	I martiri
14	La straniera	-
15	La straniera	La gazza ladra
17	-	La favorita

18	-	La prova d'un'opera seria
19	-	La favorita
20	-	Lucrezia Borgia
21	Maria di Rohan	-
23	-	Acte II de <i>La gazza ladra</i>
25	La straniera	-
26	La straniera	Acte II de <i>La gazza ladra</i>
28	-	I martiri
29	-	La favorita
30	Lucrezia Borgia	-
31	Lucrezia Borgia	-

Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	Lucrezia Borgia	-
3	-	La prova d'un'opera seria
4	Don Pasquale	La favorita
6	La straniera	-
7	-	Lucrezia Borgia
9	Lucrezia Borgia	-
10	-	La prova d'un'opera seria
11	-	Acte II de <i>La gazza ladra</i>
12	La straniera	-
13	Don Pasquale	-
16	Acte I de <i>La figlia del reggimento</i>	I martiri

21	Leonora	-
22	Leonora	Norma
23	Leonora	Norma
25	Actes I i II de <i>Lucrezia Borgia</i>	-
27	Leonora	-
28	-	Roberto il diavolo

Març

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	-	Roberto il diavolo
2	Leonora	-
3	Lucrezia Borgia	-
4	-	La prova d'un'opera seria
5	-	Roberto il diavolo
6	-	Roberto il diavolo
7	Leonora	-
9	Acte I de <i>La prova d'un'opera seria</i>	Roberto il diavolo
11	Il barbiere di Siviglia	Roberto il diavolo
12	Il barbiere di Siviglia	-
14	Acte II de <i>La figlia del reggimento</i>	I martiri
16	Acte II d' <i>Il barbiere di Siviglia</i>	Roberto il diavolo
17	Leonora	-
18	-	Acte II de <i>La prova d'un'opera seria</i>
19	-	Roberto il diavolo
21	-	I martiri
22	Il barbiere di Siviglia	-

23	Il barbiere di Siviglia	Roberto il diavolo
25	Lucrezia Borgia	-
26	-	Roberto il diavolo
28	-	I martiri
29	Leonora	-
30	La straniera	-
31	-	Roberto il diavolo

Abril

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Acte III de <i>Leonora</i>	-
2	Lucrezia Borgia	-
3	Maria di Rohan	-
6	Don Pasquale	-
7	-	Acte III de <i>Maria di Rohan</i> Acte II de <i>Don Pasquale</i>
26	Ernani	-
27	Ernani	-

Maig

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Actes II i III d' <i>Ernani</i>	-
3	Il barbiere di Siviglia	-
4	Il barbiere di Siviglia	-
8	Actes II i III d' <i>Ernani</i>	-
10	Il ritorno di Columella	Macbeth
11	Il ritorno di Columella	Macbeth
14	Il barbiere di Siviglia	Macbeth
17	Il ritorno di Columella	-

18	Acte II d' <i>Ernani</i>	Macbeth
20	Lucia di Lammermoor	-
21	Lucia di Lammermoor	-
23	Lucia di Lammermoor	-
24	-	Nabucco
25	Il ritorno di Columella	Nabucco
28	-	Nabucco
29	Lucia di Lammermoor	Macbeth
31	I falsi monetarii sposi	-

Juny

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	Il barbiere di Siviglia	Nabucco
3	Lucia di Lammermoor	Macbeth
4	-	Nabucco
5		
6	-	Actes I i II de <i>Macbeth</i>
8	-	Nabucco
9	-	Macbeth
11	Lucia di Lammermoor	-
12	-	Actes I i II de <i>Macbeth</i>
15	-	Actes I i II de <i>Macbeth</i> Acte III d' <i>Ernani</i>
16	-	Nabucco
17	Acte III d' <i>I Capuleti e I Montecchi</i>	-
18	-	Actes I i II de <i>Macbeth</i> Acte III d' <i>Ernani</i>
22	Lucia di Lammermoor	-
24	-	Nabucco

27	-	Acte I de <i>Macbeth</i>
29	-	Nabucco

Juliol

DIA	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	Acte II de <i>Macbeth</i> i d' <i>I puritani</i>
4	Acte II de <i>Macbeth</i> i d' <i>I puritani</i>
6	Acte I de <i>Macbeth</i> Acte II d' <i>I puritani</i>
10	Actes I i II de <i>Macbeth</i>
13	Lucia di Lammermoor
16	Lucia di Lammermoor
20	Lucia di Lammermoor
25	Lucia di Lammermoor
27	I martiri
28	I martiri
30	Lucia di Lammermoor
31	I martiri

Octubre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
25	Luisa Miller	-
26	Luisa Miller	-
28	-	Luisa Miller
30	-	Luisa Miller

Novembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	-	Luisa Miller
2	Luisa Miller	-
6	Linda di Chamounix	-

7	Linda di Chamounix	-
9	Linda di Chamounix	Corrado di Altamura
12	Luisa Miller	-
13	Linda di Chamounix	-
15	-	Corrado di Altamura
16	Linda di Chamounix	Corrado di Altamura
19	Acte II de <i>Linda di Chamounix</i>	Acte II de <i>Luisa Miller</i> Acte IV d' <i>Ermani</i>
20	Linda di Chamounix	-
23	Actes I i II de <i>Linda di Chamounix</i> Acte IV d' <i>Ermani</i>	-
24	-	Actes II i III de <i>Luisa Miller</i> Acte IV d' <i>Ermani</i>
27	Luisa Miller	-
29	-	Gemma di Vergy
30	-	Gemma di Vergy

Desembre

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
4	-	Gemma di Vergy
6	Il domino nero	-
7	Il domino nero	Gemma di Vergy
8	Il domino nero	-
10	Gemma di Vergy	-
11	Gemma di Vergy	-
13	-	Norma
14	Acte III d' <i>Il domino nero</i>	Acte III de <i>Gemma di Vergy</i>
16	Linda di Chamounix	-
17	-	Norma

18	-	Norma
22	Il domino nero	-
23	Acte III d' <i>Il domino nero</i>	-
25	-	Ernani
26	-	Ernani
30	Linda di Chamounix	-
31	Il domino nero	-

1852

Gener

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	-	Ernani
4	-	Norma
6	Ernani	-
9	Linda di Chamounix	-
11	-	Gemma di Vergy
14	Luisa Miller	-
15	-	Ernani
16	Linda di Chamounix	-
20	Attila	-
22	Attila	-
23	Attila	-
25	-	Attila
29	-	Attila
30	-	Actes II i III d' <i>Ernani</i> Acte III de <i>Gemma di Vergy</i>
31	Linda di Chamounix	-

Febrer

DIA	TEATRE PRINCIPAL	GRAN TEATRE DEL LICEU
1	-	Attila
2	Actes II i III de <i>Gemma di Vergy</i>	-
4	-	Actes I i III d' <i>Attila</i>
5	-	Il nuovo Figaro
6	-	Il nuovo Figaro
7	-	Il nuovo Figaro
8	-	Il nuovo Figaro
11	Actes I i II d' <i>Attila</i>	Acte II d' <i>Il nuovo Figaro</i>
15	-	Il nuovo Figaro
21	-	Acte II d' <i>Il nuovo Figaro</i>
23	-	Acte II d' <i>Il nuovo Figaro</i> Acte III de <i>Gemma di Vergy</i>
25	-	Acte II d' <i>Il nuovo Figaro</i> Acte III de <i>Gemma di Vergy</i>
26	Acte III de <i>Gemma di Vergy</i>	-
29	Acte IV d' <i>Ernani</i>	-

Març

DIA	GRAN TEATRE DEL LICEU
7	Acte III de <i>Gemma di Vergy</i>
12	La figlia del reggimento
14	Acte III de <i>Gemma di Vergy</i>
16	La figlia del reggimento
19	Un'avventura di Scaramuccia
20	Un'avventura di Scaramuccia
21	Un'avventura di Scaramuccia

23	Un'avventura di Scaramuccia
25	Un'avventura di Scaramuccia
27	Un'avventura di Scaramuccia
28	Un'avventura di Scaramuccia

Abril

DIA	GRAN TEATRE DEL LICEU
11	Un'avventura di Scaramuccia
12	Un'avventura di Scaramuccia
15	La muta dei portici
16	La muta dei portici
17	La muta dei portici
18	La muta dei portici
19	La muta dei portici
22	La muta dei portici
23	Un'avventura di Scaramuccia
25	La muta dei portici
27	La figlia del reggimento
28	La figlia del reggimento
30	Un'avventura di Scaramuccia

Maig

DIA	GRAN TEATRE DEL LICEU
2	La muta di Portici
8	La vestale
9	La vestale
12	La muta di Portici
14	Acte I d' <i>Un'avventura di Scaramuccia</i> Acte III d' <i>Il giuramento</i>
16	La muta di Portici
17	La vestale

19	La vestale
20	La muta di Portici
22	Actes II, III, IV i V de <i>La muta di Portici</i>
23	La vestale
24	Actes II, III, IV i V de <i>La muta di Portici</i>

II- TEMPORADES I ESTRENES

TEMPORADES OPERÍSTIQUES AL TEATRE PRINCIPAL

(*: estrena a Barcelona)

(** : estrena absoluta)

1837-38 (8)

*Gabriella di Vergy
*Catterina di Guisa
*Un'avventura di Scaramuccia
Il turco in Italia
*Zaira
*Belisario
*Beatrice di Tenda
I Capuleti e i Montecchi

1838-39 (10)

*Emma d'Antiocchia
Anna Bolena
**La Fattucchiera
Chiara di Rosembergh
*Lucia di Lammermoor
Norma
I Crociati in Tolemaide
*Roberto Devereux
La Sonnambula
*Sermondo il generoso

1839-40 (11)

Lucia di Lammermoor
*Agnese di Castro
La straniera
Il barbiere di Siviglia
Il pirata
La Cenerentola
Gemma di Vergy
Il giuramento
**La Vedovella
Norma
La Fattucchiera

1840-41 (9)

*Elena da Feltre
*Lucrezia Borgia
*La prigione di Edimburgo
Otello
*Imelda de' Lambertazzi
*Esmeralda
Il Conte d'Essex
Il barbiere di Siviglia
*La muta di Portici

1841-42 (11)

Norma
*La vestale
*Il templario
La muta di Portici
Marino Faliero
L'italiana in Algeri
*Cleonice
Lucrezia Borgia
Il barbiere di Siviglia
*Oberto
Chiara di Rosembergh

1842-43 (10)

Chiara di Rosembergh
Lucrezia Borgia
Zampa
Gemma di Vergy
Belisario
*Il nuovo Mosè
I puritani
*Saffo
La vestale
*Maria Stuarda

1843-44 (9)

Gemma di Vergy
La gazza ladra
*Corrado di Altamura
Lucrezia Borgia

**Il proscritto di Altemburgo
*La marescialla d'Ancre
*Nina, pazza per amore
Norma
*I due Figari

1844-45 (14)

I Capuletti ed i Montecchi
I due Figari
Norma
Corrado di Altamura
*Nabucco
Otello
*Il Conte Murray
*Linda di Chamounix
Beatrice di Tenda
Il barbiere di Siviglia
La vestale
**Ernesto, Duca di Scilla
Don Pelayo
*Chi dura vince

1845-46 (12)

Nabucco
Nina, pazza per amore
Emani
Saffo
*I Lombardi
*I due Foscari
L'elisir d'amore
Chi dura vince
*La dama del castello
*Medea
La muta di Portici
*Le due illustri rivali

1846-47 (15)

I Lombardi
*Maria di Rohan
La sonnambula
Lucia di Lammermoor
Norma

Lucrezia Borgia
*Maria Padilla
Caritea
Ernani
*La favorita
I Capuleti e i Montecchi
I due Foscari
I Crociati in Tolemaide
Il giuramento
Roberto il diavolo

1847-48 (14)

*Anna la Prie
I Lombardi
*Attila
Lucrezia Borgia
Beatrice di Tenda
Il templario
Belisario
Le due illustri rivali
*L'ebrea
Il barbiere di Siviglia
Lucia di Lammermoor
Semiramide
*Don Carlo
**Melusina

1848-49 (15)

Nabucco
I puritani
*I Masnadieri
Lucia di Lammermoor
I due Foscari
La gazza ladra
Attila
*La fidanzata corsa
*Don Sebastiano
La muta dei portici
Ernani
*Griselda
La Cenerentola
Anna la Prie
Nuovo Mosè

1849-50 (18)

Norma
Griselda
Torquato Tasso
L'italiana in Algeri
L'assedio di Corinto
Il nuovo Mosè
La gazza ladra
La Cenerentola
*La prova d'un'opera seria
Semiramide
La fidanzata corsa
*El diablo predicador
*Alina, regina di Golconda
*Adelia
*Don Giovanni
Lucia di Lammermoor
Elisa e Claudio
**La lega lombarda

1850 (4)

Il furioso
I Capuleti e I Montecchi
Don Pasquale
L'elisir d'amore

1850-51 (10)

Maria di Rohan
Lucrezia Borgia
I puritani
I lombardi
La figlia del reggimento
Don Pasquale
La prova d'un'opera seria
La straniera
Leonora
Il barbiere di Siviglia

1851-primavera/estiu (5)

Ermani

Il barbiere di Siviglia
Il ritorno di Columella
Lucia di Lammemoor
I falsi monetari sposi

1851-52 (6)

*Luisa Miller
Linda di Chamounix
*Il domino nero
Gemma di Vergy
Emani
Attila

**TEMPORADES OPERÍSTIQUES AL LICEU FILODRAMÀTIC
(*: estrena a Barcelona)**

1838-39 (6)

Norma
Gli arabi nelle Gallie
Zelmira
La straniera
I crociati in Tolemaide
*Il conte d'Essex

1839-40 (7)

La Caritea
Il conte d'Essex
*Gemma di Vergy
*Marino Faliero
*Zampa
*Il giuramento
*Uggero il danese

1840-41 (7)

Beatrice di Tenda
L'elisir d'amore
*Gli esiliati in Siberia
La vestale
*La testa di bronzo
La gazza ladra

La sonnambula

1841-42 (7)

Fausta

Marino Faliero

*Francesca Donato

Zampa

*Il bravo

I puritani

Guglielmo Tell

TEMPORADES OPERÍSTIQUES AL TEATRE NOU
(*: estrena a Barcelona)

1844-45 (7)

*Pia de' Tolomei

Lucia di Lammermoor

Roberto Devereux

*La figlia del regimento

Belisario

*Betly

Il barbiere di Siviglia

1845-46 (13)

*Emani

*Il ritorno di Columella

Lucrezia Borgia

I lombardi

Pia de' Tolomei

*Roberto il diavolo

*Maria Tudor

*Maria di Rudenz

Eran due, or son tre

*I falsi monetari sposi

Norma

La figlia del regimento

Lucia di Lammermoor

TEMPORADES OPERÍSTIQUES AL GRAN TEATRE DEL LICEU
(*: estrena a Barcelona)
(**: estrena absoluta)

1847-48 (12)

Anna Bolena
I due Foscari
Il Bravo
Parisina d'Este
*Giovanna d'Arco
*Leonora
Ermani
Norma
Linda di Chamounix
Il barbiere di Siviglia
*Don Pasquale
L'elisir d'amore

1848-49 (21)

Zampa
Gemma di Vergy
I puritani
I lombardi
Otello
Ermani
*Macbeth
Marino Faliero
La sonnambula
*Orazi e Curiazi
I due Foscari
Don Pasquale
Don Sebastiano
Linda di Chamounix
Lucrezia Borgia
Un'avventura di Scaramuccia
**Giovanna di Castiglia
Norma
Chiara di Rosembergh
*Alzira
L'elisir d'amore

1849-50 (16)

Macbeth
I lombardi
Beatrice di Tenda
Saffo
Norma
Maria di Rohan
Marino Faliero
*Der Freischütz
Lucrezia Borgia
I due Foscari
Lucia di Lammermoor
Alzira
Don Sebastiano
Otello
*I martiri
Belisario

1850-51 (11)

Maria di Rohan
Lucrezia Borgia
Attila
I martiri
La figlia del reggimento
Don Pasquale
La favorita
La gazza ladra
La prova d'un'opera seria
Norma
Roberto il diavolo

1851 (4)

Macbeth
Nabucco
Lucia di Lammermoor
I martiri

1851-52 (11)

Luisa Miller
Corrado di Altamura
Gemma di Vergy

Norma
 Emani
 Attila
 Il nuovo Figaro
 La figlia del reggimento
 Un'avventura di Scaramuccia
 La muta dei portici
 La vestale

TEMPORADA OPERÍSTICA AL TEATRE DE L'ODEÓ

1850 (2)

Il barbiere di Siviglia
 L'elisir d'amore

ESTRENES AL TEATRE PRINCIPAL

TÍTOL	AUTOR	ANY D'ESTRENA	ESTRENA A BARCELONA (TEATRE PRINCIPAL)	DIFERÈNCIA EN ANYS
<i>Gabriella di Vergy</i>	Mercadante	1828	1837	9
<i>Caterina di Guisa</i>	Coccia	1833	1837	4
<i>Un'avventura di Scaramuccia</i>	L. Ricci	1834	1837	3
<i>Zaira</i>	Mercadante	1831	1837	6
<i>Belisario</i>	Donizetti	1836	1837	1
<i>Beatrice di Tenda</i>	Bellini	1833	1837	4
<i>Emma d'Antiochia</i>	Mercadante	1834	1838	4
La Fattucchiera	Cuyàs	1838	1838	Estrena absoluta
<i>Lucia di Lammermoor</i>	Donizetti	1835	1838	3

<i>Roberto Devereux</i>	Donizetti	1837	1838	1
<i>Sermondo il generoso</i>	Rovira	1839	1839	Estrena assoluta
<i>Agnese di Castro</i>	Persiani	1835	1839	4
<i>La vedovella</i>	Domínguez	1840	1840	Estrena assoluta
<i>Elena da Feltre</i>	Mercadante	1838	1840	2
<i>Lucrezia Borgia</i>	Donizetti	1833	1840	7
<i>La prigione di Edimburgo</i>	F. Ricci	1838	1840	2
<i>Imelda de' Lambertazzi</i>	Donizetti	1830	1840	10
<i>Esmeralda</i>	Mazzucato	1838	1840	2
<i>La muta di Portici</i>	Auber	1828	1841	13
<i>La vestale</i>	Mercadante	1840	1841	1
<i>Il templario</i>	Nicolai	1840	1841	1
<i>Cleonice</i>	Saldoni	1840	1841	1
<i>Oberto</i>	Verdi	1839	1842	3
<i>Il nuovo Mosè</i>	Rossini	1841	1842	15
<i>Saffo</i>	Pacini	1840	1842	2
<i>Maria Stuarda</i>	Donizetti	1835	1843	8
<i>Corrado di Altamura</i>	F. Ricci	1841	1843	2
<i>Il proscritto d'Altemburgo</i>	Grassi	1843	1843	Estrena assoluta
<i>La Marescialla d'Ancre</i>	Nini	1839	1843	4
<i>Nina, pazza per amore</i>	Copola	1835	1843	8

<i>I due Figari</i>	Speranza	1839	1844	5
<i>Nabucco</i>	Verdi	1842	1844	2
<i>Il conte Murray</i>	Mercadante	1843	1844	1
<i>Linda di Chamounix</i>	Donizetti	1842	1844	2
<i>Ernesto, duca di Scilla</i>	Piqué	1844	1844	Estrena assoluta
<i>Chi dura vince</i>	L. Ricci	1834	1845	11
<i>I Lombardi</i>	Verdi	1843	1845	2
<i>I due Foscari</i>	Verdi	1844	1845	1
<i>La dama del castello</i>	Domínguez	1845	1845	Estrena assoluta
<i>Medea</i>	Pacini	1843	1845	2
<i>Le due illustri rivali</i>	Mercadante	1838	1846	8
<i>Maria di Rohan</i>	Donizetti	1843	1846	5
<i>Maria Padilla</i>	Donizetti	1841	1846	5
<i>La favorita</i>	Donizetti	1840	1846	6
<i>Anna la Prie</i>	Battista	1844	1847	
<i>Attila</i>	Verdi	1846	1847	1
<i>L'ebrea</i>	Pacini	1844	1847	3
<i>Don Carlo</i>	Bona	1847	1848	1
<i>Melusina</i>	Sarriols	1848	1848	Estrena assoluta
<i>I Masnadieri</i>	Verdi	1847	1848	1
<i>La fidanzata corsa</i>	Pacini	1842	1848	6
<i>Don Sebastiano</i>	Donizetti	1843	1848	5
<i>Griselda</i>	F. Ricci	1847	1848	1

<i>La prova d'un'opera seria</i>	Mazza	1845	1849	4
<i>El diablo predicador</i>	Basili	1846	1849	3
<i>Alina, regina di Golconda</i>	Donizetti	1828	1849	21
<i>Adelia</i>	Donizetti	1841	1849	8
<i>Don Giovanni</i>	Mozart	1787	1849	62
<i>La lega lombarda</i>	Buzzi	1850	1850	Estrena absoluta
<i>Luisa Miller</i>	Verdi	1849	1851	2
<i>Il domino nero</i>	Rossi	1849	1851	2

ESTRENES AL LICEU FILODRAMÀTIC

TÍTOL	AUTOR	ANY D'ESTRENA	ESTRENA A BARCELONA (LF)	DIFERÈNCIA EN ANYS
<i>Il conte d'Essex</i>	Mercadante	1833	1838	5
<i>Gemma di Vergy</i>	Donizetti	1834	1839	5
<i>Marino Faliero</i>	Donizetti	1835	1839	4
<i>Zampa</i>	Hérold	1831	1839	8
<i>Il giuramento</i>	Mercadante	1837	1839	2
<i>Uggero il danese</i>	Mercadante	1834	1840	6
<i>Gli esiliati in Siberia</i>	Donizetti	1827	1840	13
<i>La testa di bronzo</i>	Mercadante	1829	1840	11

<i>Francesca Donato</i>	Mercadante	1835	1841	6
<i>Il bravo</i>	Mercadante	1839	1841	2

ESTRENES AL TEATRE NOU

TÍTOL	AUTOR	ANY D'ESTRENA	ESTRENA A BARCELONA (TEATRE NOU)	DIFERÈNCIA EN ANYS
<i>Pia de' Tolomei</i>	Donizetti	1837	1844	7
<i>La figlia del reggimento</i>	Donizetti	1840	1844	4
<i>Betty</i>	Donizetti	1836	1844	8
<i>Ermani</i>	Verdi	1844	1845	1
<i>Il ritorno di Columella</i>	Fioravanti	1842 ¹	1845	3
<i>Roberto il diavolo</i>	Meyerbeer	1831	1845	14
<i>Maria Tudor</i>	Pacini	1843	1845	2
<i>Maria di Rudenz</i>	Donizetti	1838	1845	7
<i>I falsi monetari sposi</i>	Rossi	1844 ²	1846	2

¹S'estrenà el 1837 amb el títol d'*Il ritorno di Pulcinella*. Una segona versió, sota el títol d'*Il ritorno di Columella*, s'estrenà el 1842.

²La primera versió de l'obra (*La casa disabitata*) es va estrenar el 1834. Com a *I falsi monetari sposi* s'estrenà deu anys després a Torí.

ESTRENES AL GRAN TEATRE DEL LICEU

TÍTOL	AUTOR	ANY D'ESTRENA	ESTRENA A BARCELONA (LICEU)	DIFERÈNCIA EN ANYS
<i>Giovanna d'Arco</i>	Verdi	1847	1845	2
<i>Leonora</i>	Mercadante	1844	1847	3
<i>Don Pasquale</i>	Donizetti	1848	1843	5
<i>Macbeth</i>	Verdi	1848	1847	1
<i>Oriazi e Curiazi</i>	Mercadante	1846	1848	2
<i>Giovanna di Castiglia</i>	Cappa	1848	1848	Estrena absoluta
<i>Alzira</i>	Verdi	1849	1845	4
<i>Der Freischütz</i>	Weber	1849	1821	28
<i>I martiri</i>	Donizetti	1849	1840	9

AUTORS I OBRES

Auber (1)

La muta di Portici

Basili (1)

El diablo predicador

Battista (1)

Anna la Prie

Bellini (7)

Beatrice di Tenda

I Capuleti e I Montecchi

Norma

Il pirata

I puritani

La sonnambula

La straniera

Bona (1)

Don Carlo

Buzzi (1)

La lega lombarda

Cappa (1)

Giovanna di Castiglia

Coccia (1)

Caterina di Guisa

Copola (1)

Nina, pazza per amore

Cuyàs (1)

La fattucchiera

Domínguez (2)

La dama del castello

La vedovella

Donizetti (28)

Adelia

Alina, regina di Golconda

Anna Bolena

Belisario

Betly

Don Pasquale

Don Sebastiano

L'elisir d'amore

Gli esiliati in Siberia

Fausta

La favorita

La figlia del reggimento

Il furioso

Gemma di Vergy

Imelda de' Lambertazzi

Linda di Chamounix

Lucia di Lammermoor

Lucrezia Borgia

Maria Padilla

Maria di Rohan

Maria di Rudenz

Maria Stuarda

Marino Faliero

I martiri

Parisina d'Este

Pia de' Tolomei
Roberto Devereux
Torquato Tasso

Fioravanti (1)
Il ritorno di Columella

Gerli (1)
Don Pelayo

Grassi (1)
Il proscritto di Altemburgo

Héroid (1)
Zampa

Mazza (1)
La prova d'un'opera seria

Mazzucato (1)
Esmeralda

Mercadante (17)
Il bravo
Caritea
Il Conte d'Essex
Il Conte Murray
I due illustri rivali
Elena da Feltre
Emma d'Antiochia
Elisa e Claudio
Francesca Donato
Gabriella di Vergy
Il giuramento
Leonora
Oriazi e Curiazi
La testa di bronzo
Uggero il danese
La vestale
Zaira

Meyerbeer (1)
Roberto il diavolo

Mozart (1)
Don Giovanni

Nicolai (1)

Il templario

Nini (1)

La marescialla d'Ancre

Pacini (8)

Gli arabi nelle Gallie

I crociati in Tolemaide

L'ebrea

La fidanzata corsa

Maria Tudor

Medea

Saffo

La vestale

Persiani (1)

Agnese di Castro

Piqué (1)

Ernesto, duca di Scilla

F. Ricci (3)

Corrado di Altamura

Griselda

La prigioniera di Edimburgo

L. Ricci (4)

Un'avventura di Scaramuccia

Chiara di Rosembergh

Chi dura vince

Eran due, or son tre

Rossi (2)

Il domino nero

I falsi monetari sposi

Rossini (11)

L'assedio di Corinto

Il barbiere di Siviglia

La Cenerentola

La gazza ladra

Guglielmo Tell

L'italiana in Algeri

Il nuovo Mosé

Otello

Semiramide

Il turco in Italia

Zelmira

Rovira (1)

Sermondo il generoso

Saldoni (1)

Cleonice

Sarriols (1)

Melusina

Speranza (2)

I due Figaro

Il nuovo Figaro

Verdi (11)

Alzira

Attila

I due Foscari

Ernani

Giovanna d'Arco

I lombardi

Luisa Miller

Macbeth

I masnadieri

Nabucco

Oberto

Weber (1)

Il Freischütz

LES ÒPERES MÉS REPRESENTADES

El present quadre recull les òperes més representades a Barcelona des de 1847 fins a 1852. Només es tenen en compte els títols representats a partir de les 10 funcions.

NÚMERO	TÍTOL	AUTOR	Nº DE FUNCIONS
1	Lucrezia Borgia	Donizetti	117
2	Norma	Bellini	111
3	Ernani	Verdi	106
4	Lucia di Lammermoor	Donizetti	103

5	I lombardi	Verdi	81
6	Marino Faliero	Donizetti	77
7	Nabucco	Verdi	75
8	Il barbiere di Siviglia	Rossini	64
9	Zampa Gemma di Vergy	Hérold Donizetti	63
10	Belisario	Donizetti	59
11	Attila	Verdi	57
12	Beatrice di Tenda	Bellini	55
13	I puritani	Bellini	53
14	I due Foscari Roberto il diavolo	Verdi Meyerbeer	52
15	Il nuovo Mosé	Rossini	47
16	La muta di Portici La prova d'un'opera seria	Auber Mazza	46
17	La figlia del reggimento	Donizetti	45
18	Linda di Chamounix I martiri Un'avventura di Scaramuccia	Donizetti Donizetti L. Ricci	44
19	Il Conte d'Essex	Mercadante	40
20	Maria di Rohan Saffo	Donizetti Pacini	39
21	Don Pasquale La gazza ladra	Donizetti Rossini	37
22	L'elisir d'amore La vestale Caritea	Donizetti Mercadante Mercadante	35
23	Il giuramento Il ritorno di Columella	Mercadante Fioravanti	33

24	Corrado di Altamura Otello	F. Ricci Rossini	32
25	Macbeth Il bravo	Verdi Mercadante	31
26	Don Sebastiano La Cenerentola Il templario Anna la Prie	Donizetti Rossini Nicolai Battista	29
27	Gabriella di Vergy	Mercadante	28
28	I Capuleti e i Montecchi	Bellini	27
29	Emma di Antiochia	Mercadante	26
30	La fattucchiera	Cuyàs	25
31	Anna Bolena La favorita	Donizetti	23
32	Chiara di Rosembergh Agnese di Castro	L. Ricci Persiani	21
33	Der Freischütz Leonora	Weber Mercadante	20
34	La fidanzata corsa Medea	Pacini	18
35	Nina, pazza per amore La vestale Zaira	Copola Pacini Mercadante	17
36	Maria Padilla Elena da Feltre	Donizetti Mercadante	16
37	La sonnambula	Bellini	15

38	Fausta Alina, regina di Golconda Imelda de' Lambertazzi Roberto Devereux L'italiana in Algeri Le due illustri rivalli I crociati in Tolemaide L'ebrea	Donizetti Rossini Mercadante Pacini	14
39	Il furioso Gli arabi nelle Gallie	Donizetti Pacini	13
40	La prigionie di Edimburgo	F. Ricci	12
41	Griselda Pia de' Tolomei Il Conte Murray	F. Ricci Donizetti Mercadante	11
42	La marescialla d'Ancre Torquato Tasso La testa di bronzo I masnadieri	Nini Donizetti Mercadante Verdi	10

III- LLISTAT DE CANTANTS (1837-1852)

La següent llista de cantants s'estableix a partir dels llistats de les companyies publicades a la premsa, llur verificació en els llibrets editats de les òperes representades i també, en alguns casos, en les crítiques publicades, ja que sovint es comptabilitzen molts cantants en les òperes representades que no figuren a les llistes de temporades. Això es deu, en gran part, a les visites ocasionals d'alguns cantants o a les incorporacions de comprimaris que de vegades són membres del cor del teatre. En la mesura del possible he respectat el nom de pila semblantment original, amb la qual cosa és més fàcil copsar la presència de cantants catalans en papers comprimaris. Aquesta categoria ha estat doncs inclosa, tot i que en alguns casos els cantants comprimaris procedien del cor del teatre i d'aquí es passa a tercers i segons papers i també, en algun cas aïllat, protagonistes, la qual cosa permet veure l'ascendència artística del cantant en qüestió.

El llistat s'ha inspirat en el model de l'inclòs a l'apèndix del llibre de Virella Cassañes, per bé que s'hi troba molt incomplet i fins i tot amb alguns errors i amb llacunes massa importants com per no elaborar la llista de nou¹.

* * * * *

ABBADIA, Luigia: soprano: Principal i Liceu 1851-52

AGOSTINI, Rachele: soprano comprimària. Principal, 1846-47; 47-48

AGUILAR, Laureà: baríton. Nou 1844-45

AGUILÓ, Antònia (després AGUILÓ-DONATUTTI): soprano comprimària. Principal 1837-38; 51-52; Montsió 38-39; 39-40; Liceu 48-49; 49-50; 51-52

AGUILÓ-GERLI, Àngela: contralt comprimària. Principal 1845-46

ALABAU, Balbina: soprano comprimària. Montsió, 1841-42

ALBA, Angelo: baix. Principal 1841-42; 42-43

ALBERTI, Matteo: baix. Principal 1843-44; 44-45

ALBERTINI-VIRGILI: soprano. Montsió. 1840-41

ALEGRIA, N.: soprano. Principal 1848-49

ALEU, Adelaida (després ALEU-CAVALLÉ o CABALLÉ): soprano comprimària. Montsió 1841-42; Liceu 47-48; 48-49; 49-50; Principal i Liceu 50-51

ANCONI, Raffaello: baix. Principal 1849-50

ANTOLDI, Gaetano: baríton. Principal 1838-39; 39-40

¹VIRELLA CASSAÑES: *Op. cit.*, pp. 327-363.

ARDAVANI, N.: baríton. Principal 1851
 ARNOLDI, Attilio.: baix. Principal i Liceu 1850-51
 ARRIGOTTI, Marietta: soprano. Principal 1846-47
 ARTIGAS, Joan: tenor (?). Nou 1844-45
 ASSANDRI, Laura: soprano. Principal 1840-41
 ASSONI, Mauro: baríton. Nou 1845-46
 ASTORT, Giovanni: baix comprimari. Montsió 1838-39; baix. Principal 1844-45
 BALESTRACCI, Achile: tenor. Principal, 1839-40
 BALDANZA, Gaetano: tenor. Principal i Liceu 1851-52
 BALZAR, Pietro: baríton. Principal 1840-41
 BARILLI, Ettore: baix. Principal 1847-48; Odeó 1850
 BARRAU, Josep: baix. Principal 1838-39
 BARTOLINI, Ottavio: baríton. Principal 1849-50
 BATTAGLINI, Luigi: baix. Montsió 1840-41; 41-42
 BAUCARDÉ, Carlo: tenor. Principal i Liceu 1850-51
 BERINI, Giulia: soprano comprimària. Liceu 1848-49
 BERTOLINI RAFFAELLI, Chiara: soprano. Principal 1847-48
 BOERI, N.: tenor. Montsió 1840-41
 BOLDRINI, Emilia: soprano. Nou 1844-45
 BONFIGLI, Lorenzo: tenor. Principal 1840-41; 41-42
 BOUCHÉ, Lucien: baix. Liceu 1847-48
 BOVAY PIZZIGATI, Teresina: soprano. Principal 1848-49
 BOZZETTI, Alberto: tenor. Liceu 1848-49
 BRAMBILLA, Annibale: tenor. Principal 1840-41
 BRAMBILLA, Gaetana: contralt. Principal i Liceu 1850-51
 BRAMBILLA, Giuseppina: soprano. Principal 1842-43; 43-44; Nou 1844-45
 BRAMBILLA, Teresa: soprano. Principal 1837-38; 38-39
 BRAMBILLA VERGER, Amalia: soprano. Liceu 1847-48
 CAGGIATI, Ettore: tenor. Nou 1844-45
 CAMARA, N.: comprimari. Liceu 1848-49
 CARBONI, Giuseppe: baix. Montsió 1841-42
 CARRARO, Marietta: contralt. Principal 1847-48

CASALS, Josep: tenor (?). Montsió 1839-40
 CASTELLAN, Andrea: tenor. Liceu 1847-48
 CATTINARI, Carlotta Gianese: soprano. Principal 1845-46; 46-47; 47-48
 CIMA-TONELLI, Giuseppe: baríton. Principal i Liceu 1851-52
 COCA, N.: baix. Odeó 1850; Principal i Liceu 1850-51
 COLLEONI CONTI, Benedetta: soprano. Principal 1844-45
 CONTI, N.: soprano. Odeó 1850
 DE BEZZI, Luigi [després DEVEZZI]: tenor. Nou 1844-45; Principal i Liceu 50-51; Odeó 1850

 DE GATTIS, Bartolome: tenor. Principal 1838-39
 DE GIULI BORSI, Teresa: soprano. Principal i Liceu 1850-51
 DEMI, Stanislao: baix. Principal 1839-40; 40-41
 DÉRIVIS, Costanza: soprano. Principal 1849-50
 DÉRIVIS, Prosper: baix. Principal. 1848-49; 49-50
 DEVESA, Josep: tenor. Montsió 1839-40
 DI FRANCO, Achille: baix. Nou 1845-46
 DI FRANCO, Clarice: soprano. Nou 1845-46
 DI FRANCO, Corina: soprano. Nou 1844-45; 45-46
 DONATELLI, Luigi.: baríton (?) Liceu 1847-48
 EDELVIR, Ida: soprano. Principal 1848-49
 FEDOR, Guglielmo: tenor. Liceu 1849-50
 FERRER, Josepa: soprano comprimària. Principal 1842-43
 FERRI, Gaetano: baix. Liceu 1847-48; 48-49; 49-50
 FERNÁNDEZ, Ferran: tenor comprimari. Principal 1842-43; Nou 1844-45
 FERNÁNDEZ, Marieta: soprano. Principal 1837-38; 38-39
 FIGUERAS, Santiago²: tenor comprimari. Principal 1848-49; 49-50
 FINOLI, Giuseppina: soprano. Principal 1846-47
 FLORENSA, N.: tenor comprimari. Principal i Liceu 1850-51
 FOLGUERA, N.: baríton. Principal i Liceu 1851-52
 FONT, Josep.: tenor comprimari. Nou, 1845-46; Principal i Liceu 1850-51

²En alguna ocasió citat també com a Jaime.

FOSSA, Joana Baptista: soprano comprimària. Montsió 1839-40. Principal 1843-44; 44-45; 45-46; 46-47; 47-48; 48-49; 49-50; 50-51 (i Liceu); 51-52 (i Liceu)

GALLI, Filippo: baix. Principal 1839-40; 41-42

GALLIANI, Benedetto: tenor. Montsió 1840-41. Principal 1841-42

GARCÍA ROJO, José: baix comprimari. Nou 1845-46

GARIBOLDI, Rosalia: soprano. Principal 1841-42; 42-43

GASSIER, Louis: baríton. Principal i Liceu 1850-51

GASTALDI, Francesco: baix. Nou 1844-45

GAZZIELLO BRAMBILLA, Veronica: soprano comprimària. 1843-44; 44-45

GILBERT, Zoë: soprano. Liceu 1851-52

GIMÉNEZ, Juan: tenor. Montsió. 1840-41

GIORDANI, Giovanni: baix. Principal 1843-44

GIRONELLA, Adolf de: baríton. Liceu 1849-50

GNED, Eloisia: soprano. Principal 1837-38

GOGGI, Emilia: soprano. Principal 1843-44; 44-45; 45-46

GÓMEZ, Josep: tenor comprimari/primer tenor. Principal 1837-38; 38-39; 39-40; 40-41; 41-42; 42-43; 43-44; 48-49; 49-50; 50-51 i 51-52 (i Liceu)

GONZÁLEZ, Rosa: soprano comprimària. Principal 1838-39; 41-42; 46-47

GORRICHE, Josefa: soprano comprimària. Principal i Liceu 1850-51

GRAMALLA, Carlotta: soprano comprimària. Nou 1845-46

GRANDOLFI, Angiolina: mezzo-soprano. Principal 1840-41

GRUITZ, Carlotta (o Carolina): soprano. Nou 1845-46; Liceu 49-50

IBÁÑEZ, Miquel: tenor comprimari. Principal 1837-38; 38-39

INSOM, Giuseppe: baix. Principal 1847-48; 1851

IRFRÉ, N.: tenor. Principal 1851

JAMMES, Nicola: baix. Principal i Liceu 1850-51

JORDAN, Joan B.: tenor. Montsió 1839-40

LAYNER, Giovanni: baix. Principal 1840-41

LEGA, Giuseppina: soprano. Principal 1839-40; 40-41

LEY [LEJ], Pietro.: baix. Principal 1848-49

LIVERANI, Carlo: tenor. Liceu 1847-48

LLIMONA, Josep: tenor comprimari. Principal 1840-41; 43-44; 44-45; 45-46; 46-47; 47-48; 48-49; 49-50

LODI, Giuseppe: baríton. Principal 1848-49; 49-50; 50-51 i 51-52 (i Liceu)

LONATI, Catone: tenor. Principal 1841-42

LUISIA, Eugenio: baríton. Principal i Liceu 1851-52

LUSIGNANI, Carolina: soprano. Principal 1839-40

MAIRONI, Carlotta: soprano comprimària. Liceu 1847-48

MAMFRINI PROVINI, Maria: soprano. Montsió 1840-41

MARINI, Antonietta: soprano. Principal 1847-48

MARINI, Carlotta: soprano comprimària. Nou 1844-45

MARINI, Ignazio: baix. Principal 1841-42; 42-43; 43-44

MARTÍ, Josep: segon baix. Principal 1837-38

MARTORELL, Ferran: tenor. Principal 1843-44; 44-45; 45-46; 46-47; 47-48

MAS, Joan: tenor. Montsió 1838-39; 39-40; 41-42

MAS-PORCELL, Caterina: soprano. Montsió 1838-39; 39-40; Liceu 49-50

MATAMALA, Teresa: soprano comprimària. Principal 1843-44; Nou 1845-46

MAZZETTI, Benedetto: Principal i Liceu 1851-52

MEINI, Vincenzo: baix. Nou 1844-45

MERLI CLERICI, Teresina: soprano. Nou 1845-46

MICCIARELLI-SBRISCA, Giulia: soprano. Principal 1838-39; 39-40

MILESI, Giovanni Battista: tenor. Principal 1845-46; 46-47

MITROVICH, Giovanni: baix. Liceu 1848-49

MONTAÑÈS, Joaquim: tenor comprimari. Nou 1845-46

MORELLI, Antonio: baix comprimari. Nou 1844-45; baix. Principal 1844-45(?); 45-46; 46-47; 47-48; 48-49; 49-50; 50-51 (i Liceu)

MORIANI, N.: tenor. Principal 1846-47

MOYÀ, N.: baix. Odeó 1850

NOVELLI, Pietro: baix. Principal 1841-42; 42-43; 43-44; 44-45; 45-46

OBIOLS, Josep: baix comprimari. Montsió 1838-39; Liceu 49-50; 51-52

OLIVIERI, Giuseppe: ? Principal 1844-45

OLLER, Francesc d'Assís: baix. Principal 1845-46

PALMA, Antonio: tenor. Liceu 1848-49

PALLAZZESI JAVINELLI, Matilde: soprano. Principal 1841-42

PAREPPA [-ARCHIBUGI], Elisabetta: soprano. Nou 1845-46

PASSI, Giuseppe: tenor. Principal i Liceu 1851-52

PATERNI, N.: tenor. Principal 1845-46

PECCIA, Clotilde: soprano. Principal. 1849-50

PEDRAGOSA, N.: baix comprimari. Liceu 1848-4); Principal 49-50; 50-51 i 51-52 (i Liceu)

PIACENTI, Antonio: tenor. Principal 1840-41

PIETRASANTA, Giovanni B.: baix comprimari. Montsió 1840-41; Nou 1845-46

PIZZIGATI, Ruggero: Principal 1848-49

PLA, Joan: baix comprimari. Liceu 1847-48; 48-49

POLLONINI, Eutimio: tenor. Montsió 1841-42

PONS MARTÍ, Felicià: baix comprimari. Principal 1841-42; 42-43; 43-44

PONS, Francesc: baix comprimari. Principal 1841-42; 43-44; 44-45; 45-46; 46-47; 47-48; 48-49; 49-50

PONS, Vicenç: tenor comprimari. Montsió 1839-40. Principal 1838-39; 39-40; 40-41; 43-44

PONTI, Luigia: soprano. Principal i Liceu 1851-52

PORCELL, Francesc: baríton (?). Montsió 1838-39; 1839-40

PORTO, Carlo: baix. Nou 1845-46

PRESTEL, Elena: soprano. Principal 1837-38

RAPAZZINI, Carolina: Principal i Liceu 1851-52

RAURET, Ferran: tenor. Principal 1843-44; Liceu 47-48; 48-49; 49-50; 50-51 (i Principal)

REGINI, Francesco: baix. Principal 1840-41

REGUER, Pietro: baix. Principal 1847-48

RENOU, Emanuele: baix. Liceu 1847-48

RICCI, Genaro: tenor. Principal 1850

ROCCA, Felicità: soprano. Montsió 1841-42

RODAS, Agustí: baix. Montsió 1839-40; 40-41; Liceu 49-50; Principal i Liceu 50-51

RODDA, Pietro: baix. Liceu 1849-50; Odeó 1850
 RODÉS, N.: tenor (?) Principal 1851
 ROGÉS, Marcel: tenor. Liceu 1849-50
 ROISSY, Noëmi: soprano. Principal i Liceu 1850-51
 RONCONI, Sebastiano: baríton. Principal 1846-47
 ROPPA, Giacomo: Liceu 1848-49; 49-50; Principal i Liceu 1850-51
 ROSSETTI, Antonio: tenor. Liceu 1849-50
 ROSSETTI, N.: soprano. Principal 1846-47
 ROSSI-CACCIA, Manuela [Giovanna]: soprano. Liceu 1847-48; 48-49; 49-50
 ROVELLI, Costanza: soprano. Principal 1848-49; 49-50
 ROVERE, Agostino: baix. Liceu 1847-48; 48-49; Principal 49-50; 50-51 (i Liceu)
 ROVIRA, Mariana: soprano comprimària. Liceu 1847-48
 RUSMINI-SOLERA, Teresa: mezzo-soprano. Nou 1845-46
 SAGARRA , Josep: baix comprimari. Nou 1844-45; 45-46
 SALAS, Francisco: baix. Liceu 1847-48
 SALVATORI, Celestino: baix. Principal 1847-48
 SALVINI-DONATELLI, Fanny: soprano. Liceu 1847-48; 48-49
 SANCHIOLI: Giulia: soprano. Principal 1848-49; 49-50; 50-51 (i Liceu)
 SANTI, Giacomo: tenor. Principal 1837-38
 SANZ, Josep: tenor (?) comprimari. Principal 1849-50
 SANZ, Manel: tenor comprimari. Principal i Liceu 1850-51
 SCANNAVINO, Emmanuela: soprano. Montsió 1840-41; 41-42
 SCHERONI NULLI, N.: mezzosoprano. Principal 1850
 SCOLA, Carlo: tenor comprimari. Principal 1847-48
 SELVA, Antonio: baix. Nou 1845-46; Principal 1846-47; 47-48
 SERMATTEY, Valentino: baríton. Principal 1848-49
 SIBILA, Joan: tenor (?) Montsió 1840-41; 41-42
 SIBILA, Miquel: baix (?). Montsió 1839-40; 40-41
 SILINGARDI, Luigi.: baríton. Liceu 1848-49
 SINICO, Giuseppe: tenor. Liceu 1849-50
 SOLÀ, Maria: Montsió. 1840-41
 SOLER, N: tenor (?) Principal 1851

SOLIERI, Giuseppe: tenor. Nou 1845-46

SORIANO, Maria: soprano comprimària. Nou 1845-46; Principal i Liceu 1850-51; Odeó 1850

SPERATI, Giuseppina: soprano comprimària. Principal i Liceu 1851-52

SPIAGGI, Domenico: baix. Principal 1837-38; 39-40

SUPERCHI, Antonio: baix. Principal 1844-45; 45-46

TACCHI-MANFREDI, Eugenio: baix. Principal i Liceu 1851-52

TAMBERLICK, Enrico: tenor. Principal 1847-48; 48-49; 49-50

TAVOLA, Teresa: soprano. Principal 1840-41

TESTAGORDA, Emanuele: tenor comprimari. Principal 1837-38; primer tenor Montsió 1838-39; Liceu 1847-48; 48-49; 49-50³.

TORRI, Alberto: baix. Principal 1838-39

VALLESI, Aurora: soprano. Principal 1848-49; 49-50; 50-51 (i Liceu)

VALLI, Luigi: baix. Principal 1837-38; 1850-51; 1851-52 (i Liceu)

VALLI, Nicola: baríton. Liceu 1850-51

VARESI, Felice: baríton. Nou 1845-46

VENTURI, N.: baix. Principal 1851

VERA LORINI, Sofia: soprano. Liceu 1851-52

VERGER, Giovanni Battista Verger: tenor. Principal 1842-43; 43-44; 44-45; 46-47; Nou 1845-46; Liceu 1847-48

VIETTI, Carolina: soprano. Principal 1846-47

VILELLA, Rosa: soprano comprimària. Principal 1837-38; 38-39; 39-40; 41-42; 42-43; 43-44; 44-45; 46-47

VILLÓ, Cristina: soprano. Liceu 1851-52

VILLÓ, Matilde: soprano. Liceu 1851-52

VITALE, Costanza: soprano. Principal 1844-45

VITTADINI, Carolina: soprano. Principal 1842-43

VIVES, Antoni: baix comprimari. Liceu 1849-50 Principal i Liceu 50-51; 51-52

WALTER, Luigi: baríton. Principal 1850

³A partir de la temporada 1847-48 el tenor en qüestió passa a ser anomenat simplement com a Emanuele Testa.

ZAMBELLI, Giulietta: soprano comprimària. Nou 1844-45

ZAMBELLI, Marietta: soprano. Principal 1840-41; 41-42; 42-43; 43-44; 44-45; 45-46; Nou 1844-45

ZAMBELLI, Pietro: baix. Principal 1840-41

IV- LES CRÍTQUES DE PAU PIFERRER I FÀBREGAS

El G. Nacional, 26/VIII/1838, p. 3

TEATRO

***La Fattucchiera*, ópera de D. Vicente Cuyás**

ARTÍCULO PRIMERO

Roja todavía la frente de entusiasmo, trémula la mano, y palpitante el corazón de mil diversas emociones, tomo la pluma para escribir mi amistad á un amigo, para deponer la ofrenda de admiración y aplauso ante un amigo músico, para dar, si así puedo decirlo, un convulsivo abrazo de artista á un artista eminente. Y en este abrazo nuestros corazones, mas que nuestras cabezas, se pondrán en contacto, y se complacerán en la obra del uno, y simpatizarán, porque el músico verá que le comprendió el corazón de su amigo. Permítame el señor Cuyás que presente algunas observaciones sobre las bellezas que su ópera contiene; y si por la confusión, por la multitud de sonidos, cantos y armonías que desde ayer noche bullen en mi cabeza, y que requerirían un artículo demasiado largo para los estrechos límites de un periódico, no puedo desempeñarlo como el asunto merece, culpa será de mi mucha amistad, y mi buena voluntad brillará al través de mis desaciertos.

Magnífica es la abertura particularmente el andante y el *crescendo*; pero ¿quien no se estremeció al escuchar inesperado alegre, aquel *fuerte* amenazador? Reina en él un tono de maldición y venganza, brillan aquellos sonidos con un vislumbre tan profético y plañible, que el alma adivina al primer compás, que alguna venganza sobrenatural va á cumplirse en la ópera. En esta parte el compositor comprendió perfectamente la filosofía de su arte. Porque, efectivamente, que es una sinfonia? es una especie de *introitus*, es un prefacio=pero no un prefacio, que haga saber al público que el libro quedó suspendido en la mitad de la impresión por falta de papel, ó bien contando fría, lisa, llana y torpemente todo el enredo de la acción y sus personajes, destruyendo de este modo uno de los mejores efectos de una obra: el interés y la ilusión: no,=esto no es un prólogo... llámesele advertencia ó nota, pero de ninguna manera prefacio. Para ser verdaderamente tal, es preciso que desenvuelva el espíritu, la esencia, las combinaciones morales, sociales, filosófica ó políticas materializadas en la obra, el pensamiento artístico, la primera idea vaga, vaporosa, sin perfiles, sin sombras, sin toques de luz: lejos de anticipar ninguno de los medios de la acción, es preciso que incite y mueva la curiosidad y los deseos.= de consiguiente aplicando todo lo dicho á las sinfonías, una abertura es toda la ópera en resumen, no los temas de la ópera, sino el tema general, el sentido íntimo, la poesía de ella: la ópera es la acción cantada por hombres,=la sinfonía es la ópera cantada por genios. Se que no á todos los compositores ni en todas las óperas es dado hacer una sinfonia del *Gullielmo* (sic) *Tell*, ó de la *Norma* ó de *Zampa*; pero ya que no se pueda enteramente trazar una valiente pincelada sobre el país, guerras, tempestades

y triunfo como en la primera, ó describir los círculos de la víctima, y de la fatalidad en su lucha como en la segunda, ó derramar sonidos tan pàlidos, marcar con tanto brillo una situacion principal como en la tercera, procúrese á lo menos ser original, y no se nos aturda los oidos con tanto plagio é imitacion de las sinfonias de Rossini; plagios é imitaciones rutinarias y con formas moduladas y reguladas de una misma manera en todas las óperas. Al gigante Rossini bien le està su regularidad en la mayor parte de sus sinfonias, porque las inventó, y si no las inventó, arregló la música en todas sus partes, y en fin, porque es el primer genio músico, y el genio todo lo puede. Pero si no se puede ser ni siquiera original en una sinfonia que no se escriba, levantese el telon despues de muchos compases si se quiere y empieza la òpera con una introduccion como en *La Straniera*, *I Puritani*, *Robert-le-Diable*, etc. Así lo ha hecho el señor Cuyás, cuya abertura bien pudiera ser una sinfonia suelta, pero el terrible motivo del allegro se adopta perfectamente á la situacion de la introduccion y prepara los ánimos al coro de venganza y furor de las brujas. Nótese que hermoso contraste ofrecen las voces puras, el canto nupcial interno con los violentos ademanes y el canto fatídico y animado de las discipulas de la Hechicera; no se cumple allí la venganza todavia, solamente se amenaza: de algo nos servirá despues el motivo del allegro de la abertura en otra situacion semejante á esta. No puedo dejar de felicitar al compositor por el singular acierto con que desempeñó el canto de la maga, antes del coro de sus discipulas:

*Al suon de' liúti, ai canti giocondi
Si uniscano, ó fate, i gridi profondi...*

Argea pronuncia todas aquellas tremendas palabras con una monotonia sombría, horrible, mientras un acompañamiento fantástico y caprichoso derrama sonos lúgubres y burlescos sobre la voz tétrica y fatídica de la Bruja.

Lleno està de bellezas el *duetto* de Ulrico y Blondello que sigue á la introduccion, pero para no estender demasiado este artículo, voy á lo que me pareció mas notable. Si el *libretto* de la *Fattucchiera* hubiese caido en otras manos que en las de Cuyàs, seguramente en el allegro del duo en cuestion, Ulrico hubiera empezado un canto, Blondello lo hubiere repetido, y quizás despues lo hubieran entonado á duo: pero como parece que Cuyàs se atiende á la letra, es decir, considera una òpera como un dráma cantado, como una representacion de sonidos, ya armonías ya melodias, y considera á la música ó los sonidos como un complemento, como una espresion espiritual de lo que puede decir toda la poesía pasada, presente y futura, no ha seguido este órden. Los versos de Ulrico espresan deseos de gloria, de felicidad, tienen cierto tinte algo marcial: un canto á propósito pinta todos estos deseos. Y aquellos versos melancólicos y suplicantes de Blondello

*Dell (sic)! Se mai de' miei perigli
A te giunge' un suono almeno,
Per me prega qual pei figli,
Prega amante genitor!*

debían ir envueltos en el aire animoso de Ulrico? Quizás las reglas hubieran

ganado en ello: pero la filosofía y la poesía habrían perdido. Oigase cuan bien interpolados están los acentos tristes de Blondello con los marciales clamores del coro que lo icita al honor y á la victoria, y se convendrá conmigo en que Cuyàs espresó profundamente los diversos sentimientos de los personajes del duetto de Ulrico y Blondello.

Sigue el aria de Ismalia: citaré solamente un trozo del recitado en aquellos versos

*Non indisti a' miei sponsali
Presagio orrendo! Tal rugia tempesta etc.*

En poquísimas notas oímos el trueno, los presagios, y la tempestad. Nada mas diré acerca de esta aria... un público inmenso la aplaudiò con entusiasmo y frenesí, hasta el punto de pedir al compositor!! Igules aplausos retumbaron en el magnífico duo de Ulrico y Oscar, hasta que algunos preludios campestres vinieron de nuevo á arrebatat la atención de todos. Y efectivamente no se puede dar una *pastorella* mas festiva, mas pura, mas airosa que el coro de aldeanos vasallos de S. Pari. Rústicas pero inocentes son sus palabras,

*Non pure alla festa saremo presenti,
Vedremo le danze, udremo i concerti etc.*

rústicas é inocentes son las tonadas con que la música cubre sus palabras, porque no cantan ellos en este coro sino la orquesta. Las manos temblaban conteniendo los aplausos, al escuchar aquel *morendo* con que finaliza esta hermosa pieza.

La acongojada Ismalia sale al bosque, huyendo del bullicio del palacio: crueles dudas atraviesan su ánimo... cuando una voz repentina le interrumpe y se presenta Argea con la mayor calma y misterio:

*...Il fiore io cerco
Cui l'uragan minaccia*

dice: mientras algunos sonidos fatalistas y delicados espresan todo el misterio, toda la poesía, todo el perfume de aquellas palabras. Y á quien no sorprendió aquel extraño aire

Detestarti, abhorirti dovrei...etc?

¡Con que maestría acaba esa *scena*, cuando Ismalia empieza el canto de Argea y sobrecogida de terror, hiélase la voz en su garganta y viene al suelo casi sin sentido!

Acude Oscar, viene aquel patético pensamiento todo amor, todo ternura

.....
La fe d'un amante non provan gli acenti

y luego, como queriendo distraer á Ismalia de su funesta resolución, quiere conducirla al pie del altar:

Al tempio mi sequi...

Como la música previene todas las imágenes, todas las andanzas de afectos.! Y quien no tembló al oír la resolución desesperada del canto de Oscar.

*Frango il voto, il giuro oblio...
T'amo... è moro...*

y aquel trueno de la música que acompaña á su caída? Pero lo que admira es como pudo salir airoso el compositor en la relación que Oscar moribundo hace del voto que profirió en Tierra Santa! A cada paso se interrumpe... añúdensele la palabra... en fin parece que retiene toda su fuerza, todo su aliento, toda su vida para poder entonar su canto de muerte que luego sigue.

Vivi e con voti e lágrime...

Este es el aire riquísimo, tiernísimo, dulce espiritual, profundo, digna corona del primer acto! Uno se muere con Oscar, pero se muere dulcemente, suplicando á su amante que viva y prometiéndole aparecersele, de cual ángel de paz!

*Io, se redento spirito
Saró alle stelle ascreso,
Ti appariro cual angelo
Di pace apportator!*

Los sonidos ruedan en esos versos, y uno cree percibir el suave crujir de las alas de un espíritu que pasa, ó el ligero roce de los vestidos de una aparición consoladora. Es un pedazo de aquellos que necesitan cierto instinto, cierto tino para ser gustados, una de aquellas rosas de Bellini, cuyo olor no se percibe á primera vista y que misteriosamente brotan entre cuatro ó cinco hojas verdes, un *cantabile* delicado y profundo entre cuatro ó cinco puntos de violín y flauta. Cayó el telón, y acabó el primer acto, coronándole un diluvio de aplausos y repetidos clamores para que saliese el compositor.

El G. Nacional, 27/VII/1838, pp. 2-3

ARTÍCULO SEGUNDO

Principia el acto segundo con un coro de vasallos de S. Pari, que mutuamente se cuentan los encantamientos de la maga de Gissor: la colora cierto tinte de balada antigua; en cuanto á lo demás, repetiré lo que dije en el aria de ismalia del primer acto: un público inmenso lo aplaudió con entusiasmo y frenesí, pidiendo al compositor por tercera vez. Los clamores del público fueron oídos, y salió el joven Cuyás, con el modesto rubor de un artista que rompe la primera valía, de un artista que ansia los aplausos, y que sin embargo tiembla en medio de ellos: ¡debilidad sublime que arroba el alma, anonada nuestras potencias y solo deja el fuego en la frente, el estremecimiento en las fibras, y el llanto en los ojos! Y Cuyás lloraba, porque es artista de corazón, y los ojos de sus amigos chispeaban lágrimas de fuego

de entusiasmo y de ternura! ¡Ah! si el autor de sus dias, el que meció siempre la esperanza en su corazon, el admirador constante de su mismo hijo, si su tierno y anciano padre hubiese podido asistir á un acto tan dulce, ¡cuán completa hubiera sido su felicidad al ver al ídolo de su corazon blanco de todas las miradas, objeto de los aplausos y entusiasmo de Barcelona!... Hace ocho dias que bajó á la tumba... ¡y sin embargo Cuyás ha tenido que acabar su ópera! y ensayarla! y darla al público!!! ¡Ningun barcelonés honrado y bueno debe no sentirse entrecorrido al ver sentado en el *cembalo*, á un músico, á un hijo, que hace ocho dia perdió á su padre! -He tocado una cuerda en extremo dolorosa para mi amigo: pero queria tributar una lágrima á la cruel posicion de su hijo, en cuyo seno han debido combatir horrorosamente las sensaciones de hombre y de artista! -Volvamos á la ópera.

El terceto es una pieza acabada; el alma se adormecía, el oido hallábase lleno á su sabor con la dulzura, la pureza, la armonía, las combinaciones del andante... Ni un aplauso, ni una voz... un silencio mucho mas expresivo... el silencio de la conmocion que dejan en el ánimo los pensamientos armoniosos y patéticos, un silencio profundo siguió al último punto de los violines. Igual atencion reinó durante el canto extraño y nocturno de Argea, tan nocturno y quieto como los versos

*Udite -Allor che placida
In ciel la luna splenda, etc.*

Pero de nuevo reventó el entusiasmo en la sublime *stretta* con que finaliza; en aquel unísono grito de la orquesta, de Oscar, de Ismalia, de Argea; grito de miedo, de alegría, y de amenaza y sarcasmo.

Cito como trozo enteramente original el coro que sigue. Notaré cuan difícil y extraña es ya la poesía

*Invan del bosco
Solleciti guerrieri;
Tentarono i sentieri,
E di Gissor cercaro-ogni ruina.*

La misma construccion guardan las demás estrofas, y la música sobrepújoles en rapidez, en misterio y originalidad. No menos hermoso, puro y original es el canto del coro antes y despues de la magnífica *romanza* de Ulrico. Creo que esta pieza es una de las que gustarán mas cuanto mas se oiga.

¡Qué bello y á propósito es aquel pensamiento, cuando el coro induce á Ismalia á que obedezca á su padre.

.....
Conforte un prode affitto...

Bellini hubiérase complacido al escuchar la tierna y sentimental *preghiera* con que Ismalia pide á su padre que la deje llorar por última vez. No hay ni un solo punto, una sola nota que no implore, que no gima y no solloce.

Pero el gran coro, el coro profundo, que arrancaria sumos aplausos al grotesco y fantástico Meyerbeer es el de las brujas preparando los sortilegios. -

El teatro está oscuro... ruinas de la abadía de Gissor... un pedestal... encima un vaso... magas á su alrededor, atizando el fuego y ejerciendo sus prácticas. Algunos compases de clarinete, ú oboé, ú flauta, describen unos saltos enigmáticos y sublimemente grotescos: algunos aires sombríos y caprichosos y ligeros abren el coro y parece que con sus modulaciones fantásticas y giros murmuradores y estrambóticos vemos saltar grotescas y rápidas apariciones en el fondo del bosque... algunos gnomios que bailan en las sombras... algunos genios de la edad media que asoman su visible y melancólica catadura por entre los pliegues de la niebla ó el follaje de los árboles... Luego empieza aquella tonada tan marcada, tan clara, tan agorera, hasta que á cada estrofa repiten el estribillo

*Bolli, bolli, spuma, spuma,
Qual torrente il suo furor,*

y la música dá dos saltos, como si repentinamente saltasen dos borbollones de la vasija de violines, flautas, trompones y demás orquesta.

¿Y qué diremos de la entrada de fagot y trompa que precede á la salida de Ismalia en la escena séptima? El ánimo aun está extrañamente agitado por los últimos sonidos de los misterios de las brujas, todavía quiere recogimiento, caprichos y quietud antes de pasar á un canto dulce, puro y angelical. El fagot y la trompa llenan perfectamente esta necesidad del ánimo, y atan, por decirlo así, la tristeza grotesca del canto de las brujas, con la tristeza amorosa y patética de la preghiera de Ismalia. ¡Qué canto tan dulce, melancólico y dejado! ¡Cuánto sentimiento, cuánta latitud de espíritu luce en cada nota! Y luego aquel bajo continuo, aquel bajo que jamás sigue las variaciones de consonancias de los demás sonidos, aquel que al principio choca á los oídos, luego penetra en la cabeza, descarga un martillazo á cada compás, se apodera del cerebro, invade todas nuestras facultades, va prolongándose poco á poco dentro nuestro cráneo hasta convertirse en un zumbido continuo, y derrama un tinte uniforme sobre toda la preghiera, como si quisiese denotar que la melancolía de Ismalia tiene una sola idea fija, que uno solo es su pensamiento, uno solo su objeto, y en fin que de día y de noche, siempre ocupa su memoria el dulce Oscar! Hé aquí otra infracción de las reglas, á mi ver; pero ¿hubiera sido mas conducente sacrificar la fuerza de la ejecución y filosofía á la conveniencia y conformidad de los frios preceptos? Yo por mi parte daré siempre la preferencia á un cuadro de Rubens ó de Velazquez, se entiende, un cuadro de escenas populares, con rasgos enérgicos, con toques animados y salientes, con atrevidas armonías, sobre otro cuadro de otro pintor estrictamente esclavo de las reglas, con mucha tersura, limpieza y decoro, pero desnudo de expresión y de sentimiento. Igualmente preferiré un pedazo tristísimo de Bellini con un bajo continuo, con cuatro puntos de orquesta, ó de Meyerbeer con tonos robustos y secos, á uno de los mas acabados y regulados trozos de algunos compositores contemporáneos, salvo siempre el coloso Rossini.

Sin pensarlo he ido extendiendo un artículo larguísimo, y si tuviese que apuntar solamente las varias consideraciones que acerca las piezas ya expresadas se me ocurren, seguramente mucho mayor fuera la extensión que tomaría este escrito. Acabemos pues el análisis: no hay palabras bastantes

para elogiar el canto enteramente celestial que fingen las brujas durante los desposorios de Oscar á Ismalia: el aire riquísimo no ya de Oscar hombre ni sombra errante sino espíritu bienaventurado, aquel aire

*Grazie, diletta vergine,
Grazie ti sien rendute!*

no puede definirse; las palabras que sobre él se dijeren lo ajarían, ¡tanta es su pureza, brillantez y espíritu! -Argea toca ya su venganza... los desposados júranse amor recíproco... resuena repentinamente el canto fatídico de la introducción... pero baja una nube y el cielo protege á los nuevos esposos... Argea en su rabia y dolor derrúmbase de lo alto de una peña... y la orquesta acompaña su caída con el tremendo allegro de la obertura, con aquel allegro que profetizaba muerte y venganza; pero ahora el mismo motivo ha cambiado de objeto... ahora es el cielo quien amenaza y vence el genio del mal, á la maga Argea. Retumba al teatro en aplausos, estallan por todas partes los gritos de *salga el compositor* y mil vivas coronan al autor de *La Fattucchiera*.

Ahora que he expuesto las principales y más notables bellezas de la ópera, pasaré brevemente á algunas consideraciones generales. Indiqué ya que Cuyás tomaba la música como un complemento ó una expresión espiritual de lo que nunca pudo ni podrá expresar la poesía. Bajo este supuesto, sus recitados pertenecen á la escuela de Bellini, y le confieso mi admiración por el singular acierto y maestría con que ha sabido entresacar los pedazos de versos que envolvían alguna idea oportuna. Muchos son los hermosos pensamientos sueltos que forman un *cantabile* casi seguido de sus recitados, pero sirvan de ejemplo los siguientes: Duetto de Ulrico y Blondello, acto primero.

*...Se un giorno.
Men seconde splendesse à te fortuna,
Ricorra il tuo pensiero al amor mio!...
Deh! un sol prego à mi concedi
In mercè del mio soffrire,*

Escena de Ismalia y Argea, acto 1º

*...Il fiore io cerco... etc.
Scritto in sangue frá poco sarà.*

Escena antes del terceto de Oscar á Ismalia del segundo acto.

*...Scaldar potessi
...Vieni una volta... etc.*

En la escena cuarta del segundo acto, Ulrico lee el billete que le ha remitido Argea, y lee naturalmente, mientras la música canta, porque en una ópera, cuando se habla se canta, y cuando se lee cosa que ya ocupa la atención y el entendimiento del personaje, dejándole de este modo sin la inspiración é improvisación que le suponemos cuando canta, cuando se lee,

repito, se lee solamente.

Esta es la ópera de Cuyás: corto análisis para tan ilustre obra; pero los límites de un periódico no permiten mayor extension, ni mi memoria pudo fijar las infinitas bellezas que en ella están diseminadas. Su instrumentacion es enérgica, y creo que nada dejará que deseae al mas rigorista maestro. Cuyás es muy jóven todavía, hace poco tiempo que está iniciado en la composicion, no ha viajado... ¡y sin embargo produce tan ricas obras! ¿qué hará pues si refina su gusto oyendo las mas sublimes particiones extranjeras, si puede respirar por algun tiempo la atmósfera de Rossini y Meyerbeer? si su ánimo se entusiasma, si su imaginacion se enriquece con las obras, con los dramas, con las novelas, con la magnificencia, con el lujo, con la inmensidad de la Babilonia moderna, de París? Mucha gloria es para Barcelona que sin haber salido jamás de su recinto pueda ya ofrecer una *Fattucchiera*, y es una prueba irrecusable de que la composicion se puede aprender en Barcelona tan bien como en cualquier otra parte. Y qué, ¿tenemos un Vilanova, tenemos al maestro de Cuyás, y mendigaremos el auxilio de los italianos para aprender als reglas de la composicion? Yo por mi parte le doy las gracias mas expresivas y sinceras, y le felicito por el digno discípulo que le honra y honrará á Barcelona. Con todo mi corazon se las doy tambien al digno maestro Ferrer, al que ha protegido á Cuyás en sus primeros pasos, al que le ha animado en sus contrariedades; doy las gracias al anciano maestro que léjos de desdeñar al jóven, le tiende una mano amiga y le abre la senda de la gloria, que por su modestia y timidez no emprendia. Hora era ya que la juventud saliese á la arena; el primer combate es un triunfo, las ideas fermentan terriblemente en todas las cabezas jóvenes, el movimiento es sordo pero existe; cese la guerra civil, diríjanse y dese pábulo á aquellas ideas, y dentro de algunos años la España figurará algun tanto en la lista de las naciones civilizadas. ¡Feliz Cataluña, pues no poca parte le cabrá en su gloria, si nuevos *Saldonis* y *Cuyás* se presentan á arrebatarse los aplausos del público y á encender nuestro entusiasmo!

El G. Nacional, 28/VII/1838, pp. 2-3

ARTÍCULO TERCERO

"El anuncio de la ópera contiene estas palabras, relativamente al libretto: *poesía del señor Romani, y refundido por un jóven de esta capital*". La amistad que con este jóven me une y la justicia me obligan á arrancar el velo de aquellas palabras, y á nombrar á D. José Llansás. No quiero saber lo que movió á Cuyás á variar el libretto de Romani, porque "*posteriormente nuevas dificultades que no son para escritas exigieron nuevas variaciones, de las cuales se encargó un joven de esta ciudad que, únicamente en gracia de la amistad que desde niño le une con el autor de la música, hubiera podido dar un momentáneo ensanche á su conciencia literaria, atreviéndose á poner su mano inesperta en la obra de un escritor que goza en Italia de igual reputacion que Scribe en Francia y Breton en España, y diversificar en un idioma extranjero que está muy lejos de saber perfectamente*". Pero yo digo, porque

así lo siento, que las variaciones del Sr. Llansás no desmerecen de los versos de Romani, y que á no haberlo anunciado, nadie hubiera notado diferencia entre los suyos y los del escritor italiano. En esta parte ha salido airoso del empeño (y apelo al juicio de los que tengan algunos conocimientos en versificación y poesía), que no es poco difícil para un español versificar en un idioma extranjero tan complicado es su parte poética y además ciñéndose á las exigencias y reglas de un *libretto* de ópera. Señalo como suyos, (porque lo indica la citada advertencia del *libretto*) las escenas IV y V del primer acto, la III del segundo desde la aparición de Argea en la escena VI, y algunos versos del final.

En obsequio de la verdad citaré los trozos que me han parecido mas notables. En la escena V del primer acto Oscar promete hacer feliz á Ismalia.

*Ma meco non sarà sposa infelice,
Un guerrier della croce a te lo dice.*

Esa afirmación del último verso es muy propia de un cruzado, orgulloso de su emblema y de su honor. Merecen copiarse por su dulzura y aire italiano los siguientes de la misma escena:

ULRICO.= *Ah! se quel core ingenuo
Fosse da te tradito,
Come il presente giubbilo
Sí cangiaria in mártir!
Come le dolce lacrime
Da cui son or nutrito
Fariansi amare gocciole
Al mio estremo morir!*

OSCAR.= *Non paventar= Y dubbj
Che il sen turban paterno
Fian presto nuove immagini
Di contentezza al cor.
Tosto che il Dio pronubo
Ci stringa in nodo eterno,
Le labbra finor mutole
Sol parleran d'amor.*

No menos bellas son las estrofas de Argea de la escena III del segundo acto.

*Non fuggir= quell'Argea temuta
Non son piú, che dovunque moveva
Il tuo piè, ratta lá v'accorreva,
Qual la luce tien dietro del sol.
Anzi sono una estella caduta,
Senza raggio, cui sol piú non brilla,
Cui l'estrema languente scintilla
Non restó che per lampa di duol.*

¡Qué delicado pensamiento el de *estrella caída del cielo, sin luz, y cuya última chispa de lumbre solo le quedó para lámpara mortuoria!* Luego sigue:

*Quella Vergin che siede sul nembo,
E ognor d'alma amarrita fu guida,
Yo invocai dopo il fatto omicida,
Lagrimosa è dolente di cor:
Ma adirata scacciommi dal grembo,
Nè promise di darmi perdono
Finch'io stessa foriera non sono
Del piacer che le fè, vostro amor.*

Los cuatro versos que á continuación copio pintan en dulces y breves palabras todo el transporte y dulzura del himeneo:

*E il pianger dalla vergine,
E del guerrier la gioja,
E i loro baci fervidi
Con me benedirà.*

Para que se vea cuan imperceptible, ó cuan ninguna es la diferencia que hay entre los versos de Llausas y los del poeta italiano en el *libretto* que analizo, cotéjese el canto de las brujas con los cinco siguientes del final, iguales e estructura:

*Mali.= Mora, mora chi storcere volle
Alla Diva la fede richiesta:
Venti, fischi, muggiti, tempesta
Sian i loro conecnti d'amor.*

Arge= Cielo ad essi!= a me abisso e dolor!!

Doy las mas espresivas gracias á mi amigo el señor llausás por la parte que ha tenido en el buen écsito de la ópera de Cuyàs, pues me consta que solo el mucho afecto que á este profesó, y la esperanza de trabajar para un jóven compositor que tantos dias de gloria nos promete, pudieron determinarle á escribir las citadas escenas, á riesgo de ser tildado de atrevido.

Agradecidos de todo corazon quedarán los amigos de Cuyàs á las señoras Micciarelli Sbriscia y Marietta Fernandez, que por su esmero, por la maestría con que desempeñaron su parte. ¿Quién no siguió el vuelo de las careras y trinos de la señora Micciarelli en el ària del primer acto? quien en

*Lascia, deh! lascia libero
A me per poco il pianto...*

de la escena V del segundo acto no se sintió enternecido? quién no le acompañó en su llanto en la preghiera de la escena VII? Heláronnos de terror el misterio y la gravedad con que la señora Fernandez pronunciò

*Il fiore io cerco
Cui l'uragan minaccia.*

y al grito horrible de

Scrito in sangue fra poco sara,

parecíanos ver una mano invisible trazar los signos de amenaza, porque lo cantò con toda la espresion de terror y horror. Igual espresion y energía notamos en el canto

detestarti abhorirti etc.

Creo que Cuyás quedará satisfecho de ver sus pensamientos tan bien ejecutados por las dos indicadas cantatrices.

Todos en general se lucieron. El señor De-Gattis cantó particularmente con mucho sentimiento el aire final del primer acto y el

Grazie, di letta vergine

del segundo en que arrancó un bravo al público. La romanza de la escena Iv del mismo acto

In tanto scompigliis etc.

se adapta perfectamente á la cuerda del señor Antoldi y la ejecuta con bastante maestría. Pero no puedo pasar en silencio que hace pocos dias que el señor Barran tuvo que estudiar su papel, por la indisposicion de otro cantante para quien estaba destinado, y que merece de consiguiente todos los aplausos de los verdaderos amantes de los adelantos de su patria por su complacencia y agrado en aceptar, para no suspender la ejecucion de la ópera, una parte que requería algunos dias mas para cantarse con perfeccion. Y sin embargo nadie negará que el señor Barrán estuvo muy feliz en el duo de Ulrico y Blondello, particularmente en

Deh! se mai de' miei perigli.

Pero los infatigables, los estudiosos coros no podian dejar de lucirse: el teatro de Barcelona se envanece con ellos, y creo que seria injusticia citar tal ó cual pedazo porque todo lo cantaron perfectamente, y si en algo ha de haber particularidad es en la escena I del segundo acto, que es imposible que ningun coro del mundo la diga y cante mejor. Deben darse tambien gracias al director de escena y á la orquesta que nada dejó de desear.

Alguno sin duda me echará en rostro que no cito defectos; yo por mi parte no los sé ver... mi entusiasmo todo lo dora... y ademas... á que buscar faltas cuando todos á porfía se esmeraron en el buen desempeño y lucimiento de nuestro compatriota? No fue este aplaudido, llamado á las tablas y coronado? y se pretenderá que agriemos los ánimos y destruyamos el buen efecto con acusaciones? Hágalo quien á ello se sienta dispuesto, que yo, en

nombre de todos los jóvenes amigos de Cuyás, otra vez tributo gracias de todo corazón á todos los que han tenido parte en la ejecución de su ópera, día de mil tiernas emociones para Cuyás y sus amigos, de gloria para la música, y de honor y júbilo para Barcelona.= 24 de julio de 1838.=

Diario de Barcelona, 10/XI/1841

Lucrezia Borgia

Cuando leemos en los carteles que un actor ó cantante se estrena con una obra que por su misma bondad y buena ejecución ya en otra temporada mereció los aplausos del público, naturalmente desconfiamos del feliz éxito de aquella primera salida, por muchos que sean los recursos artísticos que al *debutante* se atribuyan. Práctica es esta que á ningun actor ó cantante aconsejarémos, si ya no está convencido de su propia superioridad; pues tan quisquilloso se muestra el espíritu de comparación en estos casos, que difícilmente aplaude lo que en su sentir no pasa de igual á lo que una vez oyó.

Así muchos sentimientos que la Sra. Josefa Brambilla se estrenase con una ópera por tantos títulos agradable al público de Barcelona; y con esta desconfianza fuimos á ver cerciorados ó desvanecidos nuestros celos. Ya en la cavatina del primer acto echamos de ver que su voz, simpática, estensa y clara en los puntos agudos pero un tanto oscura en los medios, no correspondía ni en fuerza ni en volúmen á su sensibilidad y á la energía de su expresión; y las demás piezas confirmaron este primer juicio. Pero si á su voz no, el público apludió la ternura y fuego con que ejecutó su parte, y mayormente la buena voluntad y vivos deseos de complacer, de que en todos los trozos hizo muestra.

El Sr. Marini¹ satisfizo nuestras esperanzas, aunque hubo de luchar con los gratos recuerdos que el Sr. Balzar dejó en esta ópera. Cantó con tal valentía la *cavaletta*

Qualunque sia l'evento,

que unánimes aplausos le llamaron á la escena; y durante las piezas siguientes pudimos admirar su maestría y la sabia atención que le merecía el más leve incidente de la escena y del verso, cuyas bellezas y sentido expresó é hizo resaltar con acierto. Sin embargo, permítanos esta ligera observación: deseáramos menos fuerza en la pronunciación de ciertas palabras, pues quizás no á todos dejarán de parecer algo afectadas algunas de las modificaciones que á su voz da para expresar la energía de la frase.

El Sr. Lonati cantó su parte con brio y sentimiento, y la complacencia con que se le escuchó en toda la ópera fue clara prueba de la bondad del *nuevo Gennaro*.

Bien quisiéramos finalizar estas líneas sin zaherir á nadie, porque en

¹Cantà al segon acte una cabaletta composta per Donizetti per a ell mateix

verdad no nos confesamos inclinados á la sátira; mas cuando se ofrecen al público decoraciones tales como la que en el segundo acto representa una sala del palacio ducal, hay que vencer la inclinacion propia, si no se quiere caer en la nota de parcial ú olvidadizo. No hablamos de la ejecucion, sí de la idea. ¿A qué género, á qué tiempos pertenece aquella arquitectura? ¿qué significan aquellos paisages? ¿se usaban para decoracion de aposentos en la época á que la accion se refiere? ¿aquellas curvas, que á guisa de dentellones guarnecen el intrados de los arcos, denotan tal vez que la fábrica es árabe? ¿y las colgaduras de la puerta no son ya fastidiosas de puro manoseadas? etc. etc. Ciertó no sabemos por qué, cuando se puede echar mano de combinaciones sencillas y propias, se apela á esas mescolanzas, las cuales mas que de recreo sirven de ofensa á los ojos.

Si la *ballata* del tercer acto se cantase mejor y como se escribió, si aquellas malhadadas luces se apagasen con *mas disimulo*, la ejecucion de aquella escena reportaria de ello gran ventaja, la ilusion seria mayor, y se cerraria la puerta á zumbas y hablillas.

Diario de Barcelona, 3/III/1842, pp. 470-1

Oberto, conte di S. Bonifacio

Buen ingenio ó profundos conocimientos ha de poseer quien hoy en dia se atreva á escribir música dramática, Rossini, á manera de avenida grande y poderosa, todo lo ha inundado con la abundancia de su genio; Bellini, aunque muerto en la flor de sus años, idealizó hasta lo sumo el amor, apuró infinitamente las formas sentimentales, largas, muelles y tiernas, y espresó mágicamente la poesía de las situaciones y de las palabras; Meyerbeer, reverso de la medalla, ha cantado la parte robusta y fantástica de la edad media con perfeccion admirable; Donizetti, dejando aparte *Marino*, *Elisir*, *Parisina*, *Tasso*, y *Anna Bolena*, que son las mejores joyas de su corona, continua *cantando* siempre, y siempre formulando aquellos motivos graciosos, fáciles y popularísimos, amen de filosóficos; y Mercadante tanto ha buscado la novedad en las combinaciones científicas, que parece imposible se le puedan ya ofrecer nuevos efectos instrumentales. A todo esto, agréganse las exigencias de la crítica, que arredran á todo principiante. Quiérese ante todas cosas originalidad en los motivos, que no es poco querer; la filosofía no se considera ya tan solo aquella espresion material de lo que los versos significan, ni se juzga de ella por la imitacion de los objetos y efectos materiales, sino por las impresiones análogas á las situaciones, á los caracteres, á ñas localidades y á los sentimientos, escitadas por la música; deséchase toda afectacion y *pretension* declarada en espresar la filosofía de las pasiones; el sentimiento se diversifica en varias especies, no siendo las menos árduas y espinosas el nacional, el de época, y sobre todo aquel que marca el género de la composicion de una manera fija y propia, que á los primeros sonidos ya revela limpia y pura al alma la forma y clase del motivo; y hasta en el corte de las piezas se exige novedad, al paso que se inculca el principio de que cuanto mayor sea la unidad de colorido de cada acto, mas

corresponderá la ópera á su carácter de *drama lírico*. Por lo visto no es difícil conocer cuántos obstáculos hay que superar para escribir música dramática con buen éxito; y aun satisfaciendo las mas de las exigencias de la crítica, se corre riesgo de andar por el carril de la imitación, y de caer en ese amaneramiento de formas y de la marcha de las piezas, que es el defecto de muchas composiciones italianas.

Si no lo ignoraba, no debió de parar atención en lo espuesto el maestro *Verdi*, ya que tan sin encomendarse á Dios ni al diablo endilgó una ópera sencillísima en cuanto á la instrumentación, si no desnuda en no pocos trozos, falta de motivos, y plagada de reminiscencias en los escasísimos cantables que se presentan un tanto despejados.

El primer tiempo de la sinfonía, que es un motivo gracioso y bien desenvuelto, nos hizo concebir alguna esperanza; pero esta se desvaneció al oír el *allegro*, en que, perdido ya el concepto, parecia que el autor forcejaba por salir de aquel cúmulo de modulaciones insignificantes. También es algo gracioso el canto de la introducción, bien que decae á la mitad de sus frases; y sin mencionar la *cavaletta* de tenor, muy comun, ni el recitativo del aria de Leonora, el *andante* de esta ya fue algo notable, pero desgraciadamente mal cantado. Bien se echa de ver que el aria que sigue se escribió para el Sr. Marini, segun se adapta á su *tessitura*; mas en verdad nos pesa de que se canse en querer dar vida á lo que no la tiene. El coro *Fidanzata* es el primer tiempo de la sinfonía, y en él poco á poco va el autor perdiendo el motivo; y hasta llegar al terceto *su quella fronte*, no hay que buscar nada que tenga una forma destacada y seguida. Lo único que en este primer acto produce algun efecto es el canto *A quell'aspetto*; y en seguida viene una *stretta*, que á la vez participa de música de baile y de marcha.

El aria con que empieza el segundo acto es regular, respecto de lo demas; y el coro siguiente ya nos iba pareciendo ridículo con aquellas preguntas y respuestas á manera de maitines, á no rematar con un canto de bastante efecto. Otra aria, y de *bravura* en su *cavaletta*, aunque muy comun; y tras ella un cuarteto pesado, no muy bien combinado, truncado y extraordinariamente frio, bien que con alguna pretension en el *allegro*. También la ostenta el coro de cavalleros *li vedeste*; y aquella escena y la siguiente de Ricardo tienen algun carácter y son muy regulares, á pesar de que en esta no falta un susurro de los violines, que espresa las palabras *susurra il vento*. No queremos detallar todos los defectos de esta ópera, que, ademas de carecer de filosofía, es un continuo ir y venir de personajes que se ponen á cantar con la mayor frescura é indiferencia, y un zurcido de retazos, en que ni se nota el talento de preparar, no dirémos los motivos, sino hasta el tránsito del uno al otro trozo.

Vanos son los esfuerzos de los artistas cuando la música no *canta*; y por lo mismo nada dirémos de su ejecución. Solo indicaremos que el canto de la señora Palazzesi corrió parejas con los motivos, y que en esta ópera mas que en ninguna otra ha hecho ella alarde de aquella manera peculiar suya de pasar de los puntos graves y medios á los agudos y de marcar el claro-oscuro, pues su parte mímica y aquel su sbrir de brazos como las alas un pájaro (no se nos ocurre otra comparación) son cosas harto conocidas.

La orquesta, á pesar de lo incompleta que es en los instrumentos de

cuerda, tocó muy bien lo poco que el autor destinó para su lucimiento, lo cual es *bien poco*; y llamó la atención particularmente en el ritornello del coro *Fidanzata*, y en el *crescendo* que precede á la escena 8ª del segundo acto.

Creemos fue efecto de una inadvertencia el que Leonora saliese antes de la escena 9ª del mismo, sostenida por Imelda y Cuniza, mientras esta canta *Alla meschina mi guidate*, y responde el coro *S'avvicina*, debiendo efectuarlo después de estas palabras.

No atinamos cómo la empresa ha permitido que se ejecutara esta ópera, al paso que sentimos haya tenido que adornarla con dos decoraciones nuevas, y con el traje del Sr. Gomez, que es magnífico.

Diario de Barcelona, 17/III/1842, pp. 1042-3

Chiara di Rosemberg, y concierto del viernes próximo² (fragment)

En verdad que la empresa del teatro se encontró en una penosa alternativa: tenía que dar una ópera y le faltaban tenor y *prima donna*, ó no cumplía lo que prometió. Por esto echó mano de la *Chiara*; y por esto también, es decir, porque nos hacemos cargo de que era punto menos que imposible salir del apuro de otra manera, nos abstendremos nosotros de hacer las observaciones del desempeño que se nos ofrecían.

Los cantantes que en ella trabajaron, ya carecieron de la gran ventaja que la novedad lleva consigo: y como precisamente es la *Chiara* una de las óperas que mejor ejecutó en Barcelona otra compañía, de modo que aun con igual hondad de ejecución el fallo del público no hubiera ahora sido tan favorable; no es de estrañar que no lo haya sido, y sí muy contrario, y que se acogiese el conjunto de la ópera con señales de reprobación y desagrado.

Algunos aplausos, con todo, hubo para el Sr. Marini (*Michelotto*); y en obsequio de la verdad debemos decir que los mereció, principalmente en la escena que precede al final del primer acto y en el *duetto* del segundo. Pero como le conocemos complaciente y deseoso de acertar, hemos de indicarle que quizás convendría se abstuviese de cierto ademán con que al principio del primer acto acompaña las palabras *sei robusta*.

La Sra. Gariboldi se esforzó por agradar en su parte de *Chiara*.

En cuanto á lo demás, recordamos al lector lo arriba dicho sobre la alternativa en que se vió la empresa, y basta de *Chiara*.

Diario de Barcelona, 30/VI/1842, pp. 2065-7

Estreno de la Sra. Vittadini y del Sr. Verger

²En relació a un concert instrumental, el primer dels quals havia tingut lloc el 25 de febrer, sota la direcció del 1r. violí M.A. Rachele amb obertura de *La gazza ladra*, variacions d'oboè (Daelle), obertura d'*Elena da Feltre*, simfonia d'Antoni Pasarell, variacions de clarí de pistó de Blakman a càrrec d'Andreu Masseras, obertures de *L'assedio di Corinto* i *Zampa*, vals "La Frasquita" de Jullien i obertura de *Guglielmo Tell*. Considerat el primer concert exclusivament simfònic a Barcelona.

Pocas óperas ó ninguna ha compuesto el fecundo Donizetti mas ligeras y, fuerza es decirlo, mas insignificantes que la *Gemma di Vergy*. Desde la primera consonancia de la sinfonia ya se echa de ver que le habia abandonado la inspiracion cuando combinaba aquella obra; en vano se buscarian en ella ni el sentimiento ni la filosofia; y viene á ser un tejido de melodías, mas ó menos felices, sin ningun color, sin ningun propósito, y solo ideadas para hacer *algun efecto* y sacar al autor de apuros. Aquella fuerza de genio que reviste al segundo acto del *Marino*, de un color *uno* y sombrío, que ni un acento pone en él que no sea noche, misterio y presentimiento de muerte; aquella fuerza de genio que enlaza como flores de un odorífero y espléndido feston los motivos del *Elisir*, que resplandece en trozos de la *Lucia*, en *Anna Bolena*, *Parisina* y *Tasso*, no anima las yertas piezas de esta ópera; y si algunos pasages, como el segundo tiempo de la introduccion, la cavatina de Gemma, el aria del conde, etc., parecen notables, mas que al corazon complacen al oido, y no despiertan ni producen ninguna idea ni impresion accesoria ó que explique la relacion de aquellas melodías con el drama, ó que meramente revele un sentimiento poético, lo cual es lo que da el verdadero valor á un canto. Y para colmo de frialdad, no faltan ni una *stretta* del primer acto sumamente declamatoria y rebuscada, ni el famoso coro *Vieni o bella* del segundo acto, que pueda apostárselas á la pieza mas vaga, mas comun y de peor efecto, ni algunos walcecitos y una cabaleta à manera de aire andaluz, escelentes para un salon de baile.

Ya se ve, pues, que no entusiasmará nunca la *Gemma*, aun cuando la desempeñen buenos cantores y tenga todas las ventajas de la novedad; pero si se pone en escena en un teatro en donde ya se oyó y no poco, no solo no entusiasmará, sino que ni su éxito dejará de correr peligro. El cantante que se estrena con una ópera nueva, logra que el público no fije en él toda su atencion, porque la ilusion de la música á cada paso le distrae; y si la ópera es buena, aun con mediano mérito del cantor el éxito es favorable, porque no tanto se le aplaude á él como á la música. Al contrario, si el cantor se estrena con una ópera ya oida, se pone en grave compromiso, porque no ofreciendo las piezas ninguna novedad ni ilusion, en él se concentra todo el interes y atencion del público, que acude á oir solo el cantante como por via de exámen. Por esto no aprobamos que la Sra. *Vittadini* y el Sr. *Verger* se hayan estrenado en la *Gemma*, que precisamente reúne á la calidad de muy oida todas las que pueden asegurar un mal éxito.

Desgraciadamente para estos dos cantantes el mal estado en que de algun tiempo acá se encontraba la compañía hizo que se esperase con suma ansiedad su primera salida; y por consiguiente hubo de ser mas notable cuanto pareció que no correspondia á las esperanzas del público.

Si no procedió de temor, la voz de la Sra. *Vittadini* no tiene mucho volúmen, mayormente en los agudos que son algo inseguros y débiles; su timbre es agradable, pero no espresa con sentimiento los adagios. Por entre el zumbido que reinaba en el teatro, pareciónos oir en la cavatina del primer acto una cadencia de escala cromática ejecutada con limpieza, y algunos trinos bien marcados. Si no oimos mal, esto supone ejecucion en la Sra. *Vittadini*; y esta calidad tal vez le valga algunos aplausos del público barcelones, que se entusiasma por una buena cadencia ó por un buen *grito* en el final de una

cabaleta, aunque el precedente andante se haya cantado con grande ofensa de los tímpanos. En fin, para emitir un juicio mas explícito hay que oirla en otra ópera; ú otra noche en que no pueda atribuírsele ningun encogimiento. Pero si en lo de su voz y canto puede haber duda, nó asi en su manera de declamar, en sus gestos y ademanes, que ni son los mas nobles, ni los mas propios, ni en fin los que convienen á una regular actriz. No sea tan pródiga de aquellos *terribles* movimientos de brazos; y á propósito, deseáramos saber por qué en el segundo acto saca aquel vestido con mangas tan abiertas, que se los dejan casi enteramente desnudos.

El Sr. Verger, que tan gratos recuerdos dejó cuando su primera venida á Barcelona, manifestóse el mismo, con la sola diferencia que los años debian necesariamente producir en la fuerza de su voz. Este efecto de la edad se le notó en toda su parte, y principalmente en los puntos graves, que no fueron ni robustos ni claros. Pero su maestría en los recitados y su espresion nos trajeron á la memoria otras óperas, en que tenia mayores ocasiones de lucimiento que en la *Gemma*. Evite en todo la exageracion, y no dudamos será el primero de la actual compañía.

El Sr. Marini, aunque hubieron de ajarle no poco el aria del primer acto, con la fuerza de su canto manifestó que se halla completamente restablecido de su indisposicion; cantó bien; y si en la cabaleta de aquella aria una equivocacion gravísima y nada disculpable escitó justamente la desaprobacion de los espectadores, en el aria del segundo acto fue muy aplaudido. El conjunto podia salir mucho mejor.

Diario de Barcelona, 24/VII/1842, pp. 2812-3

Belisario

Así como al parecer reinan en la actual compañía italiana las calenturas, las antiguas, los resfriados y toda la plaga de leves indisposiciones que privan al cantante de hacer uso de su instrumento; de la misma manera dijérase que influye en ella la manía de repetir óperas en que otros artistas dejaron vivísimos y muy gratos recuerdos á Barcelona. Solo en un caso puede arrostrarse la comparacion en una ópera ya oida: cuando la superioridad de quien la repite puede borrar la memoria de la *medianía* que antes la ejecutó. Ni un éxito con corta diferencia igual al pasado puede arrancarnos aplausos; porque perdida la ilusion primera, ya no vamos á compartir nuestra atencion entre los motivos y los cantantes, sino que la fijamos toda y profunda en estos solos. Por esto entonces una insignificante equivocacion nos ofende, la falta mas leves escita murmullos, y hasta las alteraciones que haga en su parte un cantante nos disgustan, aun cuando sean ellas lo que realmente escribió el maestro.

En el *Belisario* el escelente artista *Luis Valli* adquirió en Barcelona su mas bello triunfo; y poquísimos son los que, al nombrar esa ópera, no mienten el nombre del cantor. *Valli* lo era consumado, dotado de sentimiento profundo, hábil en vencer las dificultades de ejecucion, gran conocedor del efecto del claro-oscuro, y sabio en la *conduccion* de la voz ó en el género ligado, que

viene á ser lo mismo: y sobre todo en los adagios desplegaba aquella su maestría y buen gusto, desenvolviéndolos como un hilo riquísimo, redondeando las frases o cortándolas segun era el colorido, y marcando el sentido de las palabras y pasion del tema. Precisamente trabajó en aquella temporada junto con la señora *Teresina Brambilla*, que corria parejas con él en punto á talento y buen gusto, y en su género le aventajaba en la voz; y como esa cantatriz tambien contribuyó no poco al buen éxito del *Belisario*, inconsiderada resolucion nos parece la de haber repetido esta particion de Donizetti, de cuyas bellezas nada dirémos por tan conocidas.

La señora Josefa Brambilla (*Antonina*) ha sido la mas afortunada, pues que no ha tenido que luchar con ningun recuerdo grato á los barceloneses. Su voz no abunda en fuerza ni en volúmen, pero el fuego de su espresion y su sensibilidad suplieron aquel defecto; y como posee puntos agudos claros y simpáticos, pudo cantar con valentía las últimas frases de la cavatina del primer acto, en que fue muy vivamente aplaudida. Sin embargo, en el final del tercero echamos muy de menos aquellas dos cualidades; y aquel bello motivo no produjo ningun efecto.

Todos los demas cantantes hubieron de sostener la comparacion con los que antes habian ejecutado sus partes en Barcelona.

La señora Gariboldi (*Irene*) dijo bien el aria de introduccion; y aunque siente y no carece de buen gusto, en las demas piezas la memoria de la Teresina Brambilla la privó de los aplausos, que sus deseos de complacer le hubieran valido á cantarse la ópera por primera vez.

El señor Alba posee una voz fuerte, pero nó bastante á propósito para las inflexiones y modulaciones que el sentimiento requiere; por manera que sus mismos esfuerzos por parecer conmovido y por llorar ni conmueven ni enternecen. Por esto el adagio no le deja siempre airoso, ni los cantábiles apasionados hacen buen efecto cuando él los canta; y como el sentimiento y la maestría en el adagio eran las mas brillantes dotes de *Valli*, no es extraño que no haya gustado su desempeño de la parte de Belisario. No queremos detallar aqui los trozos que menos bien cantados nos parecieron; porqué en verdad no á todos es dado declamar ni cantar ni espresar como *Valli*. Baste decir que el señor Alba hizo lo que pudo.

El señor Verger en su parte de *Alamíro* ha tenido un antecesor muy inferior á él en ciencia y práctica; pero la edad y el cansancio han causado algunas diferencias y comparacion entre él y el señor *Santi*, que en algunos años antes creemos no hubieran existido. *Santi* poseia una voz fresca, fuerte y agradable, pero carecia de conocimientos y no sentia; al señor Verger, tal como nos parece es ahora, le sobran conocimientos y pasion ó facultad de espresarla, mas nó la frescura ni la fuerza de la voz. De aqui es que *Santi* dijo no muy bien los adagios y cantó con brio en la cabaleta *Trema, Bizancio*; al paso que Verger, conmoviéndonos en el andante *Ah! se mi fa ricetto* del primer acto, y complaciéndonos generalmente en los recitados, no ha hecho producir á aquella enérgica cabaleta todo el efecto que debia.

En las grandes masas no hubo las mas veces mucho ajuste, y la *stretta* final del primer acto podia cantarse con mas claridad y limpieza.

La accion acontece á fines del siglo VI: entonces en Bizancio aun duraba un resto de la arquitectura romana, ya muy degradada y con señales

de su tránsito á la bizantina. ¿Por qué, pues, no se ha tenido en cuenta la época al poner la decoracion gótica de fines del siglo XIV en las escenas finales del primer acto, y la estraña tienda con yelmos aderezados con su baberol, visera, y gorguera, y con escudos triangulares de la edad media en el tercero?

Es muy duro tener que contentarse con éxitos incompletos, con orquesta *incompleta*, y cantores mas *incompletos* todavía.= 22 de julio.=

Diario de Barcelona, 14/VIII/1842, pp. 3080-6

El nuevo Moisés

En la inmensa sucesion de los siglos, á veces envia Dios al mundo en épocas distintas almas dotadas de unas mismas cualidades, que descollando sobre sus contemporáneos se corresponden á través de las generaciones.

La *idea* de Shakespeare no se anonada con él en la tumba; un Walter Scott la estudia, desarrolla, aplica á los adelantos de su tiempo, y la hace universal.

Miguel Angel asoma; levanta una frente obstinada é insultante en presencia de las deidades mitológicas; rebélase contra las escuelas existentes, y su profunda ojeada ahonda en el vasto horizonte del Arte. "-Yo veo una nueva luz y una nueva senda, quiero recorrerla solo," dice; y fiándose en sus propias fuerzas, estudiando á los antiguos, pero no copiando á ninguno, hace una revolucion en pintura, escultura y arquitectura. Nó el azur purísimo, hermosamente manchado de leve nublecilla, atrae sus miradas, ni los pensamientos de dulzura, de mística piedad, de consoladoras esperanzas en la vida del cielo ocupan el principal lugar en su alma; fuerte, ardiente, fecundo y grande, se embele en la lectura del antiguo testamento, pide á los profetas su oscuridad terrible, rodéase del espanto del Apocalipsis, y espone su *Juicio final*; medita sobre el Génesis y el Exodo, y crea su *Moisés*. Rotos todos los diques de los preceptos, hasta de los mas ciertos, desde la altura donde descansa no se cuida de tender una mirada á la senda que acaba de abrir, áspera, peligrosa, llena de obstáculos, que á pesar de sus fuerzas hercúleas por alcanzar la cumbre: los imitadores del Buonarrota sucumben ó se extravian por el camino, y con sus errores aceleran la decadencia del Arte.

Algunos siglos despues un nuevo Buonarrota se presenta. Rossini, sin tomar de los antiguos mas de lo que el mecanismo de la música y la ejecucion requieren: "-Yo crearé con mi genio una nueva escuela," dice; y con la grandeza de sus obras sanciona nuevas reglas. Si Miguel Angel dejó eternos testimonios de su genio en las tres artes gemelas; Rossini en la sola música invade todos los géneros, trata todos los argumentos, canta todos los paises, todas las situaciones y todos los personajes de la historia. Lo mismo que del Buonarrota, la sublimidad, la fuerza son sus dotes distintivas, y con ellas se lanza á la altura espléndida de la inmortalidad. Tambien su influjo engaña á sus imitadores; tambien estos, como los de Miguel Angel, copian la disposicion material de sus obras, nó su asombrosa facilidad, nó aquella energia de concepcion que crea los pensamientos sublimes ya casi revestidos de todas

sus formas accesorias, convirtiendo en genio lo que parece arte; tambien en ellos es *rutina* lo que en Rossini es *forma*; y si otro genio hace una innovacion en la expresion de los conceptos, es porque canta la melancolía, la suave y tierna poesía de la edad media, los padecimientos del corazon, los movimientos del alma hácia una esfera de goces mejores, en fin cuanto el grande, profundo y *fuerte* Rossini no se cuidó de cantar. Lo mismo que al Buonarrota, su vigor y aptitud para sentir y causar las impresiones mas vehementes y terribles le imponen al fin el mas noble y alto empleo de su talento, el de beber la inspiracion en las fuentes de la Biblia; y el mundo admira su *Moisés*. Pero mas feliz que Miguel Angel, sobrevive á su revolucion, presencia los pasos y reformas del Arte; y cuando se decide á romper el silencio, aun se pone á la cabeza del nuevo género, crea el *Guillermo*, y retoca su figura del Legislador hebreo.

Asi renovada la acabamos de oír; pero asi tambien notamos la gran diferencia que el transcurso de los años y los adelantos de las ideas estéticas han puesto entre las piezas nuevas y las de la particion antigua. la filosofía del Arte ha ido esclareciendo y fijando todas las cuestiones; y el cisne de Pésaro, despojando á su *Moisés* de cuanto distraia la atencion de esta figura principal, ha dado la mas insigne prueba de que su genio domina todas las escuelas y todos los adelantos. No queremos con un análisis incompleto menoscabar el mérito de esta ópera, ni ello es para un artículo como este: solo mencionaremos algunos trozos, ó por nuevos, ó por expresar con mayor profundidad el espíritu del argumento sagrado, o por su grande efecto.

Nada mas bello que aquel motivo de los violines con que la introduccion empieza, ni mas solemne y suplicante que el siguiente canto *ma chi è pegno*: aquella melodia tan sencilla y al mismo tiempo tan sabiamente armonizada ya tiene cierto carácter sagrado que predispone para las escenas siguientes y prepara la salida de Moisés; y el prolongado quejido con que la acompañan los violines y la flauta revela bien la afliccion y la gran fatiga del pueblo hebreo. Moisés repite aquel periodo magestuoso; y de repente, entregándose á un ardor profético, entona el gran tema de la introduccion, el *allegro: Non deserti*. No es posible al que no lo ha oido figurarse la grandeza con que pausadamente y siempre con mas fuerza se va desarrollando esa idea, ni la dolorosa irresolucion y tristeza con que el pueblo respobde manifestando cuánto desea ver la tierra prometida: aquel cambio de tono y aquellos sentidos acentos de las flautas y del octavin expresan perfectamente esa duda, dan á la pieza un aire de diálogo, y preparan la vuelta al primer tono, que cada vez parece mas brillante y vigoroso; hasta que, depuesta ya la duda y como entregándose gradualmente á la confianza que anima á Moisés, repiten todos fortísimo la primera parte del motivo con una decision y efecto extraordinarios.

Asi dispuesto el ánimo del espectador, se penetra de un profundo recogimiento en el nocturno *Dio possente!* que es uno de los mas bellos triunfos de Rossini. La gran voz de Moisés comienza á entonar la invocacion con una sencillez admirable, y al terminar la primera frase, repiten sus palabras los demas personajes, mientras él sostiene el punto en que finalizó y del cual prosigue con igual magestad la segunda; y con tanta maestría estan colocadas aquellas cuatro voces, que el oido goza distintamente del efecto de cada parte, al mismo tiempo que admira el del conjunto.

Hé aquí un nuevo testimonio de que jamás la sola parte científica llenará la alta misión del Arte, y de que aun las combinaciones más artificiosas nada significan cuando no proceden de la inspiración. Hé aquí también otra prueba de que en Rossini es *genio* lo que en otros es solo *mecanismo*; que de poco sirve el conocimiento de los recursos armónicos, cuando no se posee el fuego sagrado que revela como *intuitivamente* su efecto; y que por último el verdadero genio ya concibe sus ideas revestidas de aquella parte de sus formas estrínsecas que ha de darles el mayor efecto. Por esto las obras hijas de la inspiración parecen siempre tan fáciles y tan espontáneas, aun cuando después haya trabajado en su desarrollo el artificio; al paso que este se deja ver con toda su desnudez y repugnante frialdad en las más sabias producciones de los que cifran todo el mérito y la esencia del Arte en su parte material ó de ejecución.

Sigue la consagración de los primogénitos, y el pueblo de Israel acompaña la sagrada ceremonia con la expresión de su contento: Rossini concilió la santidad del acto y el júbilo de los hebreos creando un motivo lleno de infinita dulzura, marcado con un no sé qué de inocencia y de sencillez, que claro dice se la confianza en Dios causa de aquella *quieta* alegría. En punto á originalidad, delicadeza y gracia pocos conceptos del mismo maestro le aventajan.

De este modo desde que rompió el prelude de la introducción proceden estas nuevas piezas unidas, robustas, llenas de sentimiento, y verdaderamente bíblicas; y hasta en el corte contrastan, harto notoriamente con las antiguas que siguen en este primer acto, grandes en otro género, particularmente el alegre del dúo de Amenofi y Anaíde que rebosa brillantez, movimiento é inspiración, y la *stretta* final.

Al comenzar el segundo acto, las tinieblas *palpables* pesan sobre Egipto, y el terror hiela todos los corazones. La orquesta principia aquella sublime frase del acompañamiento, y á la manera con que el espanto crece á medida que la oscuridad se dilata, por una *imitación* grandiosa la pasa de una á otra cuerda, de un instrumento á otro, siempre terrible, siempre murmurante, siempre pausada y fúnebre como la profunda noche que espesa. El coro apenas osa romper el silencio con acentos pianísimos y entrecortados: en vano con grito desesperado rompe en la exclamación *O nume d'Israel*; los tenores ya no se atreven á proseguir la súplica sino amedrentados y prolongado un sonido tristísimo, que va difundiéndose y al cual se agregan otros de las demás partes, y toda la gran masa armónica y suplicante vuelve á caer en la espantosa frase del acompañamiento. La invocación se pierde en las tinieblas que no han de apartarse sino á la voz del enviado de Dios. No hay nota que altere el carácter de este cuadro; los gemidos de Sinaíde, los remordimientos de Faraon, la exclamación dolorosa de Amenofi, todo contribuye á infundir un horror sublime, todo se destaca sobre la continua frase del acompañamiento. Or un instante cesa y hace lugar á los ruegos que el coro dirige á Faraon: *Stanno al tuo pié*, ruegos expresados con una sequedad y fuerza que entemece y aterra. Cede Faraon, manda llamar á Moisés: la oscuridad va á disiparse, la esperanza renace en todos los corazones; y como si esta misma esperanza les hiciese más sensible entonces el horror de las tinieblas, prorumpen segunda vez en la invocación *O nume d'Israel*, e

apoderan las trompas de la frase de acompañamiento, precipítanse con impaciencia los trombones á cortarla, y con mayor tristeza que nunca repiten los clarinetes los gemidos que antes despidió Amenofi. La presencia de Moisés suspende el dolor de los egipcios; Faraon jura que dejará salir de sus tierras á los israelitas; y el profeta canta su magnífica invocacion. Las tres palabras *eterno! immenso! incomprendible Dio!* estan marcadas con una separacion y progresion la mas solemne y filosófica; y cuando despues esclama *Ah! tu che sei il Santo, il Giusto, il Forte*, la voz se va elevando y las trompas creciendo á cada uno de estos tres atributos, y al llegar al de Fuerte todos los instrumentos de metal rompen con estrépito brillantes y sonoros. Esta introduccion vivirá mientras la inspiracion, la poesia y el mas profundo conocimiento de la ciencia sean aplaudidos.

La del tercer acto es notable por su contraste con la música religiosa que cantan los hebreos. Si aquella será la mejor narracion en música que sin menoscabar el interes de las palabras y aun dándoles frase melódica se favorece de un acompañamiento filosófico; la que Aufide hace de las plagas que afligen á Egipto pertenece á las de esta especie. Un agitado *pizzicato* anuncia la importancia de lo que dice y su agitacion propia; el murmurio de guerra, el viento pestífero del desierto, todo está indicado con concision y energía admirables, y cada período ó copla remata bruscamente con un fuerte de la orquesta. Los egipcios piden á Faraon que castigue á Moisés y al pueblo de Israel; Moises le intima que cumpla lo prometido: el gran sacerdote de Isis invoca á su falso dios Serapis; el profeta al Dios verdadero. Una misma es la letra de su plegaria; pero aunque cantan los dos á un tiempo, sus voces no se confunden, una continua disonancia las separa, y siempre domina la de Moisés, que aclamando al Dios de Israel pulveriza con un rayo la estatua de Isis.

El final de este acto es harto grande para que nos atrevamos á entrar en una particularizacion de que nos conocemos incapaces. Solo dirémos que pocas ó ninguna pieza del mismo Rossini entusiasman como esta, ya por la decision y limpieza con que rompe, ya por la grandeza del tema principal, ya por la novedad y corte del crescendo, ya por lo arrebatador del fortísimo, ó en fin por la riqueza, valentía y estremado vigor de su instrumentacion.

La bella marcha y la plegaria del acto cuarto son tan conocidas que no harémos mas que mencionarlas. ¿Por qué necesariamente ha de acabar aqui la ópera, cuando el ánimo naturalmente recuerda las palabras del himno de los israelitas?: "-Cantemos al señor, porque gloriosamente ha sido engrandecido: al caballo y al caballero derribó en el mar... Los carros del Faraon y su ejército arrojó al mar: sus príncipes escogidos fueron sumergidos en el mar Bermejo. Los abismos los cubrieron, descendieron al profundo como una piedra. Tu diestra, ó señor, ha sido engrandecida en fortaleza: tu diestra, ó señor, hirió al enemigo. Y con la multitud de tu gloria has derribado á tus adversarios: enviaste tu ira que se los tragó como á una paja. Y con el soplo de tu furor se amontonaron las aguas: paróse la corriente, amontonáronse los abismos en medio del mar."

Como si el maquinista y pintor se hubiesen propuesto hacer una tramoya y decoracion tan mezquinas cuanto son sublimes las palabras de la sagrada escritura; figuraron el mar Rojo con dos tiras de lienzo pintorreado de

azul á manera de riachuelo de Pastorcillos, y pusieron á la otra parte un islote cuyos árboles *tocaban las nubes*, las cuales nubes ó *cielo amarillento* tenían la forma de dos arcadas de almacén. Ya reconocemos cuán difícil sea salir airoso de esa decoración y trampa; pero á un buen tramoyista toca vencer dificultades, nó ceñirse á lo común y mas rutinario.

Pues señor, que sale Faraon *caballero en un caballo*, con dos edecanes y la infantería mandada por su hijo Amenofi: entran en el paso, y ahí es ello. Faraon, que debió de ser muy lince, no se fia de aquella aparente sequedad, y se escapa por el flanco derecho con sus ayudantes, ó va á hacerse anegar... en su vestuario, salvo siempre el artista *cuadrúpedo*. Si la Sagrada Escritura dice que *bajaron al abismo como una piedra*; los comparsas se tendieron como unos príncipes. Pero en esto tuvieron razón, porque el himno sagrado dice que *la mar los cubrió*, y en el teatro ni les llegaba á la cintura; y ya que el agua no quiso subir hasta su cabeza, ellos hicieron bien en bajarla hasta el agua, todo con gran risa de los espectadores.

No atinamos cómo el gran Rossini permitió que se alterase y profanase el texto de la Escritura poniendo antes de la salida de Egipto la entrega de las tablas de la Ley, que pasó en el Sinaí, en la cima del monte, en medio del misterio de la nube y del terror del relámpago. Cuando se tratan asuntos sagrados, nunca es excesiva la escrupulosidad.

Menos atinamos cómo el director de escena no dispuso que al sonar la voz misteriosa todo el coro y comparsas pasasen á la derecha, con lo cual hubiera despejado el sitio de donde toma Moisés las tablas, y concentrado la atención en este objeto y en aquel punto. Tampoco podemos explicarnos por qué la puerta de la derecha ha de tener *arco*, cuando no lo conocieron los egipcios. La decoración del fondo en el segundo acto sería mas propia, si no tuviese aquellos ridículos floreros sostenidos por figuras y los dos jarros de la puerta. El arquitraba es algo estrecho para la solidez que solían darle los egipcios, y en los bastidores se nota mas delicadeza en lo que figuran relieves y columnas de lo que sería de desear. Cuando en el tercer acto cae el rayo, debería romper al mismo tiempo la estatua de Isis, acompañado de estallido, como ya lo indica el fuerte de la orquesta; lo cual haría buen contraste con el piano que sigue, y predispondría al espanto que espresa el adagio *Mi manca la voce*. Los trages fueron propios y muy ricos, la escena podía estar mucho mejor dirigida.

Ignoramos si Rossini puso ó nó banda militar en su partición; pero ello es que el antiguo *Moisés* con banda militar se ejecutó en Barcelona, y que en el dúo de tenor y tiple del primer acto vendría á propósito que tocara entre bastidores cuando comienza el alegre, pues que Anaide dice *Ah! qual suon! già d'Israele son raccolti i fidi*, y luego la salida de los Israelitas confirma estas palabras. Además el siguiente coro se resiente no poco de la falta de música militar. Hablemos ya de los cantores.

El Sr. Marini (*Moisés*) fue quien sostuvo la ópera, y realmente pocas se adaptarían como esta á su figura, á su voz y á su canto. Ejecutó toda su parte con grande acierto; impuso en la introducción y en casi todos los recitados, y arrancó aplausos en el final del tercer acto. Pero permítanos que les indiquemos que convendría se abstuviese de ciertos ademanes, que generalmente se presentase con mucho recogimiento, que delante de Faraon

como enviado de Dios tuviese un continente tan firme como solemne, tan enérgico como magestuoso, verbigracia en el final indicado, no *embistiendo* á Faraon y al sacerdote de Isis, y que en el acto último no fuese tras de Amenofi ni hiciese aquel ademán de amenaza junto al bastidor.

El Sr. Alba (*Faraon*) y el Sr. Verger (*Amenofi*) se esforzaron en el desempeño de sus partes respectivas; y cantaron con brio el *allegro* del duo en el segundo acto. El Sr. Verger es siempre un sabio artista; pero debiera tener en cuenta que no siempre basta conducir bien la voz, ahorrarla y preparar las notas altas y fuertes: á veces se priva al canto de su verdadero carácter, y cuando este pide fuerza, y no se la da, la gracia y el disímulo no pueden ocultar la flaqueza del cantante.

La Sra. Vittadini (*Anaide*) acabó de convencernos de que canta los adagios sin sentimiento, y lo demás no muy á satisfaccion de los oídos filarmónicos; y afortunadamente para ella, no tiene gran parte en esta ópera, puesto que se han suprimido algunas piezas. No queremos hablar de su mímica, si son mímica aquellos inoportunos movimientos de brazos y posiciones: solo le suplicamos que se abstenga de ellos en el nocturno y en la plegaria del último acto, porque con sus ademanes echa á perder toda la ilusion y solemnidad de esas piezas, en las cuales su canto luce harto poco.

La Sra. Brambilla (*Sinaide*) nos hizo sentir que la naturaleza no la haya dotado de mayores facultades.

Los instrumentos de metal tocaron con brio, y si los de cuerda estuvieran completos como ellos, se hubieran oído mas, y habrían dado mas color á las grandes masas. Cuando nos convenceremos de que ya no bastan los cantores para el conjunto de una grande ópera, y que en no pocos trozos todo el interés está en la orquesta? Su aumento y perfeccion progresiva ha contribuido al brillo de los maestros; los trozos mas sorprendentes tal vez solo de ella son resultado; y sin ella, tal cual es hoy en día, no existieran ni el *Guillelmo* (*sic*) *Tell* ni el *Nuevo Moisés*.

Diario de Barcelona, 28/III/1843 pp. 796-7

María Stuarda

Si el gran trágico alemán Federico Schiller volviese al mundo y oyese solamente la sinfonía, la introduccion, parte del segundo acto y las tirolesas del *Guillermo Tell* de Rossini; el entusiasmo que debió de sentir al crear su drama de *Guillelmo* se le renovaríá con mas fuerza, y creemos diría al cisne de Pésaro: "Si! ese es mi *Guillelmo*; así en mi imaginacion oí cantar al pescador del lago, al cazador y al pastor de los Alpes; lo que ahora siento es lo que sentía al componer mi obra." Mas si por desgracia asistiese á la ejecucion de *María Stuarda*, lleno de indignacion al ver tan bastardeados sus pensamientos, exclamaría: "Eso no es mi tragedia; esa reina cautiva no es mi reina de Escocia, á quien hice digna de todo amor por su grande arrepentimiento y desventura; en ese postrer acto no domina aquella fúnebre gradacion de incidentes y presentimientos que en el mio prepara la catástrofe: eso no es música dramática; eso no espresa ningun argumento."

Si Schiller hablara en tales términos, ocioso es que nosotros vayamos enumerando lo malo de esta ópera, la mas débil é insignificante de cuantas el fecundo Donizetti ha compuesto sin inspiracion ni estudio y solo para salir de un compromiso ó satisfacer un *pedido* exigente. Al menos en la *Gemma*, ya que faltan de todo punto el sentimiento y la inspiracion, hay melodías agradables, bastante nuevas algunas y *de efecto*. Mas los motivos de la *Maria Stuarda* son vagos, comunes y oidos á cual mas; la instrumentacion débil y pobre casi siempre, extravagante y fuera de carácter las mas veces; la marcha de las piezas fria y desalada.

¿Qué prepara aquella introduccion tan ligera? ¿Por qué la orquesta acompaña con un motivo *bufo* el primer tiempo del duo *Oh memoria! Oh cara immago?* De qué sirve la bravura de la siguiente cavaleta, si es toda una pura reminiscencia? En vano el andante *Era d'amor l'immagine* del duo de Isabel y Leicester respira la dulzura que las palabras: la melodía poco á poco se muestra comun y vaga como las otras, y desgraciadamente viene luego una cavaleta que remata á manera de una galop cualquiera. Tambien hay reminiscencias en el coro de caza, cuyo modelo ú original pudiera encontrarse en la marcha que los clarines ejecutan en el tercer acto del *Guillelmo*; en el alegre del aria de María *Nella pace*; en el duo de María y Talbo, y en casi todos los cantábiles principales. Donizetti al parecer no es nada escrupuloso en hacernos oir unos mismos motivos suyos en distintas óperas; y esa ligereza es tanto mas culpable cuanto su increíble fecundidad le inmortaliza y crea obras buenas siempre que quiere acompañarse de algun estudio y obedecer la voz de la conciencia.

El duo de María y Leicester *Da tutti abandonata*, en el segundo acto, aunque muy oido es con todo lo que tiene alguna forma mas regular y menos truncada é incoherente; en el trozo del quinteto *Morta al mondo* el acompañamiento produce efecto; el otro trozo del mismo *Di Bolena oscura figlia* es sumamente espresivo, y de algun efecto, el final siguiente; el recitado *Ah! no, Talbo*, tiene unos pocos compases enérgicos y aun filosóficos si se quiere; y el motivo siguiente *Quando di luce rosea* espresa el espíritu de la letra: pero nada pudo salvar al conjunto de la desaprobacion con que el público le hizo justicia.

La única pieza en que Donizetti hizo muestra de su ingenio, es el coro del cuarto acto, bien preparado por un triste preludio, fúnebre en las primeras preguntas y respuestas, constantemente nutrido de un acompañamiento que los instrumentos, en particular los de cuerda, se van tomando unos á otros, y decidido y limpio en el canto con que termina.

No sabemos por qué la empresa dispuso que se pusiese en ejecucion esta ópera, mayormente cuando ya otra vez se la habia retirado del repertorio.

Vanos son todos los esfuerzos de los cantantes cuando la música no canta por sí misma, y tan poco hay que alabar ó reprender en ellos como fue poco ó mejor nada lo que el público tuvo que aplaudir.

Con todo hemos de indicar que las Sras. Gariboldi y Brambilla mostraron cuánto deseaban animar sus respectivas partes de *María é Isabel*, y que la primera dijo con espresion el trozo *Di Bolena oscura figlia* y el canto *Quando di luce rosea*. Al Sr. Verger se le oyó poquísimo en el terceto *Deh! per pietà*: es muy sensible que esto le suceda con harta frecuencia. Barcelona 26

de febrero de 1843.

Diario de Barcelona, 13/V/1843, pp. 1942-4

Corrado di Altamura

Si el fecundo Donizetti, cuando olvida de todo punto la filosofía y el sentimiento y compone sin inspiración, al menos sabe desenvolver algunas melodías fáciles, graciosas y simpáticas, el maestro Ricci ni este postrer recurso al parecer ha tenido para conciliar á su ópera *Corrado* aceptación marcada y duradera. Desnudos de inspiración sus motivos, no forman mas que series de sonidos colocados por el autor tan solo por efecto del estudio y como por reminiscencia, y los pocos que en sus primeros compases prometen alguna forma limpia y decidida, caen pronto en la vulgaridad del conjunto. El resultado de semejante música necesariamente ha de ser la indiferencia mas completa de los espectadores, si nó el fastidio; y cuantos esfuerzos prueba el autor para encontrar novedad de formas ó las formas mismas aumentan mas y mas aquel mal efecto. Son un síntoma de pobreza de ingenio las mudanzas de tono apenas el cantábil ha comenzado, y sin que el oído haya tenido tiempo de concebir la correspondencia mutua de las frases; y esto desgraciadamente se nota en los mas de los motivos de esta ópera, pues aquellos cambios son tan bruscos y frecuentes que bien se ve no le quedaba al autor otra salida para continuar los cantos, que no llegan á ser *ideas*. La verdadera inspiración prepara las transiciones, no se violenta á si misma en trozos agitados: en *Corrado* estos trozos son tan bruscos que la agitación del movimiento y de los personajes nada mas alcanza que ridiculizarlos, al paso que la falta de pensamiento les dá una frialdad á despecho de todo el calor que el movimiento material de las notas afecta.

Sin embargo, la canción interna de *Roggero* en lo llamado *prólogo* tiene algun carácter belliniano; y el andante *lo t'ho amata* del siguiente dúo está bastante bien desenvuelto. El de la aria de Corrado *L'amo qual s'ama un essere* respira dulzura en sus primeras frases, y remata enérgicamente como corresponde á los versos. En el duettino *Ben dal di* resalta un acompañamiento de violoncellos suave y amoroso: el coro *O vago fior* es tal vez lo único que tiene forma marcada y conveniente, al paso que graciosa; y en el quinteto *O giovinetta* destácase un buen efecto de arpegio y notas descendentes de los bajos. También tiene forma limpia y graciosa el coro interno de monjas, y asimismo es de buen efecto, como siempre, la combinación del canto interno de *Delizia* con el recitado de *Roggero* en la escena.

Nosotros jamás vamos al teatro solo para oír los cantores ó actores, sino para oír la obra de tal maestro ó escritor bien desempeñada; y cuando la obra no lleva en sí la recomendación del mérito, ni todos los esfuerzos de los mejores artistas bastan para rrancarnos de nuestra indiferencia. No se extrañe pues, que no encontremos elogios para los que ejecutaron esa ópera, ya que sus motivos no son tales que puedan lucir el trabajo y la buena voluntad del cantante.

La señora Emilia Goggi á una figura muy á propósito para el teatro

reune vivos deseos de complacer, conoce muy bien cuáles sean sus recursos, y si es verdad que es principiante en la práctica de su arte, el mérito de su canto es por esto mas digno de alabanza. Siente mucho y marca con brio y fuerza el colorido y los afectos, pero permítanos le indiquemos que, pues no es sensibilidad lo que falta, se vaya con el tiento en esforzar la expresion de las ideas y de los colores, y tenga en cuenta que á veces los esfuerzos para mostrar sentimiento degeneran en afectacion. Mucho nos pesa que la desigualdad de su voz venga las mas de las veces á deslucir aquellas prendas suyas, pues fuerte y de extraordinario volúmen en las cuerdas graves, es débil, é insegura y poco agradable en algunas medias y agudas. Cantó su parte de *Delizia* con expresion, y el público la aplaudió en el aria *O cara*.

El señor Alberti ejecuta los *adagios* con algun gusto, y se muestra animado de grandes deseos de agradar; pero su instrumento, mezcla de barítono y tenor, desgraciadamente frustra los mas de sus esfuerzos, y ni por su volúmen, ni por su timbre corresponde á su buena voluntad ni puede atraerle la simpatía de los espectadores. Tampoco parece muy seguro en el sostenimiento de las notas, y á esto tal vez se debió el mal efecto que produjo el andante de su aria (*Corrado*) *L'amo qual s'ama*. Cantó bien el andante del duo *lo l'amava*, pero su voz pareció algo trémula y le privó de gran parte del buen exito.

El señor Verger desempeñó generalmente bien su parte de *Roggero*.

El coro no salió á tiempo en la escena final, y por consiguiente no se oyeron algunos compases del principio.

Los que tanto aplaudieron el buen efecto de la decoracion última, que figura un claustro gótico, debieron tener en cuenta el malísimo efecto de la que en la escena tercera del prólogo representa una série inmensa de salas con techumbre artesonada y un jardin al fondo. Además dudamos que aquella luz *bronceada* del claustro no sea una exageracion; pero es de alabar la gentileza de los arcos adornados con calados, que recuerdan algunos buenos monumentos de este género, y particularmente el bello claustro de S. Francisco de Mallorca. Cuando los modelos sobran, mas vale copiarlos ó imitarlos que darnos combinaciones del arte, no siempre acertadas ni revestidas de la pureza y carácter del estilo antiguo.

Diario de Barcelona, 11/VIII/1843, pp. 3050-2

La Marescialla d'Ancre

Al ver los penosos esfuerzos de tantos compositores por adelantar un poco en el difícil arte de la música dramática, dijérase que ella ha recorrido todas las fases de un perfeccionamiento progresivo, y que la grandeza misma de los descubrimientos científicos la ha hundido en esa inaccion que es su muerte. No es nada fácil, por cierto, mostrarse creador despues que los grandes maestros han desarrollado al parecer todos los géneros; y pues es condicion de las bellas artes que hayan de alimentarse y durar por medio de la comparacion y de los modelos del genio, forzosamente la música dramática ha de caer ó en el indiferentismo ó en el amaneramiento; ya porque la mayor

parte de los senderos estan fijados y trillados, ó porque no le queda como á la pintura tan espedito el recurso de señalarse por las diferencias de la entonacion y de la armonía, diferencias que en este ramo del arte pueden señalar á un artista de talento regular y de esperiencia, y que en música apenas se dejan alcanzar de un modo claro y visible por otros que por los maestros mas famosos. El mismo estudio del mecanismo del arte, hoy en dia llevado al mas alto grado de perfeccion, contribuye á su decadencia, y tal vez en su mayor parte la motiva. Desgraciadamente la naturaleza humana no es tal que deje de equivocarse muy á menudo los goces y las inclinaciones de los sentidos con los del alma; y las combinaciones armónicas é instrumentales naturalmente han de tomarse como esencia del arte por la mayoría de los profesores, que sacrifican al efecto la inspiracion y el sentimiento. Este exceso de medios, si asi puede decirse, mecánicos, es el materialismo de las artes; y una vez abandonada la pureza de la forma y la sencillez y el sentimiento de la melodía, los cantos no son sino series de frases que el autor fabrica y teje para tener donde aplicar su artificio y hacer alarde de los efectos de su instrumentacion. Asi abandonada la senda que en la idealidad y el sentimiento, base y cima del arte, trazaron los antiguos y completó el gran Rafael con su escuela; luego que los adelantos del colorido vinieron á predicarse como el único centro de todos los esfuerzos, la Pintura fue descendiendo al materialismo horrible, que redujo el arte á una ciencia de vencer dificultades dadas y engendró los delirios del barroquismo. La ópera italiana tal vez esté caminando hácia esa decadencia: ¿tendrá ella la gran restauracion moderna que lentamente y á traves de tantos obstáculos está reanimando la pintura? Como quiera que sea, nada prueba tanto que el mecanismo jamas suplirá la falta del sentimiento y de las ideas, como el entusiasmo un eco del Nuevo Moises ó el primer verso del Stabat para borrar todo el pretendido efecto de los mas celebrados cálculos de instrumentacion y armonía; y los mismos arcos que se complacieron en ejecutar las producciones de la ciencia, resuenan enérgicos y á menudo á pesar suyo en las obras del genio, á las cuales tal vez una educacion musical mezquina acusa de sencillas.

Si tales son nuestras ideas artísticas, ya no esperará el lector que ensalcemos grandemente la ópera del maestro Nini, tanto menos cuanto que ella es otra de las muchas que pruebn la impotencia de los recursos científicos para llenar la mision del arte. Las mas de sus melodías no son sino una serie de frases perfectamente coordinada, pero sin forma nueva, viva y determinada; y mas bien que de melodías nos inspiran la idea de una cosa fabricada. Estos cantos que el maestro Nini, como tantos maestros modernos, prolonga y desdobra y modifica á su antojo, ademas de comunes son indiferentes á los caracteres, á la pasion, á la situacion y hasta al género del argumento; y es inutil que los personajes vistan tonelete antiguo y calzas ajustadas ó casacones del 600, y nada importa que en la escena se tiendan las tapicerías de un palacio, ó se crucen los artesanos de una sala particular, ó se amontonen las peñas de la montaña, ó se levanten palmeras ó encinas. No pretendemos que se deba ni sea posible marcar todos los accidentes; pero cada argumento tiene un carácter general que ha de revelarse en la música: el Sitio de Corinto no puede confundirse con el Moises, ni la impresion de sencillez, de inmensidad del Guillermo es la impresion de la Gazza. Si el

verdadero genio sabe encontrar intuitivamente la impresion general del carácter y aun de la localidad ó de la época; la pobreza de ingenio lleva las ideas de filosofía á un extremo ridículo en los mas mínimos accidentes del diálogo, y con una imitacion material intenta espresar los menos visibles matices de las palabras de que se hace esclava. Esto le acontece tambien al señor maestro Nini sin que, como todos los que de esta manera entienden la filosofía, logre producir mas que un efecto exagerado y contrastes súbitos del claro-oscuro.

Pero esta ópera revela en el maestro citado una muy buena intencion de acercarse á la espresion de los afectos, y mucho estudio y trabajo; y pues la carrera musical no se recorre sino á fuerza de fatiga y de práctica, estas solas cualidades bastan para conciliarle toda veneracion y aprecio. La instrumentacion es siempre nutrida, da bastante efecto en muchos trozos, original é ingeniosa en no pocas partes: por manera que ya en solo esta circunstancia es superior al *Corrado* y á *María Stuarda*.

La introduccion es notable, y el preludeo y el tema *dan sangue* ciertamente levantan el ánimo á esperanzas que el conjunto de la ópera no realiza. En el andante del aria *Ogni rabbia* hay un buen efecto de acompañamiento, y aun es mayor y muy gracioso el que cubre el coro *donna! se tutti*, en que un motivo que mutuamente se pasan los instrumentos de viento y los de cuerda suena á la par del canto bien desenvuelto de los tiplees y contraltos. Aun cuando no se hubiese indicado que el aria de Isabel no es debida al maestro Nini, la diferencia de su estilo claramente lo hubiera probado, y su instrumentacion bien descubre grande estudio y conocimiento de las obras del sabio Mercadante. Severa y sabiamente sostenida como las producciones de aquel maestro, prepara con un preludeo magestuoso la salida de la cantatriz, y corre con igual carácter en el recitado y en el adagio; mas desgraciadamente la cabaleta se resiente de lo que afea á la mayor parte de las de hoy en dia, y la falta de originalidad le roba no poco de su buen efecto. El primer período de la romanza *chi ti rubba* respira algun aire de sentimiento y brilla con la armonia de arpa y corno inglés; y tambien merece atencion el segundo tiempo del siguiente *duetto*. En la escena del tribunal corre bien dialogado el trozo *Agghiacciar*, y es de mucho efecto y está bien desarrollado el siguiente canto á duo *Ah tu per me sei l'angelo*. Robustos y enérgicos son el ritornello y recitado de la escena siguiente *Ahimè!*; y estas mismas cualidades recomiendan el *duetto* de Borgia y Concini. El coro *Il perdon* tiene algun carácter belliniano, y aun pudiera encontrársele, en cuanto á su disposicion, su inspiracion verdadera en el de *Beatrice di Tenda* anterior al rondó final. Un acompañamiento original y de efecto marca el trozo del rondó *Addio luce*.

A pesar de estas partes notables que citamos, no creemos que *La Marescialla* satisfaga al público; y tambien esta vez sentimos que se fatigue á los cantores con la ejecucion de óperas que no pueden llamar la atencion general. Nosotros repetimos aqui lo que en otros artículos hemos dicho: el mérito de la música ó de un drama nos tiene mas atentos que el del cantor ó actor; y cuando la obra que se ejecuta no lleva en sí misma la garantía de un buen éxito, todos los esfuerzos de los actores no desvanecen la mala impresion de lo que se ejecuta.

Sin embargo, en obsequio de la justicia hemos de indicar que los cantores desempeñaron sus partes con esmero, que la señora Goggi se hizo

aplaudir, mayormente en el rondó final, y los señores Verger y Alberti en el duetto del tercer acto. La escasa estension de la voz de la señora Gaziello Brambilla frustró sus esfuerzos por complacer, y no nos permitió juzgar enteramente y gozar de su ejecucion.

Diario de Barcelona, 8/III/1844, pp. 730-2

I due Figaro

Si ya tan difícil es hoy en día escribir buena música dramática en general, como en algunos de nuestros artículos espusimos; al tratarse de la ópera bufa en particular, esta dificultad sube de punto. La ternura, la ira el amor, el dolor en cierta manera pueden ser remedados por la fuerza del artificio y á favor de los recursos científicos, cuando los maneja una mano hábil; y precisamente el artificio se aviene á la marcha magestuosa de las piezas, á las situaciones de un carácter elevado, en que la armonía puede hacer alarde de sus efectos, sin que se noten tanto como en composiciones de otro género la falta, la inseguridad y la pobreza de los motivos. No así es dable suplir la frescura, la gracia y la originalidad de estos en una pieza cómica; y lejos de mover á risa los esfuerzos de un autor que carece de esas dotes, en todos engendran fastidio, y como en la ejecución aparecen desnudos y violentos, el público no le corresponde sino con la desaprobación ó cuando menos con la indiferencia. Una obra seria, ya que no resplandezca en ella el sello del sentimiento, las mas veces se hace recomendable por su sola regularidad; ¿mas quién sufre las graciosidades forzadas y los chistes destituidos de viveza, de originalidad y de agudeza? Por esto nadie en este género puede acostumbrarse sino á lo realmente bueno; por esto exigimos que una ópera bufa ofrezca un conjunto halagüeño que nos inunde de una sensación deliciosa, no desmentida ni contrariada en ninguna de las partes. Gloria es esta de pocos alcanzada, antes bien las óperas bufas corren riesgo de ser desiguales en su conjunto ó de decaer por sí mismas, que cierto es la mayor de las dificultades mantener constantemente aquel tono gracioso y aquella sensación de placer que han de ser su carácter y su encanto. De esto nace otro obstáculo, que no es el menor ni para un verdadero artista: el placer al fin y al cabo viene á embotarse con la uniformidad ó con la semejanza de las melodias, ó cuando menos con la igualdad de impresiones; que talvez los goces y el imperio de la variedad mas rigurosa en el corte de las piezas, en el desenvolvimiento de los motivos y en los acompañamientos puede sola asegurar aplausos y fama constantes á una obra ya de suyo recomendable. En una palabra: el genio y la agudeza aqui deben serlo todo; y hasta los efectos instrumentales deben ostentar el sello de una y otra.

Esto ha hecho inmortal la ópera del cisne de Pésaro *El barbero de Sevilla*, en que aquel conjunto delicioso que acabamos de indicar se despliega con mágico poder, y cuyos cantos, llenos de originalidad y de movimiento, chispeantes de gracia y admirablemente contorneados, infunden bienestar y delicia. El fecundo Donizetti, bien que ya con distinto modo y gusto, también á lo mismo debió la buena acogida de su ópera *Elisir d'amore*, rica en temas

fáciles y graciosos; y si en las demás óperas modernas cómicas algunas piezas han obtenido aplausos, de ellos asimismo son deudoras á alguna de aquellas cualidades.

Si tan difícil, pues, es componer una buena ópera de este género, ¿qué será cuando hechas comunes y de todos sabidas las citadas obras maestras y ya alterado con la saciedad nuestro gusto, no nos satisfacemos sino de la novedad y de impresiones más poderosas? No es extraño que la ópera del maestro *Speranza*, que hoy nos ocupa, haya sido recibida, si nó con disgusto, al menos con frialdad sobrada, porque en verdad pocas prendas ofrece que la hagan digna de particular aplauso. Falta de motivos espontáneos y originales, ó llena de temas incompletos los unos, indeterminados é inseguros los otros, vulgares y nada interesantes los más, su impresión ha de ser necesariamente fría y mala, y los espectadores han de echar (de) menos la viveza, la novedad, la variedad y la gracia.

Es cierto que algunas piezas son muy recomendables y aun brillarian si escaseasen más los claros. El alegro de la introducción tiene notable movimiento; el aria de Figaro, bufa al principio del primer motivo y bien conducida, decae á poco por falta de espíritu; el terceto *Carezze e lagrime* respira gracia y es expresivo; el final del primer acto ofrece animación y movimiento, y aun alguna originalidad; el recuerdo del *Barbero* de Rossini, que va en el segundo, es una idea feliz y de efecto; también tiene movimiento y viveza el alegro á cuatro *Eh! vanne al diavolo*; y el dúo del conde y Susana es verdaderamente cómico y lleno de chiste y gracia.

También la instrumentación es brillante, y no le faltan algunos acompañamientos vivos y bastante fáciles: por manera que si estas partes hacen á la ópera recomendable á cuantos saben las dificultades que para sobresalir hay que vencer hoy en día, y prueban el saber, el gusto y la buena intención del maestro *Speranza*; no bastan á dar al conjunto la fuerza y el interés que debieran conciliarle la aprobación del público que va á oírlo.

La ejecución en general no fue tampoco á propósito para sostener la ópera: es bastante inseguro el éxito, cuando no todas las partes son convenientes al género de ella, ni les asiste la gracia que para hacer resaltar sus bellezas se necesita. Con todo hemos de indicar que la Sra. Goggi ejecutó su parte de Susana con soltura y desembarazo, y que así ella como la Sra. Brambilla se esforzaron por agradar y fueron las que sostuvieron el todo.

Diario de Barcelona, 10/VI/1844, pp. 1942-5

Nabucodonosor, segunda representación

Quien oyó la ópera *Oberto*, por ningún concepto notable, mal pudiera concebir que el mismo maestro que tan desgraciado fue en aquella obra acometiese un género distinto, en que el gran Rossini ha cogido sus más bellos y recientes lauros. En ella resalta en todas partes la pobreza de ingenio, y los recursos científicos no visten á las escasas y comunes melodías que no pocas veces van punto menos que desnudas. Pero bajo cierto aspecto es de alabar esa resolución del maestro Verdi en ensayarse en un género que no le

comprometiera á cada paso á la espresion de las pasiones ordinarias de la vida aunque poetizadas, cuyos matices por lo mismo que son ellas ordinarias no se dejan asir con facilidad ni con seguro acierto, ni al sentimiento de época y de carácter que por mas inmediatos á la nuestra nos son mas sensibles, ni á la continua ocasion de producir ideas cantábiles limpias y fijamente determinadas y originales en las arias, duos y tercetos que se llevan lo mas de la ópera profana. El drama sacro admite con mas frecuencia las formas científicas, y en él mas que en ninguno pueden campea los recursos del artificio: las grandes masas armónicas tienen gran cabida en sus piezas, y el estudio puede mayormente hacer ostentacion en su marcha y contextura. Tambien el carácter y la impresion general de sus argumentos por lo regular son mas marcados que en ningun otro género: el amor humano no entra sino como elemento secundario, y no obliga por consiguiente á la intensidad y á las diferencias de espresion que los asuntos mas modernos exigen; la ira y la amenaza y el orgullo guerrero tienen sus acentos mas explícitos y determinados que la ternura y la delicadeza y la gracia; y aun los cánticos religiosos pueden cubrirse y favorecerse muy mucho de la armonía y deber á ella su encanto, al paso que la grandiosidad puede *afectarse* merced al movimiento, á la disposicion de las grandes masas, á la robustez de la instrumentacion y al uso de acordes sostenidos, no menos que al cambio súbito de los colores.

Mas si estas ventajas recomiendan la resolucion del maestro Verdi, no desvanecen empero la dificultades que residen en el fondo del drama sacro y para cuyo vencimiento se necesita un ingenio tal como nadie podia suponerlo en el autor del *Conte di S. Bonifacio*. La severidad y el carácter religioso no andan reñidos con el movimiento ni con la fijeza de los cantábiles: los mismos trozos armónicos poco son y muy poco conmueven si no reina en ellos una idea original que los haga proceder como una melodía armoniosa y ofrezca sentimiento y novedad y el efecto filosófico que se desea en sus modulaciones y en todas sus frases. ¿En qué se parece á ninguna otra pieza concertante el nocturno del Moises? quién no goza perfectamente de todo su plan, de todas sus notas y de todo su efecto? quién no se siente poseido de una impresion profunda de temeroso respeto? Y así como esta pieza nada de comun tiene con ninguna de su especie, la introduccion severa, grandiosa y á veces tierna tampoco se asemeja á ella, y sin despojarse jamas de su carácter, alterna el canto pausado de su primer tiempo con el fuerte, variado y sublime alegre que sin rozarse tampoco con ninguna de las formas usadas en las cabaletas se despliega con abundancia como una cabaleta verdadera. La consagracion de los primogénitos bien es un canto algo vivo y hasta alegre, perfectamente destacado, que el oido ase como la melodía mas fácil y mas sencilla; y sin embargo no es la pieza que menos carácter bíblico respira, sino tal vez la mas rica de inspiracion y de sentimiento. El que sin las alas del ingenio se lanza á la altura del drama sacro puede ademas caer en la monotonía, pues dificilmente se introducen contrastes y variedad en donde todo al parecer está marcado y la impresion general preocupa el ánimo del compositor. El águila de Pésaro, aun sin traer á colacio el *Stabat Mater* que es de ello la prueba mas asombrosa, no siempre dirigió sus acentos al Señor en su *Moises* por medio de acordes y notas sostenidas, ni espresó con un mismo tipo las imágenes y

las situaciones tomadas de la Biblia; y sin menoscabar la grandeza del conjunto sembró á trechos bellezas profanas, si así podemos decirlo, y manejó diestramente los recursos de las humanas pasiones. Las tres piezas citadas, nada parecidas entre sí, contrastan con el salmo que á manera de marcha entonan los israelitas y con la plegaria; y la lluvia de fuego, las tinieblas y el cántico de triunfo sobre el ídolo despedazado tienen sus formas propias y distintas, que ya son monumentos ofrecidos á la posteridad.

Aquellas primeras condiciones asisten al maestro Verdi, pues el trabajo, la buena disposicion de los efectos, combinaciones sabias y ricas, y una instrumentacion llena resaltan en la ópera que nos ocupa. No así empero satisface á estas segundas, antes se ve claramente en las mas de sus partes la falta de inspiracion, de espontaneidad, de sentimiento y de variedad, y no pocos de sus cantábiles, desnudos de una forma original ó cuando menos decidida, limpia y fácil, degeneran en comunes ó no se presentan sino como una serie de cualesquiera notas dispuestas en frases para formar melodía, si ya no son eco de ideas ajenas. Con todo, entre la miseria presente de la escuela italiana, el *Nabucodonosor* merece un lugar al lado de las composiciones mas recomendables por su buena disposicion, por la conciencia y estudio con que han sido ejecutadas y por la ciencia; y los trozos que vamos á citar bastan para asegurar á su autor honroso renombre.

Toda la escena última del primer acto respira grandiosidad y ostenta sabia contextura; y si al romper el alegre el acompañamiento agitado de la orquesta no tuviese tanta semejanza con otros usados por Rossini en casos análogos, brillaria mas el *crescendo* magnífico y enérgico que le remata con grande efecto.

Si el número correspondiente de violoncellos acompañase la plegaria de Zacarías en el segundo acto, no pareceria desnuda en su mayor parte y su bondad seria de todos percibida.

No hay para qué alabar el coro de Levitas que sigue, original, brusco y fuerte como á sus palabras de maldicion conviene; pues su motivo es tal que necesariamente ha de escitar el interes de los espectadores, y tan fácil que al menos filarmónico se revela.

Mucha grandeza respira el quinteto *S'appressan gl'istanti*, que á la bondad del motivo reúne la feliz combinacion de las voces, particularmente en la segunda mitad del período, y la disposicion de los efectos y de las masas: tiene cierto aire rossiniano que cierto le recomienda, y gustará mas y mas cuanto mas se oiga.

Tambien es notable el duo de Nabucodonosor y Abigail, bien que al último lo afean algunas reminiscencias y borran la buena impresion del primer tiempo que está bien dialogado y acompañado.

La profecía con que este acto remata es la pieza mas caracterizada de toda la ópera; armonías de los instrumentos de metal preparan de un modo lúgubre el canto de Zacarías; el sonido trémulo de los violines y una pausa misteriosa marcan las palabras terribles *Fra le polve*; y despues de los lamentos de los trombones, prorumpe la voz en la amenaza enérgica *Nè una pietra*. Con todo fuera bien de desear á tales versos una imitacion no tanto fundada en los efectos materiales de la orquesta como en el sentimiento de la melodía.

El coro final del cuarto acto, aunque con alguna semejanza del *Moisés* y del *Stabat*, es grave, bello y religioso, y concilia la sencillez con la riqueza.

La ejecución fue regular, y los artistas á quienes se confió rivalizaron en esfuerzos. El señor Superchi (*Nabucodonosor*) que se estrenó con esta ópera, canta con gusto y espresion; mas su voz, escasa en volúmen, de un timbre poco agradable, y mezcla de baritono y tenor, frustra las mas de las veces su saber y sus buenos deseos. Con todo el público hubo de hacerle justicia en las piezas *Treman gl'insani* y *S'appressan gl'istanti*, que dijo con energía y precision, en el delirio, en el duo *O di qual onta* y su cabaletta, que espresó con ternura, y en la plegaria *Dio di Giuda*. La señora Goggi cantó con energía su parte de Abigail; y entre los demas fue de notar el señor Martorell, que aunque encargado de una parte secundaria la desempeñó con esmero y dijo sus cantábiles y particularmente sus recitativos de una manera á que sus antecesores no nos habian acostumbrado. La orquesta generalmente tocó con fuerza, bien que lo incompleto de la parte de cuerda no nos dejó gozar su ejecución, antes quedó ahogada por la robustez y brio de los instrumentos de metal.

Si el traje de los magnates babilónicos no fuese tan mezquino y por lo mismo impropio en parte, si *Ismaele* no saliese armado á la romana, si *Nabucodonosor* sacase en el segundo acto un traje talar, y si en los colores y el corte de los vestidos del Sumo Sacerdote hubiese la disposicion y la forma debidas, la ilusion seria mayor y no se menoscabaria el efecto de la música.

Diario de Barcelona, 21V/1844, pp. 2102-3

Otello: -Segunda representacion

En la actual escasez de la escuela italiana, ya que al parecer grandes dificultades impiden la ejecución de óperas alemanas y francesas, aprobamos la reproduccion de las antiguas mas celebradas, que casi todas son las obras maestras del gran Rossini; y pues el *Otello* es contada con razon en este número, no hay para qué decir si esperamos con placer y ansia la ocasion de admirarla de nuevo. Porque ¿quién no lleva impresos en la memoria el colorido fúnebre de la sinfonía en su primer tiempo, el segundo motivo y el crescendo del alegre? á quién son desconocidas la introduccion rica y magestuosa, en que el ruido va subiendo como el murmullo de la plaza que se llena, y el aria noble, espontánea, enérgica y originalísima del vencedor? Pues el cuarteto final de este acto, todas las piezas del segundo, y sobre todo la dolorosa romanza, escena y duo del tercero, ¿cómo recordarlas sin entusiasmo y deleite?

El éxito, fuerza es decirlo, ha burlado en parte nuestras esperanzas, y la obra de Rossini no produjo ni en el conjunto ni en no pocos detalles el efecto que sus bellezas forzosamente han de producir. Ello es verdad que notamos en el público una desusada predisposicion á distraerse y aun á tomarlo todo á risa; mas tambien hemos de confesar que esa misma distraccion, ó por mejor decir, esa desaprobacion manifiesta no podia evitarse dando truncada la ópera, cercenada en algunos de sus trozos, variada y

modificada en otros, e injerta de piezas ajenas, aun cuando la ejecucion fuera regular.

La señora Colleone Conti, que se estrenó en esta ópera, canta con espresion y saber, y si el timbre de su voz secundase algo mas su mucha ejecucion, creemos que obtendria del público muestras de aplauso. Un tanto inseguros y velados nos parecieron sus puntos agudos; si ya no fue efecto de una indisposicion casual. Manifiéstase animada de vivos deseos de complacer, y representa con viveza y energía; mas permítanos le indiquemos que tal vez sus laudables deseos pudieran dar visos de afectacion á esas buenas cualidades si no las templase siempre con discrecion y buen gusto. Dijo bien el aria del segundo acto, la escena del tercero, y la romanza.

El señor Verger, aunque alterada su parte en algunos trozos, la desempeñó bien. Mas en el aria de introduccion no produjo todo el efecto que era de esperar.

El Sr. Superchi nos confirmó en el buen juicio que de sus conocimientos formamos en su estreno, y ademas notamos lo espresivo de su declamacion, lo cual no pudimos verificar en el *Nabuco*. Aunque no tenga ninguna relacion con su parte, nosotros le agradecemos que se haya encargado de aquella lúgubre y espresiva cancion del gondolero, que por ejecutarse entre bastidores mas de una vez se suele confiar á una parte secundaria.

Del Sr. Olivieri nada dirémos, por no aumentar el disgusto que le habrá causado la poco favorable acogida que halló en el público.

La orquesta, tal como está, no puede brillar en ninguna ópera ni realzar las bellezas de ningun maestro; por esto no gozamos el efecto de casi ninguno de los acompañamientos de cuerda, ni reconocimos el enérgico *duettino* del segundo acto en aquellas arcadas flojas que han de interrumpir bruscamente el canto ni en los golpes lánguidos que debieran rematar con fuerza y decision el primer período. No hay para que mencionar el agitado y fúnebre acompañamiento del alegre en el duo final; pues si él espresa el desórden de la naturaleza, el horror de aquella noche, el desencadenamiento de las pasiones, y murmura previendo y preparando la catástrofe, la manera ó mejor, los medios con que fue tocado ó no permitieron que se oyera ó no lo presentaron sino débil y nada espresivo.

El público ha recibido esta repeticion del *Otello* con demostraciones de desagrado: á nosotros no nos cumple discutir si en el teatro deben darse ó no tales como fueron algunas; mas sí deseáramos que el público fijase mas la atencion en las piezas que le roban, en las que se retocan y recomponen, en los trozos que se cercenan, en los finales que se abrevian privándoles de su efecto, y en las cavalettas que no se repiten. Si las obras maestras de Rossini no han de ponerse en escena con la mayor integridad posible, por mucha que sea nuestra aficion á ellas preferimos oir las nuevas y comunes que cada dia aparecen en Italia, ya que tampoco podemos admirar las buenas modernas. A la verdad, cualquiera que asista al *Otello*, ha de echar muy á menos el brillo á que el teatro de Barcelona debió su antigua nombradía.

Teatro de Santa Cruz. Il Reggente: tercera representacion (fragments)

Ya en uno de nuestros artículos espusimos como el exceso de medios mecánicos y científicos que hoy en día posee la música no es poca parte para su decadencia, particularmente en Italia. (...)

No somos nosotros los que pretenden que la melodía no se resiente de la desnudez, ó que la belleza y la pureza son incompatibles con el estudio; mas juzgamos que los recursos científicos han de realzar la melodía y sujetarse al pensamiento, que nunca es lícito hacer alarde de ellos, y que también en ellos cabe la inspiración que los revela al compositor al mismo tiempo que concibe sus ideas. (...)

¿Cómo, pues, no hemos de profesar un respeto profundo al maestro que posee un conocimiento vastísimo de los recursos instrumentales y dispone á su placer de las combinaciones de la armonía? No es dable sin incurrir en la nota de atrevido é injusto hablar de él con precipitación y aun sin fundamento; y primero que dejar de esponer nuestros principios que nos impiden aprobar enteramente su ópera *Il Reggente*, hubiéramos guardado silencio.

A ella aplicamos cuanto hemos dicho, porque precisamente en ella el sabio Mercadante ha querido manifestar con nuevos y mas científicos efectos su nunca desmentida maestría. Movimientos encontrados, desarrollo de masas imponentes, armonías raras y no esperadas en todas las partes de la orquesta, plenitud constante y vigorosa en la instrumentación, efectos acertados de cada instrumento, contrastes de timbres, modulaciones atrevidas, y esa riqueza y seguridad admirables que sabe dar á sus mas trabajadas piezas concertantes resaltan en todos los tres actos, sorprenden al que conoce cuánto saber y cuánta dificultad envuelven, y satisfacen á los que profesan el arte. Mas también la ciencia aparece sobrado desnuda para que el público entero pueda gozarla y aplaudirla; y esa misma plenitud constante llega á engendrar cansancio y embotar la sensibilidad. Este es otro de los tristes resultados del materialismo e bellas artes: la prodigalidad de los medios, sin ser bastante á suplir la falta de los conceptos y aun de las formas, todo lo uniforma, y engendrando nuevos deseos abre la puerta á las cavilidades y á la sutileza. (...) Con menos singularidades, pero nó con menos maestría logró Mercadante agrandar y mover en su *Conte d'Essex*, *Emma d'Antiochia* y en el tercer acto del *Giuramento*: ¿por qué aquí se ha de ver siempre tan clara la mano del maestro científico y tan poco la del compositor ingenuo é inspirado?

En vano los efectos de acompañamiento cubren la mayor parte de sus piezas; en vano las masas de instrumentación, la contraposición de dos cantábiles y el acompañamiento de los bajos y contrabajos realzan el trozo *Fra quei che ti circondano*; el público ya distraído no puede reparar en el tono popular que tiene la romanza de Oscar *Della notte*, que por desgracia después decae en exagerado, ni en el cambio sorprendente de tono ni en lo bien colocado del metal del final de esta escena. La parte fantástica tampoco está tratada con el sentimiento y la inspiración que exige; y ya es sabido que sin uno y otra lejos de ser fantástica una obra para en pueril si nó en ridícula. El

libretto tampoco es á propósito para inspirar á nadie, pues en verdad aquellas brujas son brujas de ópera italiana, traidas por los cabellos, mal presentadas y peor *habladas*. El género fantástico es quizás de los mas delicados y menos concedidos al comun de los escritores; y tocante á los músicos, mal puede sobresalir en él quien mas que á otra cosa se atiene al mecanismo de la composicion y lo aplica casi con igual carácter á todos los argumentos. La imitacion aqui es demasiado servil, y lejos de procurar solamente marcar la impresion general del lugar y de la ceremonia, desciende á los menores detalles y cae en exagerada y extravagante. Mas imita una melodía que revele lo que se quiere espresar y escite ideas y sensaciones análogas á ello, que todos los medios materiales de la instrumentacion y de la armonía. Las tinieblas del *Moises* se espresan con una frase dolorosa y terrible, á la cual responde otra no menos dolorosa de las trompas, y entre cuyos intervalos se oyen las súplicas bruscas y secas de los egipcios, su exclamacion al Dios de Israel y los suspiros de Amenofi y de los clarinetes. Las mejores imitaciones de tempestades son las que haciendo oír un canto fúnebre parecen entonar lo que está diciendo en su conjunto el desórden de la naturaleza; y aun el segundo tiempo de la sinfonía del *Guillermo* tiene una forma limpia y marcada y completa que como un canto cualquiera se desenvuelve en las primeras frases suspensivas y en el *crescendo*, continua en el fortísimo, y se redondea de todo punto en las frases del *morendo* que cierran aquel gran período, obra la mas admirable del genio de Rossini. El que tanto se atiene al *remedo* de la menor de las palabras es semejante al pintor de paisages que cree imitar la naturaleza apuntando las casas, las chozas, los puentes, etc. etc., pero no ase el carácter del todo, ni hinche de luz y de aire los espacios, ni con la armonía de los tonos procura acercarse á la que producen los sonidos del cielo, del bosque y del valle.

Asimismo es rico de armonía y pobre de inspiracion el coro *Quanto in cielo*; la cabaleta del aria *Quell'adorata imagine* carece de carácter á la réplica es de admirable efecto; y en el *tutti* final de este primer acto no son menos notables la contraposicion de las masas y colores y el movimiento de los bajos. Un buen acompañamiento recomienda el andante del aria de Amelia en el segundo, y su cabaleta es brillante y enérgica; el *duetto Ubbidisti il genitore* ya tiene una forma marcada y decidida, al paso que rebosa espresion; y en el final ninguna distraccion puede resistir el buen efecto del trozo concertante, en que tan dulcemente se destaca el canto de la flauta y de Amelia, nó enteramente desnudo de reminiscencias, ni á la réplica de esta en la *stretta* que tanto contrasta con el coro anterior: este es el elemento de Mercadante, y en esos conrtrastes de medios es donde admiramos mayormente los mayores efectos de su maestria. El *duetto* con que principia el tercer acto es enérgico y está nutrido de un buen acompañamiento; y su cabaleta, á mas de tener una forma marcada, ofrece el espresivo cantábil de Amelia y de los violines, acompañado de un *piozzicato* de los contrabajos, semejante á los muchos que adornan las óperas de este autor y que tanto se acomodan á su talento. Un aire de baile bastante vivo abre la escena del sarao, en la cual se nota un airoso waltz que en alguna de sus partes partcipa de Strauss; el canto del conde *E' forza* está bien desarrollado y respira dolor y ternura; un buen acompañamiento se nota en el diálogo siguiente; y otro canto bello y no

destituido de sentimiento cierra este acto.

La ejecucion generalmente fue buena; y aunque este género de música favorece muy poco los esfuerzos de los cantores, ellos se esmeraron en el desempeño de sus partes. La señora Colleoni sostuvo con seguridad su difícil y cansado papel de *Amelia*, y en particular cantó bien *Si d'amor, amore insano*, y la fuerte cabaleta de su aria del segundo acto. El señor Superchi (*Hamilton*) ejecutó con brio la suya *Già scaglio il ferro*; y el Sr. Verger dijo con espresion el canto *E' forza* y el final. La orquesta, á cuyo lucimiento parece consagrada la mayor parte de esta ópera, tocó con fuerza y bastante ajuste; pero no gozamos de todo el efecto de la cuerda, y el desequilibrio que hay entre ella y el metal hizo que la ejecucion de este pareciera mas enérgica y cumplida.

Diario de Barcelona, 18/XI/1844, pp. 4698-4700

Ernesto duca di Scilla (Segunda representacion)

Despues de tantas veces anunciada por los periódicos, al fin hemos visto con satisfaccion puesta en escena esta ópera, no solo por ser ella obra de un compatriota y venir muy recomendada por el voto comun, sino tambien porque con su ejecucion vemos acrecentado el buen nombre de un amigo, y haciéndola justicia cumplimos con lo que á la amistad debemos.

Varias veces hemos dicho cuán difícil sea acertar en la música dramática; y si al hablar de autores extranjeros de cierta reputacion tuvimos por cosa á poquíssimos concedida sobresalir en ese género, ¿qué será cuando el compositor es jóven y desconocido en este ramo, y en un pais donde faltan casi de todo punto los estímulos, los hábitos, los continuos ejemplos, y las tradiciones que en otros vivifican el talento y establecieron de antemano las relaciones de armonía é inteligencia que forzosamente han de reinar entre el compositor y los espectadores, ó si podemos decirlo asi y sin ánimo de hacer inculpacion alguna ni aplicaciones particulares, forman por una trascendencia mutua autores para el público y público para los autores? Las dificultades entonces se triplican, y aun tal vez, no existiendo el espíritu de una comparacion justa, las exigencias y la desconfianza son mayores.

Injusto, pues, y muy errado anda el que en este caso lleva al teatro la esperanza de oír lo que ni siempre es dado á escritores de nota y sobre manera experimentados; y con tal que la nueva obra llene lo que los principios del arte y el buen gusto reclaman, con tal que en ella á vueltas de trozos originales y rasgos de ingenio resalten conocimiento de los recursos científicos, gran deseo de acertar y una aplicacion decidida, basta para que su autor sea admitido con aplauso en la carrera en la cual acaba de dar el primer paso.

La ópera de *D. José Piquer* (sic) reúne estas circunstancias; y si antes sus numerosas piezas sueltas dramáticas y composiciones instrumentales le habian conciliado cierto renombre, esta se lo ha asegurado y acabado de patentizar de cuánto provecho será, si continúa dedicándose al arte con la conciencia y el grande estudio con que ha comenzado. No es lícito ni cumple siempre á nuestro propósito ni á nuestro carácter referir á las circunstancias privadas el exámen de las obras; mas para quien sepa que la del Sr. Piquer

ha sido trabajada en medio del desasosiego y poca estabilidad que el servicio militar trae consigo y que han sido mas que nunca mayores en estos últimos años, no dudamos será motivo de mayor admiracion, y el mérito de ella aparecerá mas digno de aplauso y estima. ¡Cosa en verdad estraña y hasta cierto punto poco lisonjera que los parfos del ingenio, que piden toda quietud y toda fijeza de asiento, hayan de elaborarse entre el estruendo de las armas y el tráfago y mudanza de las marchas! Nó en todos los países ni á menudo sucede que el gefe del ejército sea quien haya de alentar y tender una mano protectora al artista que se revela entre sus subordinados; mas por los mismo refluye mas y mas sobre el Excmo. Sr. D. Ramon maría Narvaez la honra que dispensó al jóven músico mayor del regimiento de Guadalajara, admitiendo la dedicatoria de su obra y disponiendo lo que para su ejecucion convenia.

Toda ella se recomienda por grande esmero en el desarrollo de las piezas, por una instrumentacion á veces brillante y nutrida, siempre espresiva, y por un esfuerzo continuado en marcar el espíritu de las situaciones, de los afectos y de las palabras. Quizás de ese mismo esfuerzo dimana el reparo que puede oponérsele: la imitacion, cuando demasiadamente material y esclava de las palabras, es nociva al buen efecto y contraria á la belleza, y á veces estraña y desagradable, al paso que forzando al compositor á un cambio continuo de colores, imposibilita el desarrollo de las ideas, y trunca y apaga las sensaciones en el ánimo del espectador, en el cual engendra el cansancio. (...)

Confesamos que es muy delicado concebir por una sola representacion un análisis regular de la obra primera de un amigo y de un compatriota; por esto nos reducirémos, bien que á pesar nuestro, á mencionar algunos trozos, La introduccion es muy bella y respira originalidad: son de mucho efecto el canto pausado *sulle mura del castello*, y el pizzicato que lo acompaña; el crescendo *voci, grida*, amen de nuevo, denota perfectamente el espanto y la confusion que en el castillo reinan; y es muy feliz la idea de repetirlo con aparente desórden de instrumentacion cuando cruza el sonámbulo por la galería. Otro canto bastante fácil termina esta pieza. A la buena cabaletta del bajo *perdona, io trascorsi*, sucede el festivo ritornello de la escena IV, que es sin disputa uno de los mejores trozos de la ópera, asi por la marcha intermediada de coro, como por el diálogo animado *che vuol dir*, y sobre todo por la romanza *era notte*, cuya segunda estancia rebosa originalidad y se hace notable por la *imitacion* que reina en la orquesta. Tambien está bien dialogado el duetto de Genaro y Adolfo, que remata en el alegre *Ah! questa speranza*, sin duda el mejor canto de la ópera y de mas efecto en su armonizacion. Un buen acompañamiento cubre el primer tiempo *fuggi ascoltarti* del duo de Erminia y Adolfo; y el segundo y la cabaletta, compuestos de motivos simpáticos y bien desenvueltos, corresponden si no superan á aquel principio. En el sesteto final de este primer acto el Sr. Piquer ha hecho muestra de sus conocimientos de los recursos científicos y de su inteligencia en combinarlos con el buen gusto. Mucha decision hay en el alegre del la introduccion del segundo acto: el coro suave y algo suplicante *triste e penoso ufficio* está bien preparado por un ritornello; toda esta pieza corresponde al interes de la situacion; al grito de Adolfo que fia su venganza al cielo sucede un escelente crescendo, que cuadra con el terror de Ernesto y los temores de Ruggiero; el adagio concertante *qual mano di gelo* tiene buen motivo y está bien

combinado; y no de menor efecto, al paso que completamente desenvuelto, es el alegre *se un Dio propizio*. Otro ritornello notable precede á la escena 12, en que el canto de los violines cubre el diálogo de Genaro y del coro. En suma, el conjunto de esta ópera es tal, que gustará mas cuanto mas se oiga.

Desgraciadamente la ejecucion no favoreció al resalte de los muchos trozos que indudablemente hubieran sido gozados y aplaudidos; las piezas concertantes no tuvieron todo el ajuste necesario; y concretándonos á la parte de Ernesto, no vacilamos en afirmar que aun no es conocida del público, que ciertamente mal podia espresarla quien como el Sr. Superchi apenas está restablecido, ó segun parece no está restablecido de la indisposicion que le privó de cantar durante tanto tiempo. La Sra. Goggi, el Sr. Martorell y el Sr. Novelli, y no menos los coros, se esforzaron en el buen desempeño; pero el Sr. Verger fue sin disputa quien sostuvo la representacion, y pocas veces se le han tributado aplausos mas justos ni nosotros se lo hemos deseado tan generales como ahora. La orquesta tocó con fuerza y espresion, salvo siempre lo incompleto de la cuerda. Pero es muy sensible que una ópera, que entre las de nuestros jóvenes compatriotas debe ocupar el lugar inmediato á la *Fattucchiera* del malogrado *Cuyás*, no haya podido ser gozada debidamente ni haya tenido en su ejecucion la perfeccion que asegura una favorable impresion primera por parte del público y hace notar las ideas en que el autor pudo cifrar una justa confianza. Realmente la empresa debió hacer una leve muestra de desprendimiento estrenando alguna decoracion ó algunos trages, cuya falta de novedad favoreció tan poco á su reputacion de amiga de los progresos del arte como podia perjudicar á la ópera á no recomendarse ella por si misma.

Sea como fuere, el público hizo justicia al mérito de lo que pudo ser bien oido, y despues de aplaudir los trozos mas notables, llamó á las tablas al jóven compositor que ya no estaba en el coliseo. Si su modestia le retrajo de salir á disfrutar de aquella merecida recompensa, lo aprobamos con todas veras, mucho mas cuando, desvirtuado todo por el imperio de la moda y por la prodigalidad, ni aquella recompensa siempre lo es, sino que muy á menudo tales triunfos nada significan.