

engañados, y que el autor en boga era Nicolo Isouard, á quien la sobra de inspiración perjudicó constantemente, pues no le dejó producir obra alguna razonada ó seria.

Boieldieu volvió á la escena parisién en 1812 con su *Jean de Paris*, que obtuvo un éxito de primer orden, complaciéndose la crítica en reconocer los grandes progresos realizados por Boieldieu en la técnica de su arte, de modo que como se ve, el artista francés es de aquellos que se forman por sí mismos.

En fin, Boieldieu continuó sus éxitos como antes en todas las obras que se fueron dando al teatro, obras de circunstancias algunas de ellas, hasta obtener otro gran triunfo con su *Chaperon rouge*, escrita como él ha dicho, á manera de discurso de entrada en el puesto de inspector del Conservatorio, pues Boieldieu sustituyó á Mehul, —1818. — Dejémosle en esta situación brillante que preludia ya su obra maestra, en donde le volveremos á encontrar, para continuar la serie de los grandes maestros italianos.

Hemos mencionado los grandes triunfos de Spontini en París y nos toca ver cómo fué la escuela de Nápoles ó el arte italiano haciendo su camino.

Spontini nació en 1774. Destinado á la Iglesia como todos sus hermanos, tuvo que escapar del furor de su tío paterno, cura de Jesi, al averiguar éste que quería ser laico y músico. Reconciliados poco después por la intervención de su tío materno, Spontini pasaba á Nápoles y entraba en 1791 en el Conservatorio de la *Pietà dei Turchini*.

Mientras seguía sus cursos compuso varios números de música religiosa, que llamaron la atención del empresario del teatro *Argentino*, de Roma, quien le propuso que escribiera una ópera. Aceptó el muchacho y se fugó del Conservatorio y Roma tuvo las primicias del talento dramático musical de Spontini con sus *Puntigli della donna*, que obtuvieron un éxito ruidoso, lo que sin duda hubo de contribuir á que el bondadoso Piccini, que veía con pena su fuga, le llamara y le atrajera de nuevo al estudio.

En Nápoles y bajo los ojos del maestro continuó escribiendo óperas ese niño de diez y seis años que sucesivamente fueron representándose en Roma, Florencia y Nápoles siempre con éxito.

Cuando los franceses entraron en Nápoles, Spontini al revés de Cimarosa siguió la corte á Palermo, en donde continuó escribiendo más óperas, hasta tanto que alterada su salud regresó á Nápoles, —1801, — en donde se repuso, continuando sus tareas con la inmensa satisfacción de ver á la célebre Morichelli cantar sus nuevas composiciones. Luégo pasó á Venecia, regresó á Nápoles y se embarcó al

fin para Marsella á donde llegó en 1803. Al año siguiente provisto de buenas recomendaciones y cargado con sus óperas se presentó en París.

En el mismo año Spontini se daba á conocer á los parisienses en el Teatro italiano con su *Finta filosofa* cantada en Nápoles en 1799, y en la Ópera cómica con su ópera en un acto *Fulia*. El éxito para la primera fué mediano, pero para la segunda fué malo. Quiso tomar la revancha con una nueva ópera dos meses más tarde, y entonces pudo comprender Spontini que le esperaban muchos sinsabores en París, pues vió clara la coalición que se había formado para anularle. Spontini, pues, alcanzó con su nueva obra otro desengaño, pero los artistas y algunos literatos distinguidos apreciadores desapasionados de su talento le alentaron y entonces Spontini se puso á escribir la música de *La Vestal*, haciéndose cargo del libreto de Jouy que Cherubini no encontró á su gusto.

Como *La Vestal* resolvió Spontini que fuera para él una obra decisiva, que resolviera su clasificación, la trabajaba con ardor pero no tan aprisa como las anteriores, y como su fuga de compositor era grande y las ideas se le agolpaban, sacó de su estudio primero una ópera en un acto *Milton*, que obtuvo un éxito brillante en el teatro italiano.

Valióle este triunfo ser nombrado director de la música de la emperatriz Josefina y ya se comprende que desde este momento la envidia y la mala voluntad contra Spontini no hicieron más que crecer, tanto que se llegó á obtener de Napoleon la derogación de la orden que hacía pasar al teatro *La Vestal* con preferencia á *La muerte de Adam*, de Lesueur, en la que había intervenido Josefina, pero con esto no se obtuvo el resultado que se buscaba, pues no estando dispuesto Lesueur para el día señalado, caducó su turno y Spontini pasó de derecho.

Estrenóse *La Vestal* el 15 de Diciembre de 1807 y á pesar de todas las prevenciones la obra obtuvo uno de los más grandes éxitos que se recuerdan en París. La ejecución fué buena y la crítica hizo justicia á la inspiración y al genio dramático del maestro, por más que se hayan notado por los aristarcos en la composición de la obra errores y defectos de aquellos que si sirven para juzgar de la capacidad de un autor no son de los que trascienden al público.

Sirvió este mismo éxito para irritar más y más á los enemigos y adversarios de Spontini, quienes querían imponerse al juicio popular escribiendo contra su obra apasionadas críticas, pero el Conservatorio no creyó pudiera ser injusto, y con ocasión

del reparto de premios decenales creado por Napoleon, Spontini se vió propuesto como autor de la mejor ópera representada en Francia en los últimos diez años. Mehul fué el ponente, y aunque no deja de notarse en su informe ciertas reservas, Mehul lo emitió favorable.

Spontini contestó con otra obra maestra para la que Jouy le dió el libreto, *Hernán Cortés* que aún se sostiene en los carteles, especialmente en Alemania en donde nosotros la oímos en 1880 en el teatro de Berlín, siendo digna del éxito que aún alcanza por la gran energía dramática de muchas de sus escenas y por su inspiración. Sin embargo, esta obra es inferior á *La Vestal*, según los críticos musicales más competentes, quienes no parece que hayan logrado convencer en tiempo alguno al público, pues *La Vestal* está arrinconada, mientras el *Hernán Cortés*, como hemos dicho, se sostiene en los carteles á los ochenta años de su estreno.

Nombrado ahora director del Teatro italiano, la época de su dirección fué la edad de oro de ese teatro. Fué Spontini quien dió á conocer á los parisienses el *D. Juan*, de Mozart, y esto solo nos dice que el músico italiano sabía hacer justicia al mérito y al talento y ser imparcial en su dirección, sin temor al daño que pudiera recibir su reputación de la comparación de su obra con la de Mozart. Pero Spontini hubo de retirarse á los dos años del teatro italiano, su misma acertada é inteligente y productiva dirección le crearon tan grande número de enemigos, que aburrido abandonó un puesto del que hasta apareció como arrojado por Remusat, el intendente de teatros.

Dicho se está que la Restauración no hubo de ser favorable para el maestro de la orquesta de la emperatriz, así Spontini vivía arrinconado á pesar de sus protestas de adhesión, y de su *Pelayo, ó el Rey y la paz*, obra de circunstancias que por su carácter servil obtuvo el éxito merecido.

Pero los grandes maestros franceses estaban ya viejos y cansados por este tiempo, y el teatro de la ópera decaía. Para levantarle se recurrió entonces á Spontini. En 1817 se dió nuevamente el *Hernán Cortés*, que obtuvo aún un éxito superior á su primera temporada, y á esta obra siguió *Olympia*, que tuvo un casi fracaso á causa del libreto, y como los enemigos de Spontini no desarmaron nunca, el fracaso fué exagerado, y con ello el disgusto de Spontini por Francia y por París fué tan grande, que, habiéndole hecho proposiciones brillantísimas en 1818 el rey de Prusia, Federico Guillermo IV, Spontini las aceptó y abandonó la Francia, pero

sin encontrar la paz. Spontini no hacía más que cambiar de enemigos: ahora serían los músicos y los patriotas alemanes quienes se encargarían de amargar su existencia. Pero esto pertenece á un nuevo período de la historia del arte.

La escuela boloñesa ó romana aparece ahora con el gran músico del siglo XIX, con el hijo de Pesaro, con Rossini que nació en 1792, hijo de un músico ambulante que se ganaba la vida tocando la trompa en las ferias, en cuyo ejercicio le acompañaba su hijo desde que tuvo diez años. Su madre también cantaba en las ferias. Esta aflictiva situación fué causa de que Rossini principiara á estudiar seriamente la música en la edad en que los grandes compositores de que venimos hablando estaban ya cansados de escribir óperas. Sus progresos fueron, dicho se está, notables, desde el primer día en que Tossi se encargó de su educación musical, pero como la familia necesitaba de su concurso, á los dos años se le hizo abandonar el Conservatorio, y continuó con su padre y madre frecuentando las ferias, solo que ahora en vez de segunda trompa de la compañía (?) formada por su padre iba de *maestro al cembalo*. Sin embargo, como tenía una bonita voz de tenor, se le hacía cantar, pero por su fortuna perdió su voz en una gira del año 1806, y esto le obligó á tomar cuarteles en Bolonia, en donde su buena suerte le hizo entrar en los cursos del Liceo de la ciudad, recibiendo lecciones de contrapunto de Mattei. Rossini estudiaba y se aplicaba al lado del buen abate, quien le dijo un día que lo que hasta aquí sabía de contrapunto bastaba para la música libre, pero que para la eclesiástica era necesario estudiar el contrapunto doble y la fuga. Oír esto Rossini y dar el adiós de despedida á Mattei fué todo uno; Rossini, en efecto, no había pensado nunca en ser maestro de capilla.

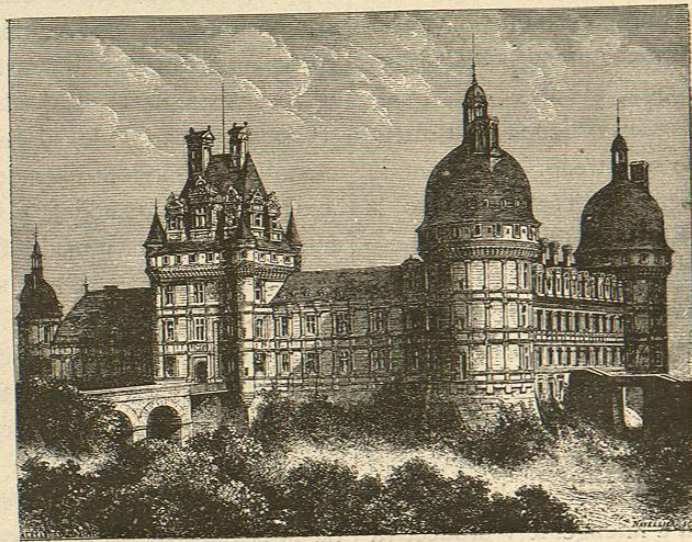
Libre Rossini, á los pocos meses se presenta ante el público de Bolonia con su cantata *Il pianto d'armonia*, — Agosto de 1808, — que no obtuvo sino un éxito de estima. Esto le descorazonó y Rossini se retiró á su pueblo. Allí la familia de los Peticari, enamorada de su talento, le acogió bajo su protección y en el otoño de 1810 Rossini daba su primera ópera en el teatro San Mose, de Venecia, *La cambiale di matrimonio*, pero tampoco pasó su éxito de un éxito de estima, y lo mismo le sucedió en 1811 al dar en Bolonia *L' Equivoco stravagante*. Pero en esta ópera había un admirable cuarteto, que después pasó á varias otras obras del maestro, y este cuarteto revelaba en Rossini al músico original y creador que luégo había de recorrer triunfal

mente todas las escenas del mundo. Esto hizo que los empresarios de los teatros del reino Lombardo-Veneto fueran tras él, y diera óperas suyas en 1812 en Venecia, en Ferrara, y en Milán nada menos que para la Scala. Cinco óperas escribió, pero sin mayor éxito que las anteriores, en todas ellas había empero páginas deliciosísimas. En el *Ciro in Babilonia*, un coro fué después la serenata del *Barbero de Sevilla*. Los inteligentes notaban, sin embargo, los progresos que hacía el maestro, y así no le faltaron teatros. Estos inteligentes no se equivocaron. Al año siguiente Venecia podía aclamar ya al autor de *Tancredo* y de la *Italiana en Argel*. La crítica le

aclamó ya desde estos días como el primer compositor dramático de su tiempo.

Con el *Tancredo* apareció el género rossiniano con todos sus defectos y con todas sus bellezas. La inspiración, la novedad, lo que hacía lucir su música á los cantantes, todo se unió para llevar su fama de uno á otro extremo de Italia, y desde este momento Venecia, Milán, Roma y Nápoles se disputaron el gran maestro.

En 1814 escribió para Milán obras agradables. En 1815 fué Nápoles, en 1816 fué Roma; Roma obtuvo la única ópera que puede ponerse al lado del *Don Juan* de Mozart, por la gracia, la esponta-



Palacio de Chambord

neidad y la inspiración. Esta obra es el *Barbero de Sevilla*, destinada como el *Don Juan*, á la inmortalidad, cualesquiera que sean los progresos y direcciones de la lírica dramática. Wagner mismo decía que el *Barbero* era incomparable é inapreciable. Y sin embargo, ¡qué gran fiasco el estreno del *Barbero*!

Ya hemos dicho que los romanos y los partidarios de Paisiello quisieron hacer pagar caro al compositor joven su atrevimiento en tocar el mismo argumento que ya había dado una obra maestra al teatro italiano. Pero pasado el primer día, se hizo justicia á Rossini y se le aclamó como al genio de la música.

Dejemos al genio de la música del siglo XIX gozando de su gloria indisputable, que ya veremos en el nuevo período del arte que el mismo anuncia la parte que le corresponde.

¿Qué resulta de nuestro estudio del desenvolvimiento y progreso de las ciencias, las letras y las artes durante la Revolución y el Imperio?—Que el

progreso iniciado en el siglo XVII, acentuado en el siglo XVIII, obtiene desde que apunta nuestro siglo, el siglo moral, y dicho se está, con mayor razón, desde que apunta el siglo material, un vuelo que pronosticaba á dónde habían de elevarse en el transcurso del siglo. Si este vuelo ha sido ó no superior á todo lo que podía preverse, díganlo los siglos futuros: á nosotros, hijos del siglo XIX; nos corresponde sólo hacer constar los hechos para la crítica futura, pero táchense ó no de vanidad y presunción á sus generaciones, éstas tienen derecho á decir que están contentas de sus obras.

Otra cosa debemos hacer observar y es, que á pesar del estado de guerra continuo en Europa, desde los primeros días de la Revolución á los últimos del Imperio, el progreso no se detiene un momento, y que al caer el Imperio no cayeron más que las instituciones militares de Francia, quedando en pié todos los elementos de progreso engendrados por la libertad.

Sin embargo, la caída de un gran régimen, de un gran despotismo que si no logró dominar por completo á Europa, logró llevar á todas partes de Europa las más profundas perturbaciones, había de producir un momento de retroceso general, porque el hombre se siente más del mal que momentáneamente sufre que del bien de que constantemente goza.

Este análisis de las causas de las reacciones de 1815 á 1820 lo haremos á continuación, siguiendo el gran trabajo histórico de Gervinius, y entonces veremos como falsas direcciones tomadas por influencias secundarias, por tropiezos casuales, motivaron errores gravísimos cuyas consecuencias han pesado sobre nuestro siglo hasta mediados del mismo, produciendo males incalculables.



Pandora.—Cuadro de Barry