

sa voz que usa en las grandes ocasiones para domar asperezas; y con acento entre pedigüño y suplicante, dijo á la Kupfer:

—Vamos á ver, vamos á ver. ¿Cuándo cantamos un *Faustito*?

—Cuando Vds. quieran, contestó sencillamente la Kupfer.

Y no hubo que hablar más del asunto. Cuzzani debió quitarse aquella noche cuarenta años de encima.

Tal es la Kupfer; tales son los efectos de la educación que ha recibido en Alemania. No conoce, como he dicho antes, más que el cumplimiento de su deber. Para ella no existen esos ridículos puntillos de amor propio, esas soberbias, ese cortejo absurdo de dificultades que son patrimonio fatal de los artistas endiosados. Y si llega á ser exigente en lo que ella pide á la empresa, se sabe al menos que hay reciprocidad entre lo que pide y lo que debe dar.

Cuanto á las condiciones artísticas y vocales de la Kupfer, poco inteligente será quien no las adivine al fijarse en las óperas que he citado antes. Figura escénica de primer orden, hermosa, alta y bien formada, de ojos pequeños y mirada penetrante, lábios sensuales y continente reposado, es una belleza plástica que la distancia armoniza y destaca, como una evocación de la tragedia lírica.

Su voz y su talento de artista son como su figura; se prestan admirablemente al acento dramático y se imponen al respeto y á la admiración. Los juegos vocales no entran en su naturaleza, que necesita ante todo el sentimiento ó la pasión. En este terreno es una de las artistas más simpáticas y más completas de cuantas han pisado el teatro Real. El público la admira mucho y la aplaude con entusiasmo unánime. Dejando aparte á la Theodorini, quien cante después de la Kupfer *Aida*, *Lohengrin*, *Mefistófeles* y *La Gioconda*, tendrá que hacer mucho para acercarse y muchísimo para igualarla, ya que superarla será, por ahora, imposible.

Hace algunas noches cantó el *Fausto* y sufrió las consecuencias de una incalificable grosería. El aria de las joyas fué protestada por los romanceros, y no valió á la gran artista cantar y decir admirablemente el resto de la ópera, para quitarse de encima el sambenito del wals.

¡Cómo cambian los tiempos! Antaño, veíamos con regocijo á Tamberlick brujulear la cavatina del *Otello*, cuyas vocalizaciones salían por la garganta del gran artista, como el agua por una gotera averiada. ¿Qué nos importaba la cavatina? No íbamos á oírsela á Tamberlick, íbamos á oírle el duo del acto segundo y todo el acto tercero. Y le aplaudíamos en la cavatina, para felicitarle por el mal rato pasado y prepararle para los buenos ratos que nos esperaban en seguida.

Hoy las cosas pasan de modo muy distinto en el Teatro Real. Allí

no se dan más que romanzas mecánicas, caramelos y merengues; no se quiere otra cosa, en general. Si la ópera contiene algo de confitería ¡guay del que no lo sirva con todo el azúcar y toda la pasta que su argumento requiere! Pasado el caramelo, lo demás cae por fuera y no se ve.

Pues bien, en el ária de las joyas, en ese caramelo donde tropezó la Devries y cayeron de bruces la Sass y la Lucca, cayó también la Kupfer, y los romanceros, disgustados de la confitería, no quisieron pasar al *restaurant*. Así está el primer burdel lírico de España.

Pero este pequeño tropiezo, no ha amenguado un punto, ni podía amenguarlo, la creciente admiración con que los inteligentes escuchan á la Kupfer, que hoyes, sin duda alguna, el principal sostén de la empresa.

En posesión de un enorme repertorio, reñido en gran parte con el que priva en el régio coliseo, la Kupfer tiene que soportar el molestísimo trabajo de estudiar las óperas de nuevo, para cantarlas en italiano.

El año pasado no sabía decir más que *terrrrrrribile*, repercutiendo la *erre* con un entusiasmo indescriptible. A estas horas ha adelantado bastante; pero su defectuosa pronunciación no es óbice para la inmensa mayoría de nuestro público. A fé que si cantara las óperas en alemán, habrían de notarlo muy pocos.

Vengan romanzas, aunque se canten en sanscrito. Por este concepto, las tragaderas de nuestro público son verdaderamente *terrrrrrribiles*.



## UNA AUSENTE.

### LA THEODORINI.

El año 1886 termina y va á comenzar ¡es claro! el año 1887. Estos días son de recuerdos y de jaleo. Los amigos se reúnen, las familias, comen, cenan y trasnochan. Son días y noches que empiezan con el pavo y los capones y acaban con el aceite de ricino y las aguas de Carabaña y de Loeches.

Yo, que tengo una dispépsia adherida al estómago, como las romanzas á Gayarre, no puedo, en estos días, rendir culto á Pantagruel; pero como la ley de las compensaciones dulcifica muchas penas, resulta que los jaleos míos de Páscuas y principio de año van á parar al espíritu.

Y mi espíritu, por virtud de una impulsión irresistible, ha ido á fijarse en la Theodorini. ¿Por qué? No podría precisarlo. Será quizá porque la primera ¡Eleeeena, Eleeeena, Eleeeeeena, Eleeeeeeena! de Masini en el *Mefistófeles* de Boito, se halla hoy léjos de Madrid. Será porque en los momentos en que los artistas del Real se atiforran de macarrones, ravioli, embutidos de Bolonia y demás manjares melódicos del país de Rossini y de Treves (D. Emilio), la Theodorini siente tal vez la nostalgia de esta corte clásica del pavo y la lombarda, donde la *diva* reinó durante tres años consecutivos.

Será lo que sea; pero el caso es que, sin poderlo remediar, me acuerdo de la Theodorini. Y, sin poderlo remediar también, no me acuerdo precisamente de sus triunfos en el régio coliseo, cuyos dependientes altos y bajos recordarán, en esta época, sus hermosas prodigalidades; no, no me acuerdo de eso, me acuerdo de una noche que, como yo, conservan otros en la memoria.

Hace de esto tres años. Escribía yo entonces las crónicas musicales de *El Liberal*, de cuya redacción formaba parte el pobre Pérís. Tenía Pérís grandes deseos de conocer á la Theodorini, cuyo temperamento ejercía sobre el malogrado periodista poderosa atracción,

La Theodorini sentía debilidad por *El Liberal*; el desenfado del periódico, los *vuela plumas*, de Cavia, todo el picante de aquellas columnas por las cuales corre, haciendo cosquillas, la savia de la mala intención, constituye una sangre y una vida que se amoldaban admirablemente á la ardiente naturaleza de la artista.

—Quiero,—la dije un día,—poner á V. en relaciones con *El Liberal*. Sin embargo, la cosa no es tan fácil como parece. *El Liberal* es inabordable si sospecha que se pretende ejercer coacciones de mala especie. Hay que inventar algo que salga de lo vulgar. Vamos á buscar eso.

La Theodorini halló en seguida el medio.

—Tengo muchas ganas de asistir á una sesión de cante y de baile flamenco. Arréglenlo Vds., vengan á comer conmigo, tráiganme cantaores y bailaoras, y pasaremos la velada entre amigos. ¿Qué le parece á V?

Aquel mismo día propuse la cosa en *El Liberal*. Páris saltó de alegría y se encargó desde luego del elemento flamento; aceptó en seguida Mariano Arans que dirigía el periódico y anuncié la buena nueva á la Theodorini que la recibió radiante de júbilo.

Páris arregló sin tardanza la parte de *juerga* vocal y coreográfica. Se fijó la noche del espectáculo, y fuimos á comer con la Theodorini, Araus, Moya, Páris y yo. D. Manuel Peralta y D. Enrique Bellsolell, abonados muy conocidos y amigos de la *diva*, se sentaron á la mesa con nosotros.

¿Si reinó durante la comida la más cordial armonía? ¡Ya lo creo! Elena Theodorini no es solamente una gran artista, es una mujer de gran talento y de gran ingenio. Su conversación se dirige á todo y se apodera de todo. El *glissez mortels, n'appuyez pas* es su divisa; y discute sobre las cuestiones más escabrosas, con la maestría de la mujer de mundo avezada á las caricias de la raza felina.

Y habla como canta, con fuego, con pasión, pasando de un asunto á otro bruscamente, sin solución de continuidad, con esa versatilidad afanosa que caracteriza á los temperamentos nerviosos, para los cuales el contraste es una necesidad.

Después de comer pasamos al salón á tomar el café y esperar á la gente flamenca. A las nueve, llamaron. Era una carta para Páris, carta preciosa que conservo, porque mi curiosidad me obligó á pedírsela á quien iba dirigida. Héla aquí con su sintáxis y su puntuación, y sin un comentario:

«Señor D. Francisco Páris: respecto á lo que V. me tiene hablado de llevar la bailadora no puede ser á la hora que V. me dijo porque se encuentran en la prevención una y otra en la Casa de Socorro á conse-

cuencia de haber tenido un disgusto una de ellas en el camino con un querido dígame V. á la hora que puedo llevarla después de sacarla de la prevención pues creo será pronto. Suyo afectísimo.—A. M."

¡Estupefacción general! Creímos que la fiesta se aguaría, pero por fortuna no fué así. Una hora próximamente después de recibida la carta, hacían su entrada triunfal en el salón de la Theodorini tres flamencos de primera y una flamenca hasta allí.

Era una joven, casi una niña, no muy alta, morena de tez, de ojos negros y rasgados y bien puesta, quiero decir bien colocada de carnes. Venía ataviada con sencillez, llevaba una flor en la cabeza y una pequeña herida, no recuerdo donde, ni podría precisar si fué inferida por su compañera ó por el amante á quien se refería la carta.

Sentáronse los cantaores, tañeron dos guitarras que traían á prevención y comenzó el concierto. Confieso ingénuamente que el cante flamenco en un café ó en un salón, me hace el efecto de una parodia insostenible. En su verdadero marco, en la intimidad de la gente del bronce, en las soledades de un calabozo, en una juerga *interlope*, debe ser delicioso con tal de que no dure mucho, pero aquellos *caballeros* y aquellas *señoras* enjuagándose la boca con las cinco vocales del alfabeto, en un medio que no es el suyo, me hacen el efecto de Lagartijo ó Frascuelo, de levita y sombrero de copa.

Los cantaores cantaron y la cantaora también. Hubo de todo: Soleá, polos y habaneras, con acompañamiento de palmadas y olés en abundancia.

La Theodorini, reclinada en un sofá, escuchaba y callaba. El ritmo indeterminado de la melodía y aquellas terminaciones en la quinta que dejan el alma como suspendida á la tonalidad, parecían sumirla en un éxtasis delicioso. ¿En qué pensaba la Theodorini? Si yo sintiera la literatura idealista, se me presentaba una gran ocasión para decir aquello de—¿Quién sabe si su ardorosa imaginación, volando en alas de aquella música vagarosa y sensual, gozaba con recuerdos de la infancia, esos recuerdos que, etc. etc?

Pero como no siento esa literatura, tengo que confesar que no sé en qué pensaba entonces la Theodorini. Lo que puedo asegurar, desde luego, es que cuando el baile sucedió al cante, la decoración cambió por completo.

Preciso es confesar que la bailaora se excedió á sí misma y supo destacar de un modo admirable toda la extraña voluptuosidad del bailar gitano. Aquellos movimientos acompasados del busto que parece cimbrarse al choque de una música interior que se adivina más que se oye,

aquellas ondulaciones de las caderas que hacen vibrar el cuerpo con el atropellado desequilibrio de la circulación, convirtieron entonces á la bailadora en Elena de la Grecia gitana y á nosotros en Faustos desquiciados que la contemplábamos con arrobamiento.

La Theodorini, que comenzó á mirar á la chula con curiosidad é interés al principio, fué trasformándose paulatinamente, á compás de los movimientos del baile. Parecía que la bailadora trepidaba en ella y la envolvía en las redes de su *caeraje*, como diría un andaluz.

Y á par que el cuerpo de la flamenca se balanceaba sensualmente, sin perder jamás la línea, la Theodorini seguía inconscientemente aquellos balanceos, con los ojos medio cerrados, la boca entreabierta y temblorosos los labios, incorporándose á veces, cuando el baile flamenco llegaba á eso que yo llamaría, aunque parezca absurdo, el vértigo de la inmovilidad.

Con esa impresionabilidad excesiva que caracteriza á los grandes temperamentos artísticos, la diva aspiraba voluptuosamente los torrentes de sensualidad que, como una tentación, despedía aquella bayadera improvisada y, perdida completamente toda idea del mundo exterior, iba saboreando las delicias de las sensaciones que el baile le producía.

La inhalación no tardó en hacer su efecto. Cesó el baile, marcháronse los flamencos y la Theodorini desapareció bruscamente. Pocos instantes después, volvió á presentarse ante nosotros, vestida con el traje de Rosina en el *Barbero*, descotada, con falda corta, media de seda y zapato bajo.

Y llena del fluído eléctrico, que en su imaginación exaltable había dejado la bailadora, bailó también ella y cantó y habló en flamenco, atropelladamente, sin tino, pasando del uno al otro, con la mirada encendida, con expresión ardiente, saliéndole las palabras á borbotones.

La gran artista se revelaba ante nosotros, en toda su plenitud. Háblele bastado media hora de contemplación, para que su naturaleza, toda nervio, toda impresión, toda sensibilidad, se asimilara el baile flamenco y expresara todas las sensaciones que ese baile despierta en el público. Para hacer más á lo vivo su papel, habíase disfrazado de Rosina, de sevillana; y, realmente, si la desatentada coreografía de la Theodorini era al baile de la flamenca lo que un tren descarrilado es á un tren que marcha regularmente, en cambio, destacábanse con expresión inenarrable los efectos del baile, en aquella naturaleza tan bien preparada para los grandes descarrilamientos.

El resultado es que aún cuando desapareció la bailadora, quedó con nosotros el baile flamenco, encarnado, en aquellos instantes, en la Theo-

dorini. Y Pérís se puso ronco de gritar ¡olé! y Araus jaleó con palmas á la *diva*, y Moya anduvo á puñetazos con sus anteojos, y recuerdo que al separarnos de aquella estancia en que habíamos pasado cinco horas deliciosas, el fresco de la calle nos hizo un bien inmenso.

Declaro nuevamente que obedezco á un impulso irresistible al relatar esa escena. ¿Cometo una inconveniencia? Quizá; pero al volver mi recuerdo á la Theodorini, en esta época del año, época de *juergas* y *jaleos*, mi pluma ha ido á parar, derecha como una bala, al inolvidable jaleo de aquella noche memorable.

Y mi pluma me ha llevado ahí indudablemente, porque la Theodorini, presa del vértigo del baile flamenco, es la mujer ardiente, apasionada, que comunica á los papeles que interpreta el calor de su sangre y el vigor de sus nervios, temperamento desquiciado, si se quiere, pero que presta á todos los personajes del teatro el hervor irresistible de su grande alma de artista. La Theodorini no canta los papeles, no interpreta los personajes; los vive, entrega su sangre para la trasfusión.

La bailadora flamenca es un papel más, un personaje más del vasto repertorio de la *diva*. Aida, Selika, Margarita, *La Gioconda*, Valentina, Adina, *Annetta*, Lucrecia, etc., todos esos tipos los ha servido la Theodorini al público, en los teatros. La bailadora flamenca la reservó para nosotros y nos la sirvió en el salón de su casa.

Por eso al recordar aquella creación, grito entusiasmado los ¡Eleena, Eleeena, Eleeeena! de Masini en el *Mefistófeles*. Y tengo la seguridad de que los gritarán conmigo, saludando cariñosamente á la ausente, todos los que asistieron á aquella deliciosa velada, todos menos el desgraciado Pérís!

Entre las exclamaciones de Masini y las nuestras, hay sin embargo, gran diferencia. Las del célebre tenor salían de los labios; las nuestras arrancan del corazón y llevan á Elena Theodorini, con motivo del año nuevo, el testimonio de nuestra admiración y de nuestras simpatías.





## LUIS MANCINELLI.

Valga por lo que valga, (y como si no lo digo yo, no lo dirá nadie probablemente), creo haber sido el primero que en Madrid se ha ocupado de Mancinelli, con algún interés.

Ví á Mancinelli por vez primera en el Gran Salón de Fiestas del Trocadero, de París, el 11 de Julio de 1878, día en que se verificó el segundo de los tres conciertos que dió la Sociedad de Turin, dirigida por el maestro Pedrotti.

Mancinelli dirigió en aquel concierto tres intermedios sinfónicos de su *Cleopatra*: la overtura, el andante-barcarola y la marcha triunfal, que fueron acogidos con unánime entusiasmo.

Como corresponsal especial del periódico madrileño *El Tiempo*, ocupéme yo entonces extensamente de cuanto la música ofreció de más notable en París, durante la última Exposición Universal de 1878; y, en carta fechada á 23 de Julio, dí cuenta del segundo concierto de Pedrotti, en el cual hizo Mancinelli su *debut* ante el público parisiense, como queda dicho.

Hé aquí algunos de los párrafos que dediqué al actual director de orquesta del régio coliseo:

«Mancinelli, que es desde la edad de veintiun años director de orquesta en el teatro Apolo de Roma, (y esto dará una idea de su mérito,) escribió el año pasado seis grandes piezas instrumentales para el drama *Cleopatra* de Pietro Cossa, piezas que ejecutadas por vez primera en el teatro Valle de la Ciudad Eterna, obtuvieron inmenso éxito y acrecentaron en modo notable la naciente fama de su joven autor, al extremo de crearle una envidiable reputación en Italia...

Mancinelli es una organización artística admirable que escribe con el fuego y la despreocupación de la juventud, que se impone por la valentía de sus toques y la energía de su colorido, artista que pisa con segura planta el escabroso terreno de los modernos adelantos, revelando singulares aptitudes para el género instrumental. Su ciencia y su talento, se revelan en la overtura basada sobre un corto diseño melódico presentado con decisión, desarrollado de mano maestra y realzado por la intervención de bellísimos episodios que acusan poderosamente la unidad grandiosa de la obra...

¿Se agostarán en flor las cualidades de Mancinelli, como sucede con la mayor parte de los génios precoces ó adquirirán con la práctica y el estudio todo su desarrollo? El porvenir ha de decidirlo; pero, hoy por hoy, Italia cuenta con un maestro del que pue-

de mostrarse justamente satisfecha. Y no es poco cuando el arte atraviesa el período de las vacas tísicas de Faraón.»

Hace más de ocho años que escribí las precedentes líneas en *El Tiempo*, y de entónces á acá Luis Mancinelli ha andado mucho y dado bastante que hablar. Hoy puede afirmarse desde luego que las esperanzas se han convertido en realidades y que el impetuoso y genial autor de *Cleopatra* es el egregio maestro en la plena madurez y en la plena posesión de todas sus hermosas facultades artísticas. Con Mancinelli cuenta hoy no solo Italia, sino eso que llamamos un poco ampulosamente el mundo musical.

Por dos conceptos se dieron á conocer las aptitudes artísticas de Mancinelli: como director de orquesta y como compositor. Esta última carrera presenta en la actualidad grandísimas dificultades para resolver el problema pavoroso que hoy como ayer, inquieta todos los ánimos; la lucha por la existencia.

No hay sino fijarse en los compositores vivientes y descartar de ellos á Verdi, Gounod y Ambrosio Thomas, para comprender que casi todos, por no decir todos (hablo de los compositores de música dramática, de los compositores que escriben óperas) tienen que buscar fuera del teatro los elementos de una vida decorosa.

Hay que componer mucho y luchar más para vivir discretamente; y el teatro no da hoy, en general, ganancia sino á los industriales osados y á los cantantes, con faldas ó sin ellas, erigidos en divinidades, por la tontería humana.

Mancinelli se reveló desde luego en Italia, como director de orquesta de mérito excepcional, y su fortuna fué tan rápida como justa y brillante. Por este concepto, ha alcanzado en Madrid inmediatamente una autoridad y un nombre en verdad extraordinarios, al extremo de considerarle hoy el público, y mejor que el público en general, los inteligentes y los buenos aficionados, como la única garantía artística contra los desmanes de la empresa y las abominables libertades de los cantantes.

El director de orquesta es, por tanto, el que solicita preferentemente nuestra atención, por lo cual voy á dedicar pocas líneas al compositor de música dramática.

No hay con seguridad en todo Madrid aficionado á la música que no haya aplaudido con entusiasmo la overtura de *Cleopatra*. Cuando la ejecutó la Sociedad *Unión Artístico Musical* en el teatro de Apolo, aquello fué un verdadero escándalo, escándalo de aplausos y de aclamaciones que elevaron hasta las nubes el nombre de Mancinelli.

Desde aquel instante, Mancinelli fué un amigo del público madrileño y su obra figuró en la mayor parte de los programas, alcanzando los

honoros de la repetición cuantas veces la ejecutó aquella Sociedad.

Al aplaudir con entusiasmo la *Cleopatra*, el público colocó á Mancinelli en el lugar que merecían su inspiración y su talento. En esta obra, lo mismo que en los intermedios sinfónicos de *Messalina*, aplaudidísimos también cuando los dió á conocer la *Unión Artístico Musical*, Luis Mancinelli se revela maestro genial y gran colorista.

Su paleta tiene vivísimos colores, su dibujo es sóbrio, maneja con gran inteligencia los contrastes y sabe comunicar al público de un modo irresistible la emoción que palpita en las obras del maestro.

Devoto admirador de Ricardo Wagner, Mancinelli ha sido concurrente asídúo á las solemnidades de Bayreuth; y basta fijarse en la poesía que encierra siempre la música instrumental del autor de *Cleopatra* y de *Messalina*, para comprender que el maravilloso arte de orquestar de Wagner tiene en Mancinelli un discípulo ferviente y un decidido secuaz que conserva, sin embargo, siempre el vigor y la sangre del temperamento meridional.

Mancinelli ha compuesto buen número de cantatas, himnos y diversas obras, tanto vocales como instrumentales, y un drama romántico en tres actos titulado *Isora di Provenza*, representado con gran éxito en Bolonia, hace pocos años y ejecutado después con mucho aplauso en el teatro de San Carlos de Nápoles.

Por encargo de la casa Novello de Londres, ha terminado ahora un oratorio, *Isaías*, para cuatro voces, coros y orquesta, que se ejecutará en el festival que debe verificarse en Norwich, durante el mes de Octubre venidero.

Estas son las noticias del compositor y no debo decir más hasta que el público de Madrid conozca, como todos deseamos y esperamos al autor de *Isora di Provenza*.

En 1881 fué nombrado Mancinelli Director del Liceo Masical de Bolonia donde asumió igualmente los cargos de maestro de capilla de la insigne basilica de San Petronio, director del teatro Comunal y director de la sociedad de Cuartetos.

Hace un año próximamente hizo dimisión de todos esos cargos y se trasladó á Londres para dirigir dos conciertos, en los cuales se ejecutaron varias obras del maestro. Oyólas Novello y eso bastó para que encargase inmediatamente á Mancinelli la composición del oratorio *Isaías* antes mencionado.

Con añadir á estas breves noticias, que Luis Mancinelli nació en Orvieto el 5 de Febrero de 1848, no hay sino dejar ya al compositor y salir en demanda del director de orquesta.

El mayor elogio que de Mancinelli puede hacerse, como director de orquesta, es consignar que, merced á su admirable talento, ha conseguido que el público del teatro Real escuche hoy la orquesta, como si se tratara, ¡mentira parece! de un *dívo*.

Después de Bonetti, maestro en el arte de subrayar efectos, habían ocupado su plaza el maestro Barbieri, de quien nada hay que decir porque sería ocioso, y el grave Sckocsdopole, brazo y voluntad de hierro y director sin rival para las empresas del regio coliseo, donde no importa hacer mediano ó malo, con tal de hacer mucho, donde la cantidad se impone á todo como necesidad indispensable y se venden las óperas al público como un tendero de comestibles vende aceite y sal á sus parroquianos.

Cuando el famoso Rovira cayó sobre el teatro Real, vino Faccio, por solos dos meses, á apagar la sed del público, con una gota de agua. El gran artista que la Scala de Milán tiene aprisionado con cadenas de oro, dejó en Madrid indelebles recuerdos, quedando en todos el prurito de saborear los primores de una batuta que ni vista ni oída, tan breve fué el tiempo que Faccio permaneció entre nosotros.

Un director de gran valía, entusiasta, trabajador é inteligente, Goula, fué el que sucedió á Faccio en la dirección de orquesta del teatro Real. El maestro catalán dejó el pabellón nacional muy bien sentado, y Fernan Flor hizo célebre su modo material de dirigir, diciendo ingeniosísimamente que Goula estrenaba un par de brazos al año.

Después de esos maestros, todos ellos más ó menos célebres, respetables y respetados y que han dejado en el teatro Real un verdadero nombre, Luis Mancinelli ha venido á imprimir á los espectáculos del regio coliseo tal vigor, tal movimiento, tal vida, que, sin incurrir en exajeración, puede afirmarse que ha eclipsado á todos sus predecesores.

Para alcanzar un resultado tan halagüeño, menester era que las dotes artísticas del maestro italiano se revelaran de un modo verdaderamente extraordinario, ó que las reuniera tales, que le dieran superioridad notoria sobre los demás directores que han estado al frente de la orquesta del regio coliseo.

Y así es la verdad; las condiciones virtuales de un gran director habíalas puesto de manifiesto Mancinelli en Italia, cuando en 1875 se ejecutó en Jesi, ciudad natal de Spontini, *La Vestale*, del inmortal maestro, de quien tan devoto se mostró siempre el atrabiliario Berlioz.

En aquella ocasión solemnísimamente, Mancinelli ganó un lauro inmarcesible, provocó la admiración y el entusiasmo generales, dió, en suma, la medida de su magistral talento y se colocó á una altura que sólo el mérito indiscutible puede alcanzar.

El director que tal resultado obtiene con la exhumación de *La Vestale*, no puede ser sino artista privilegiado, artista de raza, que sólo á un artista de estas condiciones es dado comprender y asimilarse el estilo dramático elevado, puro y sóbrio, de grandes líneas y hermosa declamación lírica que campea en la ópera de Spontini, é imponerlo á esa colectividad, no siempre sumisa y dócil á las advertencias y al trabajo, que se llama orquesta.

Para ser intérprete de las creaciones ajenas, empieza por ser creador él mismo, y esto le reviste de una autoridad inapreciable: la autoridad de la inteligencia. Como compositor, conoce todos los secretos técnicos del arte, los posee, los domina y lee en las partituras de los demás el idioma que él mismo habla, lo cual le lleva á familiarizarse punto por punto con la analogía, la sintáxis, la prosodia y la ortografía de cada maestro, que de todo eso hay en las partituras, por más que alguien pudiera estimarlo exajerado.

De aquí proviene precisamente la admiración que provocó enseguida Mancinelli entre los profesores de la orquesta del Real, que no es gente á quien se mete mano (valga la expresión) así como así.

Uno de estos profesores me decía:

—Estábamos acostumbrados á que nos hicieran repetir en los ensayos piezas y fragmentos, sin que nos dieran razón justificada de ello. Sabíamos sí, que aquello había salido mediano ó mal, pero ignorábamos muchas veces por qué y en quién ó en quienes estaba la falta. Con Mancinelli no pasa eso; cuando nos hace repetir algo nos dice el por qué, señala dónde ha estado el error y lo que hay que hacer para corregirlo; así es que en cuatro ensayos estamos listos, cuando con otros maestros necesitábamos veinte. Trabajamos mucho menos y con más fruto.

Otro profesor exclamaba un día:

—¡Qué hombre, señor, qué hombre? ¡Se fija hasta en los puntillos!

Así los ha dominado, así los ha convertido en devotos y admiradores suyos. Cerca de veinte años hace que conozco á la orquesta del teatro Real y no he visto nunca una devoción tan unánime.

Y lo mismo que ocurre con los profesores de la orquesta, ocurre con los cantantes. Para Mancinelli, dirigir una ópera no es dirigir la orquesta solamente. Pianista hábil y lector consumado, él hace estudiar á las partes y las prepara de tal modo que no hay perfil descuidado cuando la ópera baja á la escena.

Con una actividad febril y con un entusiasmo que nada mitiga, pasa de los cantantes á la orquesta, de ésta á los coros, de los coros á las bailarinas, de las bailarinas á los comparsas, y apunta, rectifica, canta, di-

rige, lo pone todo á su punto, dejando en todo la huella de su ardoroso fuego artístico y de su inteligencia privilegiada.

Berlioz decía que el teatro debía ser un inmenso piano en cuyo teclado no pusiera las manos más que un solo director. Mancinelli ha realizado ese ideal en el regio coliseo; él es el pianista, él solo maneja las teclas del averiado y desentonado instrumento que, gracias al talento y á la energía del maestro italiano, suena ahora como un Erard.

Aparte de estas admirables condiciones, Luis Mancinelli posee otras que no les van en zaga. Esclavo de su deber, tiene autoridad sobrada para imponer á los demás su cumplimiento. En este asunto es inflexible; dos veces le he visto suspender de plano ensayos de partes y orquesta, porque faltaban ciertos detalles de *mise en scene*. Y tal influencia han ejercido y ejercen en todos los artistas, sin distinción de categorías, la enérgica voluntad y el entusiasmo artístico de Mancinelli, que han acabado por ver en él una garantía y un apoyo, y hoy le quieren, admiran y respetan, como jamás se ha querido, admirado y respetado á director alguno en el teatro Real.

Si á las dotes excepcionales que quedan citadas se agrega el amor conque Mancinelli cuida cuantas obras dirige, y el buen gusto, la firmeza y la elegancia que imprime á todo su batuta, se tendrá idea de un director que representa en el regio coliseo el papel de doctor severo é inteligente á la cabecera de un enfermo desahuciado.

Enfermo desahuciado dije y lo repito. ¿Llegarán á tiempo los reactivos de Mancinelli para dar apariencias de vida á un agonizante? Lo dudo; pero sea cual fuere el resultado, nadie podrá disputar á Mancinelli la gloria de haber galvanizado un calaver entre las entusiastas y unánimes aclamaciones del público.

La memoria del maestro es maravillosa. Sólo por no ser tachado de farsante, dirige con partitura, cuando en realidad podría hacerlo sin papel alguno. De la memoria suya da idea la siguiente anécdota que publicaron varios periódicos de Italia:

Hacia el año de 1875 el maestro italiano Constantino Palumbo dió en Roma una audición de su ópera *María Stuarda*, á la cual asistieron Mancinelli y Arrigo Boito únicamente.

Dos años después que se hubo aquél encargado de la dirección del Liceo de Bolonia, dispuso que en unos ejercicios se ejecutaran los trabajos de los alumnos de composición que habían obtenido premios en el último curso. Un joven maestro que había dejado las aulas del Liceo algunos años antes, pidió y obtuvo de Mancinelli autorización para que se ejecutase en aquella circunstancia el trabajo que había escrito para el examen de in-