

La Pasqua es una de las poquísimas cantantes que no han pagado tributo á esta regla general; quizá sea la única.

Vino al teatro Real, como soprano, en 1873 y cantó en aquella temporada *Ernani*, *Un Ballo in maschera* y *La Vestale* de Mercadante, sin llamar gran cosa la atención.

Volvió en 1879, como mezzo-soprano, y obtuvo un éxito extraordinario en cuantos papeles ejecutó. Fué reescriturada para la temporada siguiente del 80 al 81; diferencias con la empresa la tuvieron alejada de Madrid durante el año de 1882, pero al siguiente volvió al Real y continuó figurando en la compañía, sin interrupción hasta la temporada actual.

De modo que la Pasqua ha cantado en el régio coliseo durante siete temporadas y lleva actuando en él en cuatro temporadas seguidas, desde 1883-84, hasta la fecha.

Hay que buscar mucho para dar con una artista de quien pueda decirse otro tanto.

También es verdad que hay que buscar mucho para dar con una cantante que haya conocido como la Pasqua al público de Madrid y mejor haya sabido plegar sus cualidades artísticas á las glotonerías de nuestros *dilettanti*.

La Pasqua ha tenido ese impagable talento: el de penetrar en los flacos del público y conocer de antemano la extrategia segura para presentar las batallas y alcanzar infaliblemente la victoria.

Claro es que sin facultades vocales adecuadas á ese objeto, la artista no podía lograr sus fines; pero la voz de la célebre mezzo-soprano es de las que pueden decirse que ni pintadas para el teatro Real.

Pastosa, admirablemente timbrada, igual en todos sus registros y de hermoso volumen, jamás pierde el timbre su intensidad; y si en las notas agudas tiene la vibración argentina de una tiple, en cambio, posee, apoyada en el pecho, en los límites inferiores de su extensión, toda la penetrante sonoridad de un bellissimo contralto. La Pasqua es, por decirlo de una vez, un magnífico *violoncello* vocal.

Con un instrumento de tanta valía, la artista se apoderó del público madrileño, á las primeras de cambio, porque, como he dicho antes, comprendió que le servía admirablemente para agarrar al público por su flaco principal.

Vió la Pasqua que el lema del público del teatro Real era—Caballo grande, ande ó no ande—vió que las delicadezas de un estilo natural y verdadero, convencían medianamente á un auditorio acostumbrado de tiempo inmemorial á los grandes efectos y ávido de ese subrayar conti-

nuo, de la ampulosidad y de la afectación que un repertorio invariable trae consigo necesaria y fatalmente.

Y subrayó ella también, hizo grande en todo, cuidó de las explosiones de voz en las cadencias; hizo destacarse con irresistible vigor todo lo dramático de sus papeles, y ayudada de un modo incomparable por su hermosísimo órgano vocal, llegó á imponerse de tal modo á todo el público, que hay que citar para gloria de la cantante, haber impuesto en la temporada última, durante doce ó catorce noches el tercer acto de *Vaccaj*, que sirve de pasaporte á *I Capuletti ed i Montechi*, de Bellini.

Otra de las grandes victorias de la Pasqua, es la de haber resucitado el segundo acto de la *Gioconda* de Ponchielli. Cuando se estrenó la ópera, su éxito quedó reducido al último acto. Cuando la Pasqua se encargó de la parte de Laura, el duo de tiples del acto segundo fué una revelación. Bastó la frase

*L'amo come il fulgor del creato
Come l'aura che avviva il respir,*

para armar una revolución en el público y proporcionar á la artista y á la cantante una ruidosa ovación que obtiene cuantas veces se canta en el Real *La Gioconda*. Inutil parece añadir que, gracias á la Pasqua, un duo que había pasado completamente desapercibido, se repite siempre, desde que ella se encargó del papel de Laura en la obra de Ponchielli. Y estos son triunfos que deben contar en la carrera.

No quiero olvidar una circunstancia que vale la pena de apuntarse. La Pasqua ha cantado en el teatro Real la parte de Kaled del *Rey de Lahore* y el Pierrotto de la *Linda*. Eso que para los artistas pretenciosos, es decir, para los artistas medianos, es una abdicación, ha constituido para la Pasqua un gusto y un deber. Se ha contentado con achicarse ante Donizzeti y ante Massenet y con alcanzar dos nuevos triunfos en la interpretación de esos papeles. Selva hacía del Pietro de la *Muta di Portici* la primera figura de la ópera. La Pasqua ha imitado á Selva varias veces.

Últimamente, la célebre cantante ha tenido una debilidad, debilidad de verdadera artista: se ha enamorado del papel de *Mignon* y ha cantado la ópera de Ambrosio Thomas. ¡Nunca lo hubiera hecho!

Para una vez que ha olvidado el caballo grande, ande ó no ande; para una vez que ha querido ser sencilla y natural; para una vez que no ha subrayado ni *ampuloseado* nada; para una vez que ha supeditado la brillantez afectada de la parte vocal á la delicadísima poesía de

Mignon, poesía del libretista y del músico, la Pasqua lo ha pagado bastante caro.

Si se escribieran, formando ramillete, los desatinos que acerca de la ópera y de su ejecución han soltado los periódicos madrileños, en su gran mayoría, sería cosa de que las personas inteligentes se tapasen los oídos. Vale más callar.

Líbreme el cielo de decir que la parte *bailable* de la estiriana sea un ideal ejecutado por la Pasqua, que es el defecto en el cual pueden haber hecho presa los periódicos para censurar á la artista.

¡Pero por Dios! No sé qué travesuras puede presentar el papel de una desventurada que aun en la estiriana dichosa acaba por prorrumpir en amarguísimo llanto.

La Pasqua ha cantado *Mignon* de un modo que arrancará siempre aplausos á un público que no sea el del teatro Real de Madrid, por más que en algunos pasajes no los haya escatimado á los intérpretes de la ópera.

Prescindiendo de que el marco del regio coliseo es demasiado grande para un cuadro tan esquisito, la deliciosa, la penetrante poesía de la obra de Thomas no está al alcance de la mayoría de nuestro público, que se ha deleitado en cambio una porción de veces con las muecas, deliciosas también, pero fuera de lugar en nuestro primer teatro lírico, del *Crispino e la Comare*.

Se dice que *Mignon* es una obra sosa, monótona, como el que está acostumbrado al aguardiente *brule gueule*, encuentra soso y monótono el Médoc.

Lo que debe hacer la Pasqua es volver al aguardiente y guardar el Médoc. Su error ha estado ahí. Ríase de lo que le digan de la Nilsson. La gran artista obtuvo en la interpretación de *Mignon* un éxito superficial. La ópera no gusta en Madrid, y fuera de la estiriana, tuvo que apelar á poner fermatas donde no las había para hacerse aplaudir. ¡Y se llamaba la Nilsson!

Que las respetuosas críticas de que la Pasqua ha sido objeto á propósito de *Mignon*, no mortifiquen á la concienzuda artista.

Desgraciadamente hay que pedirla que no incurra en la debilidad de querer elevar el nivel intelectual de nuestro público hasta el de una verdadera artista. Ya he visto los resultados de la prueba.

Pero esa prueba ha dado á entender elocuentemente que la Pasqua sabe, cuando es preciso, elevarse á la penosa altura en que un artista hace el sacrificio de toda concesión, en aras del verdadero arte.

Si el intento ha salido vano, eso no significa sino que la cantante

debe volver á su extrategia acostumbrada y subyugar al público con la magia de una voz hermosísima puesta al servicio de las glotonerías del auditorio que paga. Para eso paga; para que le den por el gusto.

Y la Pasqua no necesita más que ser lo que ha sido desde el año 1879 hasta el actual de 1887, para seguir esclavizando al público y alcanzar ovaciones siempre que quiera. *Quod erat demonstrandum.*

UETAM.

Los rusos descubrieron á Uetam ni más ni menos que los ingleses el *Quijote*. En cuanto comenzó el artista español su carrera, lo acaparó San Petersburgo y nos lo mandó hace unos cuantos años convertido en celebridad.

No sé dónde ni cuándo nació Uetam, pero cuentan que presidieron á su nacimiento aquellas ninfas amabilísimas que derramaron sobre un feto legendario, cuyo nombre no recuerdo en este instante, todos los dones de la naturaleza.

Aquellas ninfas musicales, músicas mejor dicho, rodearon al recién nacido. La una le regaló el timbre de la voz, otra el volumen, otra la agilidad, otra la afinación y otra le dotó de pulmones tan robustos como los de Sigfrido.

Faltaba lo principal, faltaba la extensión. ¿Le haremos tenor? ¿Le haremos barítono? ¿Le haremos bajo?—se preguntaron las ninfas.

Y decidieron de común acuerdo, ¡oh ninfas bien amadas! hacerle cantar en clave de *fa*. Aquel día se estremeció de contento el divino Apolo, y el mundo musical se vió libre de un *divo* estupendo que hubiera venido á aumentar el número de los insoportables *divos* que hoy devastan el campo de la escena, filoxeras de malla y tonelete, cuya voracidad ha dejado al arte en cueros vivos.

Y cuidado que Uetam tiene condiciones excepcionales, quizá únicas para alardear de *divo* y pasear su *divinidad* por todas partes.

Porque la verdad es que, mientras los *divos*, propiamente dichos, se destrozan entre sí, librando tremendas batallas sobre quién vale mil francos más ó quinientos menos, Uetam se encuentra solo en su campo.

Los otros luchan entre sí, porque son varios, aunque sean pocos, pero Uetam no tiene quien, ni por asomo, pretenda disputarle la supremacía.

¡Júzguese, pues, si podría darse importancia y ser langosta del arte y desesperación constante de las empresas!

Pero Uetam no es tenor, no hace de galán en las óperas, no es el vértice del triángulo de la Santísima Trinidad, como quien dice, y esta es la causa de que teniendo cualidades artísticas mucho más sólidas que las de los *divos*, desprecie el falso barniz de estos y se contente con ser sencillamente hombre.

No se satisface con las condiciones naturales de su voz, que es hermosísima; no le basta el instrumento. Comprende que la misión del artista va más allá; y, lejos de perfeccionar solamente el mecanismo del órgano vocal, como el músico perfecciona el mecanismo de la composición por medio de las múltiples combinaciones de la fuga; lejos de erigir la voz en suprema cualidad, cuyo poder intrínseco debe avasallar á todo aquello que no es el dominio de la garganta, Uetam traspasa esos estrechos linderos y tiene la pasión de escudriñar los secretos que llevan al conocimiento del verdadero arte.

Hay quien, escribiendo fugas tan bien como Vogel ó Cherubini, no es capaz de crear una melodía inspirada, como hay quien, poseyendo un caracter de letra mejor que el del pendolista Valliciergo, redacta un escrito con bárbara sintáxis.

Uetam tiene la letra y tiene la sintáxis, y todo su afán se encierra en alcanzar la perfección con estos dos elementos primordiales. Da su parte al cantante, sirviéndose de la voz como instrumento que debe pléjarse á todas las ductilidades del arte de cantar con facilidad y sin esfuerzo patente; y da su parte al artista, convencido de que la nota representa más que sonoridad, y sirve para decir algo que no reside en el aparato vocal, sino en otras regiones donde el acento dramático busca su verdadera expresión.

Por estos conceptos, Uetam es uno de los artistas más simpáticos que conozco. Descendiente de Vialetti y de Selva, ha llegado á la meta de su reputación, por los mismos medios de que se valieron aquellos dos inolvidables artistas para dejar en Madrid indelebles recuerdos.

Desde aquella noche memorable en que Antonio Selva, el artista más grande, más completo de cuantos he oído en el teatro Real, sin excepción alguna, se despidió del público de Madrid para retirarse definitivamente de la escena, el repertorio del célebre bajo había llegado á un grado de rebajamiento tal, que los aficionados miraban con indiferencia, si no con lástima, á los cantantes que se aventuraban en él.

Y si alguno lograba un aplauso templado, era porque la imitación, poco mañosa siempre, traía á la mente del público como un vago re-

cuerto del coloso. En el aplauso que se daba al imitador había una acción de gracias á la memoria del imitado; y la sombra de Selva parecía cubrir por un momento al artista que nos traía el eco lejano de las actitudes, del gesto, de la expresión inolvidable de aquel gigante, ya que su voz y su acento se habían perdido para siempre.

Uetam debutó en Madrid con *Roberto el Diablo*. La ópera de Meyerbeer yacía en el olvido; algún Bertramo de tercer orden había intentado de vez en cuando una resurrección, pero infructuosamente. Después de Vialletti, Selva; después de Selva, nadie.

Sabidas son las dificultades de todo linaje que Meyerbeer amontonó sobre el papel de Bertramo; sabida es la leyenda del maestro con Levasseur á quien conceptuaba, con razón, el alma y la vida del *Roberto*.

Bertramo no es solo un cantante, es un símbolo, es la encarnación del mal, como el Mefistófeles del *Fausto*, como la Vénus del *Tannhauser*. Hay que cantar y hay que decir, no basta el aparato de la voz, hay que apelar á la inteligencia y al corazón para interpretar paso á paso aquel personaje tétrico y malvado á quien su amor intensísimo por Roberto convierte á veces en el más vulgar de los mortales.

Se necesita un artista en toda la extensión de la palabra, para caracterizar á Bertramo, si tienen que destacarse poderosamente todos los perfiles del personaje. Vialletti y Selva lo habían logrado de un modo que ha dejado memoria en el público de Madrid. Ya queda dicho por qué concepto habían conseguido algún aplauso los malos imitadores de aquellos dos grandes artistas.

El papel de Bertramo parecía, pues, muerto irrevocablemente cuando Uetam lo eligió para debutar en el regio coliseo.

Fué una revelación y una resurrección. Cuando en el acto tercero, Uetam evocó á las monjas de Santa Rosalía, llamándolas para la danza macabra idealista que Meyerbeer compuso en honor de la coreografía de su tiempo, aquella fué á la vez una evocación de los tiempos de Levasseur, Vialletti y Selva, y el público, frenético de entusiasmo, saludó con aclamaciones, al mágico prodigioso, autor de tamaño milagro.

Roberto el Diablo volvió, gracias á Uetam, á su época de gloria, tuvo lo que llaman gráficamente los franceses *un regain de jeunesse*, y colocó desde aquel instante al gran cantante español á una altura que pocos, poquísimos bajos han alcanzado.

Hay que ver á Uetam y hay que oírle en el *Roberto el Diablo*, para comprender lo que son y lo que valen el cantante y el artista. De la voz, que es don espontáneo de la naturaleza, el cantante ha hecho cera blanda y flexible que se plega á todos los artificios, á todas las falacias,

á todos los caprichos del arte vocal. Uetam sabe cómo y dónde ha de disparar para dar siempre en el blanco; conoce al público meridional conoce sus flacos y sus debilidades. Está convencido de que hay momentos en que el efecto debe sobreponerse á todo; y así como el mismo Meyerbeer en el final de la bendición de los puñales de *Los Hugonotes*, rompe con la verdad, para apoderarse seguramente del auditorio, del mismo modo Uetam sacrifica la verdad á la convención, filando de un modo sorprendente notas, cuyas gradaciones de sonoridad, calculadas con admirable conocimiento del efecto, producen en el público entusiasmo indescriptible.

Pero téngase en cuenta que fuera del valor intrínseco de la sonoridad, hay en algunos de estos artificios vocales un valor dramático considerable, testigo el desgarrador sollozo con que el artista atacala cadencia del período *Della gloria ch' io perdi*, en la gran escena del tercer acto.

Y téngase, además, muy en cuenta, que estas abdicaciones forzosas de la verdad en aras del efecto, son momentáneas, no constituyen un sistema principal; no son, por decirlo así, sino episodios pasajeros, después de los cuales el artista se manifiesta en toda su integridad.

Para esto, hay que admirar á Uetam en el duo bufo con Rambaldo, y en el estupendo diálogo con Alice, en el acto tercero. Aquí aparece el temperamento artístico; aquí estamos en presencia del sér inteligente que se hace digno de los dones de la naturaleza, perfeccionándolos por medio del estudio y buscando siempre en la esfera de acción del cantante y del actor dramático ese "más allá" que es la aspiración constante del verdadero artista.

¡Qué diferencia entre la falsa hombría de bien de quien se ríe diabólicamente de los apuros pecuniarios de Rambaldo, y las horribles imprecaciones que siguen al *¡Tu mi conosci!* de Bertam á Alice!

En el primer caso se ve al diablo guasón, cuyo desprecio al dinero, es decir, al mundo, se traduce por la sarcástica frase:

¡Ecco lá quel che chiamasi contento!

¡Farne dunque poss'io á mio talento!

En el segundo, la horrible profecía de la destrucción de la familia de Alice, cae como plomo derretido en el corazón de la desventurada. Y en el gesto, en la expresión, en los brutales acentos del demonio, hay un horror que el talento artístico de Uetam destaca de un modo admirable.

Los artistas se conocen en estos contrastes; y quien es capaz de comprenderlos y de expresarlos, no conoce dificultades. ¿Por qué? Por una razón muy sencilla: porque no es artista que *hace* arte, sino artista que *siente* el arte. No hay otra razón.

Uetam lo prueba elocuentemente. Dadle una parte que el compositor haya sentido y la sentirá él también, aunque se halle á inmensa distancia del Bertramo de *Roberto el Diablo*.

Un ejemplo: el Lothario de *Mignon*. Uetam, cantando el Lothario, es un bajo con sordina, tal es la dulce poesía, la delicadeza de toque, el aroma tierno y perfumado de que rodea á la interpretación del personaje de Thomas. Y es eso; es que Uetam siente como siente el autor, y al asimilarse el sentimiento del autor que crea, la parte interpretada surge de cuerpo entero, con su fisonomía propia, con sus músculos y sus articulaciones.

Para Uetam el papel no es una parte de bajo, es un personaje, es algo que se mueve, que vive y que respira, es algo que tiene individualidad propia, en medio de las diversas individualidades que lo rodean, é independientemente de ellas.

Y el artista se afana en vivir esa vida y pone su vida propia al servicio de una vida ajena, en la cual tiene obligación de encarnarse. Todo el secreto de los grandes artistas (digo artistas y no digo cantantes) está ahí.

No hay sino mirar á Uetam y observar su esmero en todo aquello que pueda llevarle á vivir la vida del personaje que interpreta, para convencerse de que es uno de esos artistas que, como excepción contadísima, hacen hoy del arte un sacerdocio.

Observador, atento, estudioso, y con el corazón en la mano, lleva su bondad hasta un extremo inverosímil, casi ridículo hoy día: es de los que gozan con los triunfos de sus compañeros y sufren con sus derrotas; es de los que, no contentos con hacerse aplaudir, ponen cuanto está de su parte, para colocar á los demás en condiciones de que los aplaudan también. Parece mentira, ¿eh? Pues es la pura verdad.

Además, hombre que huye de las adulaciones, que no tiene corte, que no se desdeña en pedir consejos, sino que los solicita con desconfianza de sí mismo tan sincera, que á veces raya en la candidez. Y poco amigo de escenario, cuando no canta, y huyendo siempre de todo lugar de chismografía y de todo lugar de deificación donde se oyen las exclamaciones ¡ah! y ¡oh! y los adjetivos eminente, sublime, incomparable, monumental, estupendo, sin rival, único, etc., etc.

En medio de todo, un hombre feliz. Nadie puede hacerle sombra y él puede hacérsela á muchos. Todo lo canta y todo se lo aplauden. Y ha retirado del dominio común el *Roberto el diablo*, para convertirlo en ópera de dominio individual. Si hay alguien que pueda decir otro tanto, que levante el dedo.

Como no sea Stagno...

LA KUPFER.

Entre los nombres de las sopranos que aparecieron en el cartel de la temporada próxima pasada, figuraba el siguiente: Mila Kupfer Berger.

¡Mila Kupfer Berger! Nadie conocía eso, nadie había oído jamás tan extraño nombre y apellidos tan enrevesados. Los abonados se quedaron atónitos, los aficionados creyeron que aquella artista sería una de tantas, entre la numerosa pléyade que ostenta todos los años el cartel políglota del regio coliseo; y la cosa no pasó de ahí.

Los periódicos que, en los tiempos famosos de Rovira, se encargaban de dar á conocer al público los méritos y servicios de toda la compañía, desde la de Reszke hasta el tenor Miersvinsky (no respondo de la ortografía), nada dijeron de Mila Kupfer Berger. Se sabía que era alemana y nada más. Al poco tiempo debutó en el *Lohengrin* y resultó sencillamente una gran artista, la verdadera creadora del papel de Elsa en el Teatro Real. ¡Se acabó Mila Kupfer Berger! Desde aquel instante, el nombre, el apellido conyugal y el apellido paterno quedaron reducidos á su más mínima expresión: se convirtieron en la Kupfer.

Así la llaman todos, para huir del choque de las dos consonantes seguidas.

La aparición de Elsa en el *Lohengrin* es de una poesía conmovedora. A las preguntas del rey, la acusada contesta por señas dos veces, rompiendo su silencio con una tierna y dolorosa exclamación: *Fratello mio!* que es todo un poema conmemorativo.

Hubo en la actitud y en los ademanes de la Kupfer tanta continencia, tanta tristeza, tal verdad, que el público se interesó por la artista antes de que la cantante emitiese una nota. La situación se presta á ello, pero la Kupfer destacó toda la importancia de aquella hermosa entrada en escena, de un modo admirable.

La ópera de Wagner fué para la cantante un triunfo completo. Al *Lohengrín* siguió *Aida*. Los romanceros la esperaban ahí.

En el *Lohengrín* no hay cavatinas, no hay adornos, no hay cromos, ni oleografías. Y en el teatro Real hay muchos, muchísimos aficionados que cambian un par de perdices por un terrón de azúcar; cuestión de gustos y de estómago.

No faltaban tampoco diletantes de chupa y peluquín, que viven y morirán en el año 30 (¡buen provecho!) y á quienes el éxito triunfal del *Lohengrín* cantado por Stagno y la Kupfer, había molestado en extremo.

No habían hallado en la Kupfer la cantante de concierto, que es el bello ideal de nuestros flamantes Stendhals, y deseaban juzgarla en una ópera italiana del gran repertorio, como ha llamado un periódico á la *Lucrezia*, la *Ana Bolena* y *Los Puritanos*.

Los romanceros no entran en la *Aida*, es claro; pero como á falta de pan, buenas son tortas, se resignaron con la obra maestra de Verdi, donde creyeron que la Kupfer caería de plano.

¡Horrible decepción! Aplaudida extraordinariamente en el primer acto, obtuvo en el segundo una ovación inmensa al emitir, con valentía y entonación que electrizaron al público, un *do* agudo, á la terminación de la primera parte de la gran escena de conjunto del segundo cuadro. Ese trozo del concertante, tuvo que ser repetido, lo cual no había sucedido hasta entonces, desde el estreno de la ópera de Verdi. Llegó el acto tercero y lo mismo la romanza que el duo con el tenor, fueron otros tantos triunfos para la Kupfer. En suma, una victoria más brillante aún que la del *Lohengrín*. Los romanceros quedaron anonadados.

Luego vino el *Mefistófeles*, siguió *La Gioconda* y las ovaciones se sucedieron sin interrupción. La escena en la prisión, de la ópera de Boito, fué un fanatismo, como dicen los italianos. El último acto de la ópera de Ponchielli, otro fanatismo. Con esas cuatro óperas, la Kupfer ha metido á nuestro público en un puño, y es actualmente una de las artistas más aplaudidas del teatro Real.

Voy á ver si puedo dar idea de ella en muy pocas palabras. La Kupfer es, ante todo y sobre todo, una artista bien educada. Entendámonos sobre esto. No se trata de la educación social, se trata de la educación que voy á llamar teatral, para que se comprenda mejor y no haya quisquillas.

Procede de Alemania, ha nacido para el arte en Alemania, se ha criado allí, y al pasarse con armas y bagajes á la ópera italiana, después de brillante carrera en su país, ha conservado los buenos principios artísticos de su patria y sigue cultivándolos en el extranjero.

Todo ello se contiene en una sola palabra: respeto. En Alemania, y

yo creo que en todas partes, menos en Madrid (hablo, por supuesto, de teatros de importancia) hay eso que se llama principio de autoridad: uno que manda y otros que obedecen.

En Madrid es al revés: mandan todos y no obedece nadie. El teatro Real, por este concepto, es una olla de grillos. Allí los soldados son generales y los generales se convierten en rancheros. ¡Una delicia!

La Kupfer es una de las poquísimas excepciones de esta regla general. La han enseñado en Alemania: 1.º A respetar al autor de la ópera. 2.º A respetar al empresario. 3.º A cumplir con su deber. Y hasta ahora no ha salido de ahí. Digo *hasta ahora*; mañana ¿quién sabe si le sucederá lo que á los melocotones de *Le demi-monde*? Lo contrario sería milagroso.

El respeto al autor lleva á la Kupfer á no alterar jamás el texto de la ópera. Sabe que es intérprete y no compositora y huye de la menor apuntatura, aun á riesgo de tropezar con dificultades insuperables; testigo el duo de tiple y bajo de *Los Hugonotes* en el cual hizo abrir un corte cerrado por casi todas las cantantes que la han precedido en el Teatro Real.

Esa apertura no fué del gusto del público ni se amolda á las condiciones de la cantante, por lo cual el celo resultó contraproducente; pero la Kupfer dijo:—Sálvense los principios y perezcan las colonias. Y, esclava de su arte, siguió el corte abierto. Cuento este detalle para que se vea hasta qué punto mantiene la Kupfer su respeto al autor.

El respeto al empresario se traduce en la gran artista, en no oponer dificultad alguna á los trabajos del teatro. Siempre dispuesta á cantar, conociendo que el sueldo que gana la impone sagradas obligaciones para con la empresa y para con el público, no conoce las gazmoñerías ni los melindres de artista aplaudidísima que son arma terrible en el oficio.

Hay un hecho elocuentísimo que lo demuestra. En el mes de Noviembre se han dado en el Real diecisiete funciones; de esas diecisiete funciones, ha tomado parte la Kupfer en doce, cantando *Aida*, *La Gioconda*, *Mefistófeles* y *La Africana*, ¡cuatro bicocas!

Su admirable conciencia artística trasciende á todos sus actos, y allí donde otros harían valer eso como abnegación impagable, ella no ve más que el estricto cumplimiento de su obligación.

La casualidad hizo que hace algunas noches, cinco ó seis antes de la primera representación del *Fausto*, de Gounod, en la presente temporada, me hallara yo en el camerino de la Kupfer, cuando Cuzzani entró para suplicarla que cantara la parte de Margarita.

El famoso director artístico se armó de todas las precauciones convenientes para formular la solicitud. Ensayó la sonrisa más insinuante y expresiva de su vasto repertorio, llamó en su ayuda á la tierna y melo-