

Por lo demás, la acción es la misma, aunque conducida con menos talento y bastante simplificada; las pasiones se expresan con menos naturalidad que en Eurípides, lo que justifica la manía oratoria de que se acusaba á Séneca, como trágico: y por consiguiente, el diálogo se resiente de argumentación. Eurípides, á pesar de que también se le echaba en cara el defecto de perorar, de recordar á cada paso los principios de sus maestros Anaxágoras y Sokrâtes, y de desnaturalizar la majestuosa sencillez de Æschilo con una especie de refinamiento, procuró y logró, sin embargo, unir en su Medea la elegancia con una naturalidad admirable.

Esto se siente mejor leyendo las dos tragedias. La de Eurípides nos conmueve profundamente; la de Séneca nos deja fríos. En la primera seguimos con interés la acción dramática hasta la catástrofe; en la segunda nos distraemos frecuentemente con los profundos y amargos preceptos que encierra, porque eso sí, hay en toda esta tragedia magníficos pensamientos que nos hacen saltar hasta Laroche-foucault: en la primera, finalmente, hay lo que puede llamarse la belleza griega pura; en la segunda encontramos la vestimenta latina.

Sin embargo, Séneca supo encontrar para concluir su pieza, una tremenda exclamación muy

propia de su tiempo, en que los crímenes del Cesarismo hacían dudar de los dioses, un grito supremo de desesperación, una blasfemia que expresaba toda la impotencia de la ira y del dolor del miserable Jasón, herido de muerte en sus esperanzas.

Al ver huír á Médæa en un carro tirado por alados dragones, satisfecha ya en su venganza, Jasón exclama:

"Per alta vade spatia sublimi ætheris
Testare nullos esse, qua veheris deos."

Lo cual ciertamente es una espantosa conclusión trágica, ante la cual palidecen los afeminados ruegos de Jasón, y el coro en la tragedia griega.

Además, hay en algunos diálogos de la pieza latina, felices expresiones debidas quizá precisamente á la afectación oratoria que se criticaba á Séneca.

En el acto segundo, cuando la nodriza le pregunta que adónde irá lejos de la Kólchide, cuando no le queda ni la fe de su esposo, ni las riquezas que antes le pertenecían, Médæa, que ya antes ha dicho este hermoso verso netamente estoico:

"Qui nil potest sperare, desperet nihil!"

responde irguiéndose en un arranque de colosal orgullo que la iguala á las divinidades, con esta palabra que se ha hecho célebre

«Médæa superest:»

y que Corneille imitó felizmente en su tragedia, traduciendo casi literalmente este diálogo en el acto primero.

NERINE.—«Forcez l'aveuglement dont vous êtes sé-
(duite,)

Pour voir en quel état le sort vous a réduite.

Votre pays vous hait, votre époux est sans foi:

Dans un si grand revers que vous reste-t-il?

MÉDÉ.—

Moi,

Moi, dis--je' et c'est assez.»

Respuesta que ciertamente es de una grandeza incomparable.

Para concluir con la tragedia romana, no nos olvidaremos de hacer notar que el mundo moderno ha creído encontrar con gran sorpresa, en un coro del acto segundo, los siguientes singulares versos que parecen efectivamente profetizar el descubrimiento de América:

«Venient annis sæcula seris,
Quibus Oceanus vincula rerum
Laxet, et ingens pateat, tellus,
tethysque novos detegat orbes,
Nec sit terris ultima Thule.»

tan repetidos por los que han escrito y escriben acerca de las cosas del Nuevo-Mundo, entre los que hay algunos que han visto en esa *Thule*, límite septentrional del mundo conocido por los antiguos, á la Islandia, tronco patriarcal de las tribus americanas, punto de partida de las emigraciones y madre de nuestras Tulas de Méjico.

Viniendo ahora á Corneille, parece que su Médæa fué la primera tragedia de importancia imitada del teatro antiguo que se presentó en la escena francesa. Así lo dice Voltaire; hé aquí sus palabras:

“Cuando se representó *Médæa* de Corneille no había más obra soportable, bajo cierto respecto, que la *Sophonisma* de Mairet, dada en 1633. No se conocían más que imitaciones lánguidas de las tragedias griegas y españolas, ó invenciones pueriles, tales como *La inocente infidelidad* de Retrou, *El hospital de locos* del llamado Beys, *El Cléomêdon* de Du Rier, *El Orante* de Scudery, *La Peregrina enamorada*. Esas son las piezas que se representaron en el mismo año de 1835, un poco antes que la Médæa de Corneille. ¡Con qué lentitud se forma todo! Teníamos ya más de mil piezas teatrales, y ni una sola que pudiese ser soportada hoy por el populacho de las provincias más atrasadas. Lo mis-

mo ha pasado en todas las artes y en todo lo que concierne á los goces sociales y á las comodidades de la vida. Que cada nación recorra su historia y verá que desde la caída del imperio romano ha sido casi salvaje durante diez ó doce siglos."

Hay por lo mismo que considerar esta obra como el primer ensayo formal de imitación clásica que se haya intentado en el teatro francés.

Corneille, en el *Examen de Médêa*, se gloria de haber corregido á Eurípides y á Séneca, á quienes, particularmente al último, traduce é imita. Con el respeto debido á la gloria del trágico francés, y de su sabio apologista Fontenelle, que asegura que en *Mêdêa se elevó hasta lo sublime*, nos permitimos creer que si bien es cierto que en esta obra más que en sus ensayos anteriores mostró su gran talento trágico y nos presenta rasgos admirables en que se colocó al nivel de sus modelos, generalmente hablando ha quedado inferior á Eurípides, por el desenvolvimiento de la acción, por la energía de los caracteres, por la encantadora naturalidad del estilo, y más que todo por lo patético.

Se descubre desde luego en la *Mêdêa* de Corneille *la capa terciaria*, las afectaciones de expresión que anunciaban ya lo que se llamó el

gran siglo de las letras francesas, y eso, á pesar de que Corneille ocupa en el teatro de su país, relativamente, el lugar que los griegos concedieron á Æschilo, es decir, el de la sencillez majestuosa.

No haremos el análisis de esta pieza famosa. ¿Quién no conoce el teatro de Corneille? Sólo nos atrevemos á señalar entre las nubes de incienso con que se ha envuelto por más de dos siglos la obra toda del poeta francés, los siguientes puntos cuya apreciación dejamos al buen sentido.

Corneille censura á Eurípides el que haya presentado al coro de mujeres Corinthias, como el confidente de Médêa, al cual ésta anuncia todo lo que piensa hacer contra el rey de Korintho y su hija, sin que por eso estas dos víctimas hayan sido prevenidas de su inminente peligro.

Se sabe perfectamente lo que era el coro en las tragedias griegas; era la opinión pública, pero no la opinión personificada á tal grado, que se convirtiese en personaje y se mezclase con acción propia en la acción dramática. Así parece una exigencia singular la de querer convertir al coro de mujeres Corinthias en una patrulla de espías ó de denunciadores de policía. Si á veces el coro denostaba al personaje, le hacía cambiar de resoluciones, le presagiaba des-

gracias ó manifestaba espanto y horror, eso era porque entonces, siempre conservando su carácter de opinión pública, tomaba, permítaseme la frase, la forma de voz interior, la forma de remordimiento era el espectro de la conciencia.

Eurípides escogió un coro de mujeres Corinthias, porque verificándose la acción trágica en Corinto, las gentes que debían formar el coro tenían que ser de allí, para personificar la opinión del pueblo de aquella ciudad, y lo formó de mujeres, con un feliz acierto que acusa desde luego su profundo conocimiento del corazón humano, porque debiendo poner en juego las pasiones de la mujer, y habiéndose propuesto conmover á su público con los infortunios de una esposa desdichada, era preciso que fueran mujeres las que completasen la acción dramática, porque la comprendían y la hacían comprender. En la vida real, una mujer que lamenta sus desdichas conyugales, busca generalmente quienes la comprendan entre las personas de su sexo. Es á ellas á quienes confía sus penas; son ellas quienes enjugan sus lágrimas y quienes influyen en sus resoluciones.

Un coro de hombres de Corinto, ó habría reproducido las cínicas declaraciones de Jasón, ó se habría burlado del dolor de la esposa des-

preciada; habría echado á perder la tragedia precipitando la catástrofe, insultando á la heroína, ó entrando con ella en impertinentes disputas, ajenas á la belleza trágica.

Así, pues, eso no era un defecto, y lo vemos más claro cuando comparamos el coro compasivo y afectuoso de Eurípides con el coro malévolo y hostil de Séneca, cuyas irritantes palabras destruye el efecto absoluto de la pasión íntima, único resorte de que hace uso el poeta griego, y que es más interesante en la escena.

Pero pasando por la supresión de este coro, que exigían las condiciones del teatro moderno, y aun aceptando el que Corneille no lo substituya con algún artificio, no estamos conformes con que sea más verosímil el que Kreusa tenga el capricho singular, ardiente, que llega hasta la obstinación infantil, de poseer el manto de Médæa. Una mujer, debe creerse bastante dichosa con que una rival, ¡qué rival! una esposa legítima, le ceda á su marido, va difícilmente hasta el extremo de quererla despojar de una prenda preciosa, la única, un recuerdo de familia, un don celeste. La dificultad sube de punto cuando se piensa que esta rival, que esta esposa es Médæa; una mujer iracunda, orgullosa, terrible.

Corneille, dice, que Eurípides y Séneca han

dotado de muy poca desconfianza á Kreon y á su hija, pues los que han hecho aceptar fácilmente los regalos de la mágica; que deberían creer sospechosos.

Esta razón que, en efecto, nos recuerda el *Timeo Danaos et donna ferentes* de Virgilio, que Corneille pone en la boca de Pollux, es una razón que hace fuerza, pero para contestarla, además de que los poetas griego y romano tenían la tradición que unánimemente así lo refería, hay que considerar que Médêa hacía el regalo para agradecer en su abatimiento al que se le concediera un día más de permanencia en Corinto, y sobre todo el que sus hijos fuesen adoptados por Kreusa y su padre.

Por último, Corneille reprende á Eurípides el que haga á Egeo pasar por Corinto y hablar con Médêa sin tener una entrevista con el rey de esa ciudad, y por eso dice que él ha creído mejor convertir al anciano rey de Atenas en galán y esposo prometido de Kreusa. Fuera de que la censura nos parece banal, y de que los antiguos más competentes para salvarla, puesto que conocían mejor las conveniencias de su tiempo, no la hicieron, nos será todavía permitido decir que Corneille, queriendo corregir al poeta griego, ha hecho de Egeo un personaje grotesco y mal colocado en la grave y triste es-

cena de la tragedia. ¡Un viejo enamorado! Eso estaba bueno para Terencio, para Plauto y para Molière, pero no para Eurípides, para Séneca y para Corneille.

Este mismo lo ha recibido así, poniendo en los labios del decrepito enamorado, al recibir un desengaño ridículo de la joven, estos versos:

..... Allez, allez, madame,
Etaler vos appas et vanter vos mépris
A l' infâme sorcier qui charme vos esprits.
De cette indignité faites un mauvais conte
Riez de mon ardeur, riez de votre honte;
Favorisez celui de tous vos courtisans
Qui raillera le mieux le déclin de mes ans;

Y después, cuando Egeo está en la prisión:

"Un vieillard amoureux mérite plus de blâmé
Qu'un monarque en prison n'est digne de pitié."

Y por último, si el poeta latino en su tragedia había violado descaradamente el conocido precepto de Horacio:

"Nec pueros coram populó Médêa trucidet,"
haciendo que Médêa mate á sus hijos en la escena y aun se envanezca de ello delante del pueblo, Corneille no ha dejado de infringir á su vez de la unidad trágica, presentando á la vista del público el horrible espectáculo de la gritería, y la muerte de Kreon y de Kreusa, inútil-

mente, porque el interés está concentrado exclusivamente en Médæa. El mismo poeta lo confiesa así, y basta.

De manera que no estamos muy descaminados, al creer que ha quedado inferior en su obra al poeta griego.

Veamos ahora si nuestro contemporáneo Legouvé ha sido más feliz en su imitación.

En su conferencia literaria publicada ya por el *Federalista*, y que no es ciertamente un estudio literario acerca de su pieza, sino una conversación anecdótica, dice que también para corregir á Eurípides ha introducido la extraña innovación que consiste en no presentar á Médæa como residente en Corinto, sino llegando fugitiva á la plaza pública de esa ciudad, á tiempo que Jasón iba á casarse con Kreusa. Esto le parece muy conmovedor; la vista de una madre infortunada, fugitiva con sus dos hijos, en el desamparo, odiada, echada de todas partes, ansiando por reunirse con el esposo á quien busca con el afán de la pasión no extinguida y como el único apoyo de sus desgracias, es en efecto una interesante preparación, y cuando el contraste se hace terrible por el encuentro de Kreusa, feliz desposada á quien todo sonríe en derredor, la emoción tiene que subir de punto.

Convenimos en ello, y nos parece feliz esta

novedad dada á la exposición contra las tradiciones de la Médæa trágica antigua. Feliz por el contraste de que acabamos de hablar, agradable por el aparato escénico que inicia el público moderno en los actos públicos de la vida griega, y poético también, por los bellos himnos dirigidos á la desposada, y sobre todo por la aparición de la figura simpática y venerable de Orpheo en cuya boca pone hermosos versos que parecen impregnados del aroma divino de la poesía antigua.

Pero, adoradores del arte griego puro, no podemos convencernos de que esta innovación sea superior en lo patético, en lo natural, en lo humano, á la exposición de Eurípides.

El trágico griego no apela á ningún artificio, no llama en su ayuda la decoración escénica, no necesita de recrudescer las penas de Médæa con sufrimientos físicos, con las fatigas de un viaje doloroso, con los horrores de la miseria; no se ayuda con el desfallecimiento de los niños, ni se echa mano de los contrastes; á él le basta la pasión íntima, le bastan el amor, los celos, la desesperación; con eso habla al alma, con eso conmueve á su auditorio.

Unas cuantas palabras de la nodriza refiriendo las penas de la desdichada esposa, hé ahí lo que en nuestro concepto queda superior á todo

artificio. Después de lamentar el que Mèdèa hubiera abandonado á su patria por seguir á Jasón y de elogiar la ternura de aquella para con su esposo, dice:

"Tal es la condición primera de una dichosa unión, que una mujer viva en buena armonía con su esposo. Pero hoy, el odio reina, la ternura está expirante. Traicionando á sus hijos y á mi señora, Jasón toma lugar en un lecho real; se casa con la hija de Krèon que reina en este país. La desgraciada Mèdèa herida con este ultraje, le recuerda á grandes gritos sus juramentos; invoca la mano que le ha dado como prenda de su fe, y toma á los dioses por testigos del pago que Jasón da á su amor. Sin fuerzas, ella rehusa tomar alimento, agobiada por el dolor, y no cesa de consumirse en las lágrimas desde que conoce la traición de su esposo: sin levantar los ojos, sin levantar su rostro de la tierra, permanece sorda como una roca ó como una ola, insensible á los consuelos de sus amigos; ó algunas veces ocultando su bello semblante, llora por su padre querido, por su patria, por la mansión que abandonó por seguir á su esposo que ahora la desprecia. La desgraciada sabe hoy por experiencia cuán precioso es no haber perdido la patria. Aborrece á sus hijos, y la vista de éstos no regocija ya su corazón."

Estas palabras que describen las penas de Mèdèa, á pesar de su sencillez, y seguramente á causa de ella, comprimen espantosamente el corazón. Hay en ellas un realismo tan doloroso, una filosofía tan amarga, una tristeza nostálgica tan lúgubre, tan desesperada, que se siente uno abatido.

Aquella mujer que ama y á quien no aman ya, sentada, inmóvil, yerta, sombría, derramando lágrimas silenciosas, pensando siempre en el esposo que la abandona por otra, acordándose de su patria y de su padre, y aborreciendo hasta á sus hijos, es una imagen que hace sufrir, que hace llorar, que basta por sí sola para conmover al mundo.

Por lo demás, Legouvè, si ha substituido con éxito el coro de Eurípides con la presencia de Orpheo, que es el protector, el apoyo, el amigo de la esposa infortunada, en el resto de su tragedia ha manifestado un gran talento dramático conduciendo bien la acción, trazando enérgicamente el carácter de Jasón, haciendo simpática á Kreusa sin disminuir el interés en favor de Mèdèa, y sobre todo, en el carácter de ésta se ha mostrado á la altura de los griegos. La descripción que hace ella de la llegada de Jasón á Kólchide y de la manera con que se enamoró de él, es magnífica; la de los celos es soberbia,

la preparación de la catástrofe sería enteramente acertada si Legouvé no hubiera incurrido en un error, en una inverosimilitud monstruosa queriendo también corregir á Eurípides. Esta manera de corregir á los griegos, que ya lamentaba Diderot y de que se burla á cada paso Lessing en el más grande monumento que se haya levantado á la crítica dramática,¹ ha extraviado con frecuencia á los poetas franceses. No es fácil mejorar á los griegos, así como no es fácil mejorar á Shakespeare, particularmente en lo que toca á las manifestaciones del sentimiento. No hay que tocarlos, porque han sido los grandes fisiólogos del corazón humano, conocían profundamente el carácter de las pasiones, se inspiraban en la naturaleza, y nuestros filósofos del día y nuestros poetas moralistas tendrán que reconocer siempre la inmensa superioridad de observación de aquellos hombres.

Dice Legouvé que no comprende cómo Eurípides hace que Mèdèa mate á sus hijos, amándolos, y tan sólo por vengarse de Jasón. Cree hallar en esto un gran defecto; para probarlo, apela á la criminalidad moderna y vulgar, habla de Otelo, y razona tanto, que acaba por no convencer.

¹ La Dramaturgia de Hamburgo.

Y por supuesto él pretende mejorar al poeta, conformarse mejor con la naturaleza, y al efecto hace que los hijos aborrezcan un poco á la madre, que ésta se encele también del cariño que súbitamente inspira Kreusa á los niños, y por último, que el sacrificio de ellos sea una exigencia de un culto bárbaro, de manera que, según dice, *aproximando el crimen de Mèdèa al culto en que ha vivido, le dió por cómplices á sus mismos dioses.*

¡Tantos motivos para sustituir al verdadero, al natural, al único que el poeta griego dió para el infanticidio!

Aquí conviene notar que este crimen es precisamente el inventado por Eurípides para justificar á los Corinthios, según lo decían sus acusadores. Pero si el poeta, vendido ó no á los verdaderos culpables, se apartó de la tradición, no se apartó de la naturaleza.

Mèdèa, celosa y matando á sus hijos para vengarse del marido que tanto le había hecho sufrir, es monstruosa ciertamente, pero no es imposible. Los celos son una locura, y esta pasión, llevada hasta el extremo, domina las demás. En un temperamento soberbio y vengativo como el de Mèdèa, el deseo de venganza que ella produce no tiene límites, y va hasta herirse el ofendido á sí mismo con tal de herir al

ofensor. Justamente Otelo es una prueba de ello.

Por otra parte, Eurípides no ponía en escena un carácter vulgar, sino un carácter extraordinario; no dice lo que harían todas las mujeres celosas que tienen hijos, sino lo que hizo Mèdèa, porque tal es la condición de la tragedia, y se manifiesta conocedor del corazón humano, por más que el efecto que presta á la pasión de su heroína no sea común.

Leyendo la obra del trágico griego, se comprende bien la preparación de esta catástrofe, la irritación suprema causada por la desesperación, una especie de salvaje y sombría insensatez que se apodera de Mèdèa en el momento de herir á sus hijos, algo como una cólera epiléptica, como la resolución del suicida. “¡Vamos, dice; vamos, corazón mío, ármate de valor! ¿Por qué tardamos en ejecutar este acto horrible pero necesario? ¡Y tú, mi mano, toma el puñal, tómalo; vé, Mèdèa, lánzate hacia el triste límite de la vida; nada de cobardía: olvida á tus hijos, olvida que los has dado á luz! Por ese sólo día, al menos, olvida á tus hijos, y después abandónate á la desesperación; porque aun cuando los inmolo, los amo y soy la más desgraciada de las mujeres.”

Francamente, esto nos parece mas sencillo,

más trágico, más conmovedor que aquel monólogo lleno de volubilidad que Legouvé pone en boca de Mèdèa, en la escena VI del acto 3º, que aquella vacilación, y sobre todo, que aquella invocación á Saturno, ofreciéndole sacrificarle á sus hijos. Esta mezcla de cruel religiosidad, debilita mucho el sentimiento trágico, destruyendo, en aquel instante solemne, la unidad de interés que debe concentrarse solamente en la pasión.

Verdad es que luego sigue una escena patética, que el amor maternal estalla en acentos sublimes; pero si hemos de decir verdad el mérito de ella, así como el de las escenas finales, debe pertenecer por completo á la ejecución.

Por lo demás, encontramos entre la Mèdèa de Eurípides y la de Legouvé, las diferencias esenciales que marcan la distancia que hay entre el carácter del teatro antiguo y el carácter del teatro moderno.

La Mèdèa del primero, meditabunda, sombría, tranquila y que no estalla terrible sino en el momento de la catástrofe, nos hace el efecto del mar en calma, pero en una calma amenazadora, rugiendo sordamente, bajo un cielo que va cubriéndose de nubes negras, y que derrepente se desata feroz, agitado por la tormenta.

La Mèdèa del segundo, llena de movimiento,

agitada por incesantes y diversas emociones, pasando de sus trasportes de furor á hondos desfallecimientos, inquieta siempre, recelosa, unas veces tierna hasta las lágrimas, otras áspera y dura hasta la barbarie, nos parece un huracán desencadenado desde los primeros momentos, y que no desaparece sino cuando ha llenado todo de escombros, desolación y espanto.

III

FILOSOFIA DE LA EJECUCION.

La Sra. Ristori nos ha dicho hace algunos días, que ella siempre escoge para presentarse ante un público nuevo la tragedia de *Médée*, no porque crea que su trabajo artístico sea mejor en esa pieza que en otras, sino porque prefiere el carácter griego para darse á conocer. La grande artista muestra en esto, como en todo, su privilegiada inteligencia.

En efecto, para hacer honor al altísimo rango en que su genio la ha colocado en el mundo de la fama, nada más digno que el tipo griego, que la tragedia antigua, que las creaciones de los príncipes de la poesía dramática. No solamente

le conviene la majestad de la reina, sino el apostolado de la belleza suprema, del arte sublime.

Ella debe surgir, no sólo como la primera artista de nuestro tiempo, sino como la resurrección de los bellos tiempos de la Grecia, con la gravedad imponente del coturno antiguo, para producir, no sólo la admiración, sino el recogimiento religioso de los que profesamos el culto poético del ideal artístico. Por esa misma razón no quisimos nosotros conocerla, antes de contemplarla en la escena. No fuimos á recibirla en la estación del camino de Veracruz, á la que llegó en las primeras horas de la mañana, tiempo en que se encontró, sin embargo, á un grupo de admiradores que la esperaban; no quisimos acompañar á los que ofrecieron una serenata al día siguiente, ni quisimos ser presentados á ella.

Teníamos una ilusión que no queríamos romper; queríamos que nos trasportara á aquellos hermosos días de la civilización helénica en que la poesía y el arte eran una religión, en que las representaciones trágicas eran una manifestación del culto; queríamos nosotros que no habíamos vivido en las épocas pasadas más que con la imaginación, vivir con la vida real; nosotros que no conocíamos á los personajes trágicos

más que en los libros, verlos vivos y palpitantes en la escena.

Y lo logramos, sí, lo logramos, más allá de nuestras esperanzas. La Ristori es griega.

Al verla aparecer en lo alto de la pequeña colina que conduce á la plaza pública de Corinto, un estremecimiento nervioso nos agitó. La figura, sólo la figura comenzaba á imponernos. Era la Médæa de los poemas y de las tradiciones, grande, pálida, severa y triste, enérgica y activa. Los cabellos negros y ensortijados de la hija de la Kólchide, flotan en su espalda; un manto rojo la envuelve majestuosamente. Ella abraza á uno de sus hijos y de la mano al otro. Al llegar á la escena, la fatiga, el desfallecimiento, la melancolía se revelan en su semblante y en sus actitudes, pero al través de todo eso se adivina á la reina. Su presencia llena é influencia el teatro. Su prestigio eclipsa á los otros personajes; no se ve mas que á ella, no se oye más que á ella; desde el primer momento su voz encadenó nuestra alma.

Habíamos pensado hacer detalladamente el análisis del trabajo artístico de esta actriz incomparable, pero despues hemos comprendido que teníamos que luchar con una dificultad práctica. No sólo la descripción escrita ó hablada, pero ni la fotografía, ni la música pueden reproducir

con verdad, el gesto; el ademán, el acento, las miradas, las actitudes, los movimientos; en suma, la exposición fiel de las pasiones que la artista traduce con un realismo, con una sorprendente identidad que admirarían más, si no conmovieran profundamente. Es indescribible el trabajo de esta mujer de genio, y sólo hay una manera de formarse una idea de ella, y es verla. El genio es como la luz, no se describe; es preciso conocerlo.

Algunas notas solamente pueden indicarse para guiar al lector. En la escena en que describe los celos, la Ristori no es mujer, es loba, es tigre, y espantan sus miradas, su rugido y el movimiento convulsivo de sus garras.

Pero en la escena en que abraza á sus hijos, es una madre sublime, y su voz que parece anegada en lágrimas, arrancaría la piedad de un corazón de bronce.

Hay un momento después de que aquella cae al pie del altar y volviendo de su desmayo se sienta triste y abatida en una de las gradas, en que su sola actitud vale la exposición toda de la tragedia, y la narración de sus amores con Jasón parecen una oda de Píndaro, en que se mezcla la adoración del heroísmo con la locura del amor.

En las escenas finales sólo diremos que ha so-

brepujado al poeta en su concepción, y que es de ella todo el mérito de la terrible catástrofe que deja una impresión que nunca, nunca habíamos sentido.

Al caer el telón, y cuando volvimos de la especie de estupefacción en que nos había sumergido esta artista, nuestros labios murmuraron maquinalmente, obedeciendo á nuestro pensamiento, esta palabra:

—¡Sublime!



CARTA Á UNA POETISA.