

esta creacion todo su talento y toda su habilidad, lo mismo en la reproduccion del carácter histórico que en la disposicion y adorno de la figura. La fisonomía, el traje, los gestos, todo fué perfecto en esa verdadera resurreccion de una mujer muerta hace tres siglos. Sin duda que el rostro de Isabel no era tan bello ni tan correcto como el que tenia anoche la Ristori; pero sin duda que era ése el color de sus cabellos, esa misma la fijeza de sus ojos claros, esa misma en fin la expresion inquieta y de mal humor de su boca pequeña y contraida.

La Ristori estuvo admirable de hipocresía y de ficcion al recibir, en el segundo acto, la noticia de la muerte de María Estuardo, expresando una afliccion que no sentia su corazon; admirable en el monólogo en que medita sobre si debe ó nó aceptar un marido; admirable de altivez y de frialdad primero, de cólera y de indignacion despues, en la escena del insulto del Conde de Essex; admirable en el cuarto acto, esperando el anillo con que Essex debia implorar un perdon, que se sentia ella dispuesta á conceder; incomparable representando en el final á la vieja de setenta años, que siente escapársele la vida, y que quiere adherirse á ella, por decirlo así; cuyo cuerpo desfallece por tantos años de trabajos y de angustias pero cuya alma, entera é indomable todavía, lucha contra la muerte, y se levanta erguida, y con la corona en

la sien, al oir proclamar, viva aún, el nombre de su sucesor.

El drama de Giacometti no tiene valor alguno literario, ni histórico tampoco, pues el episodio del Conde de Essex, que le sirve de piedra angular, es puramente fabuloso; pero se comprende desde luego que fué escrito sólo para ofrecer á la Ristori ocasion de representar el personaje completo de Isabel, desde los primeros años de su reinado hasta su muerte, y bajo este punto de vista llena perfectamente su objeto. No hay en todo él, por consiguiente, más que un papel, el de la protagonista; los demás son muy secundarios.

VII

MARIA ANTONIETA

Bastaria, para la gloria de la Ristori, decir que en la nueva composicion de Giacometti debia personificar una reina y una madre, y que en la representacion de ambos caracteres estuvo admirable; que expresó con gran verdad el orgullo, la altivez de la mujer que se siente superior por la gracia divina á cuantos le rodean; y que expresó tambien con la misma exactitud y con el más hondo y comunicativo sentimiento, el dolor sin igual de la madre desesperada, el delirio furioso de la leona á quien arrancan sus cachorros. A cualquier artista, de quien esto dijéramos, le haríamos

con ello un elogio inapreciable. Pero decir sólo esto de la Ristori sería quedar muy por debajo de sus merecimientos, y aún cometer una injusticia.

No fué sólo una reina lo que personificó la Ristori; no fué sólo una viuda desconsolada que pierde en su hijo el último lazo que la liga á la tierra; fué sobre todo á María Antonieta de Lorena, á la hija de María Teresa, á la esposa de Luis XVI, á la madre del Delfín, tal como vivió, tal como realmente existió, con su mismo rostro, su misma figura, sus mismos trajes elegantes y sus mismos gestos.

¿En qué consiste que la Ristori imita tan fielmente la figura de un personaje histórico con sólo la disposición de los adornos? ¿Cómo es que su estatura aumenta ó disminuye, que sus ojos son claros ú oscuros, que su boca es franca y abierta, ó pequeña y altanera, según el personaje que quiere representar? Confesamos que no lo sabemos. Es un secreto de su arte que ella posee y que nosotros apenas comprendemos; pero es imposible que no haya ocurrido esta misma observación á todos los que la han visto reproducir en María Estuardo el retrato de Holbein; una figura copiada de un vaso etrusco en la Medea; y María Antonieta, ahora, tal como está pintada en todos los museos.

La pieza de Giacometti no es una composición dramática; es una sucesión de escenas que quieren reproducir con más ó menos fidelidad diversos episo-

dios de la Revolución francesa del siglo pasado, un verdadero *scenario*, que así como un libreto de ópera sin la música es un cuerpo sin alma, así sería esta composición, sin el talento de la Ristori, un trabajo informe sin plan y sin objeto.

Pero no hagamos á su autor la injuria de juzgar literariamente una obra, que él de seguro no escribió con esa pretensión. Seamos verdaderos críticos, coloquémonos en su punto de vista; así quizás hasta lleguemos á elogiarla. El objeto verdadero del drama es evidente, y hay que decir que está plenamente conseguido: — es ofrecer á la actriz ocasión de presentarnos primero la María Antonieta frívola é imprudente del pequeño Trianon y de los salones de Versalles; después, la hija orgullosa de María Teresa que no comprende que el rey sufra los discursos de Mirabeau en la Asamblea ó el periódico de Marat por las calles; luego, la reina decaída que quiere probar con lágrimas á su pueblo que *no es austriaca*, la esposa desconsolada que pierde á su esposo en el cadalso con el remordimiento de haberlo ella empujado por esa senda que terminaba en el patíbulo, la madre enajenada de dolor que entrega su propio hijo al martirio, la víctima expiatoria que halla en el suplicio el último, y no el más terrible eslabón, de una larga y pesadísima cadena de infortunios. Ocasión de ser todo esto representado por la Ristori y nada más, fué

lo que quiso disponer el autor de la pieza, y esto lo representó la eminente actriz, de tal manera, que el éxito fué extraordinario y que el drama se vió en todo su curso, y casi sin interrupcion, acompañado por los aplausos de la concurrencia.

*
**

Despues de la tragedia, el sainete ; *I pazzi per progetto*, *Los locos de propósito*, el domingo, despues de la *María Antonieta* del sábado. Un verdadero *tour de force*, para dejarnos ver toda la elasticidad de un talento incomparable. La misma mujer que habia extendido la noche ántes el terror y la piedad por toda la sala, excitó el domingo la hilaridad y el buen humor de todo el mundo. En ambos géneros rayó á la misma altura.

VIII

MACBETH

Anoche entrámos en el Teatro de Tacon con verdadero recogimiento, con la solemnidad con que acudian los griegos á una fiesta de Minerva, por ejemplo. Las manos nos temblaban de gozo cuando pensábamos que íbamos hoy á tomar la pluma para escribir, nó sobre las miserables composiciones de un Giacometti ó de un Camoletti, sino sobre el *Macbeth*, sobre la sublime creacion del más sublime de los poetas. Pero

el exceso de nuestra admiracion encontró su justo correctivo apenas se levantó el telon, y comprendimos que no era aquel el *Macbeth* de Shakspeare, que no eran aquellos personajes las figuras vigorosas y originales creadas por el gran poeta ; que aquellos séres reales, vivos y tan conocidos, á quienes el genio del bardo inglés habia infundido la plenitud de la inmortalidad, no eran más que vagas y dudosas sombras deslucidas y apagadas por los pálidos versos de un oscuro poeta italiano.

En vez del espectáculo soberbio que nos prometíamos de un águila real remontándose hasta las nubes con los ojos fijos en el sol, encontramos un pobre pájaro, triste y enjaulado, con las alas cortadas, contemplando dolorosamente con ojos mortecinos sus garras inútiles.

No nos figurábamos que se pudiese amenguar y disfrazar de esa manera la inspiracion de Shakspeare. El escritor italiano ha traducido una parte, por su extension menor en una mitad lo ménos, del drama original, y sin embargo, el *Macbeth* es, de todas las tragedias de su autor, la única quizás en que no es posible suprimir una sola escena. No hay ejemplo en ningun teatro, en ninguna literatura, de una accion dramática como la del *Macbeth*; toda ella marcha con una rapidez fulminante, vertiginosa, precipitándose los sucesos unos tras otros hasta llegar á la catástrofe final,

los motivos de la accion acompañando constantemente á la accion misma, como el relámpago al rayo; y reducir á cuatro actos, cortos y pobres de invencion, la epopeya grandiosa del moderno Esquilo, es derribar una encina gigantesca para fabricar un raquíptico baston.

Las brujas aparecen una sola vez (¡ de qué modo !) y encienden en el alma de Macbeth la llama siniestra que ha de alumbrarle su camino hasta la estancia de Duncan; pero no vuelven más, y los demás actos del guerrero escoces son simplemente los crímenes atroces de un tirano vulgar. Banquo, Macduff, la esposa y los hijos de Macduff, y tantos delitos que hicieron « *repercutir en la bóveda celeste cada sílaba de desesperacion,* » como dice el mismo Shakspeare, no son en la traduccion italiana más que horrores de melodrama. Falta el móvil principal, la obra del infierno, las profecías de los espectros; Macbeth no es ya el noble y valeroso capitan, que la fatalidad arrastra al delito, y que muere heroicamente en el campo de batalla; es un ambicioso vulgar sin fe y sin ley, como todos los ambiciosos.

El señor Cárcano, autor de la traduccion, es reo de lesa majestad; su mano profana ha querido afrentar á un soberano. El actor encargado de la parte del protagonista, además, acabó de perder la obra del traductor, no sabiendo su papel, y no comprendiendo ni remota-

mente el elevado y vigoroso carácter que debia representar. De los demás ¿ á qué hablar ?

En ese naufragio universal sólo la Ristori, con su gran talento, podia salvarse; y así fué. La escena del delirio en el último acto, esa escena « del sonambulismo » que es lo más original que existe en la literatura dramática de todos los tiempos y países, traducida en verso en este caso, para mayor desgracia, encontró sin embargo en ella un intérprete digno del autor.

IX

FEDRA Y NORMA

No tratamos de establecer una comparacion entre dos piezas que no ofrecen términos hábiles para ello; el azar de la representacion las ha juntado; pero no olvidamos que, aunque son dos tragedias en cinco actos, escritas en un mismo metro, por dos poetas modernos y que pintan ámbas un vigoroso carácter femenino, no tienen entre sí, fuera de esto, nada de comun. La primera, esto es, la *Fedra*, es una maravilla de retórica, si así puede decirse, y la más bella, más feliz y más exacta reproduccion que han hecho los modernos del teatro antiguo; la *Norma* es la composicion desigual de un poeta inferior, que habiendo empezado por ser clásico, aspira á parecer romántico, y que en definitiva no viene á ser ninguna de las dos cosas.

Fedra es para muchos la obra maestra de su autor, y su autor es Racine, el poeta más grande que han tenido los franceses ántes del siglo XIX. Confesamos no sentir una admiracion exagerada por la poesía francesa del tiempo de Luis XIV; esas tragedias, transportadas con tanta habilidad de Aténas á Paris, nos han parecido siempre más bien discursos, obras oratorias, que composiciones dramáticas. En ellas la forma, la disposicion, el argumento, los personajes, todo quiere ser griego, y como toda imitacion, es muy inferior á su modelo; pero compensan estos inconvenientes la riqueza de una diction incomparablemente correcta y verdaderamente poética, y la pintura del corazon humano, el mismo siempre, en Grecia ó en Francia, cada vez que un gran poeta, llámese Eurípides ó Racine, es quien lo estudia ó lo analiza.

Cuéntase que en una reunion en casa de Madame de Lafayette sostenia una vez Racine que en el teatro podia despertar la pintura del vicio tanto interes y simpatía como la misma virtud, y que en prueba de la verdad de su aserto escribió la *Fedra*. Si este fué su principal objeto, hay que decir que plenamente lo consiguió. Su tragedia es una obra maestra, y será siempre la delicia de cuantos sean capaces de sentir las bellezas de la poesía.

La *Norma* de Soumet, por el contrario, no es ya

hoy leída por nadie. Ha tenido su autor la desgracia de que un fiel extracto de su tragedia haya servido á Bellini para componer una ópera sublime, y en la lucha entre el músico y el poeta ha quedado éste vencido. No porque la música sea superior á la poesía en la pintura de las pasiones de que es agitada Norma, muy léjos de eso; pero la lucha fué entre un músico de primer orden y un poeta mediano, y naturalmente la victoria quedó del lado del más fuerte.

La Ristori personificó ambos caracteres con la misma habilidad y obtuvo en ámbos las mismas señales de aprobacion; pero ella tambien debia compartir la suerte de los poetas, y Racine le abria más ancho espacio para elevarse. En el segundo acto de *Fedra* estuvo admirable. La larga y hermosísima escena de la declaracion de su criminal amor al hijo de Teseo fué admirablemente interpretada; esa escena violenta y desesperada como la pasion de la madrastra, es, en nuestro concepto, el mejor momento de la tragedia de Racine, y es preciso ser de véras una gran actriz para poder salvar con el poeta situacion tan fuerte y tan difícil.

Sólo nos resta decir que ántes de oír la *Fedra* estábamos realmente asustados. Recordábamos lo difícil que debia ser traducir bien á un poeta como Racine; pero nuestros temores quedaron muy pronto disipados, y con placer observámos que la traduccion de

Dall'Ongaro habia sido hecha con singular esmero y gran fortuna.

Habana, 1867.

*UN TRADUCTOR COLOMBIANO
DE VIRGILIO*

OBRAS DE VIRGILIO. Traducidas en versos castellanos
por MIGUEL ANTONIO CARO. Bogotá : 1874

Los traductores son como los biógrafos, en quienes el comercio íntimo con el héroe cuya vida ó cuyas obras estudian, inspira al fin un entusiasmo ardiente. Todo lo disculpan y todo lo admiran. Muévelos un cariño de amantes, de enamorados, y cubren con tinte de color de rosa toda la perspectiva. Esto ha sucedido, á nuestro parecer, al distinguido literato colombiano Señor Miguel Antonio Caro, en el extenso curso preliminar de su traduccion de Virgilio.

El trabajo honra verdaderamente al traductor y á su patria, y á toda la América por consiguiente. Es una obra doblemente de romano, en el sentido propio y en el sentido figurado; un largo trabajo, generosamente emprendido, tenazmente continuado y brillan-

temente terminado. Con cabal conocimiento de la materia, vasta erudición y aliento verdadero de poeta, ha consagrado los mejores años de su vida á elevar un monumento, que no tiene parecido en la literatura de la lengua castellana. Nadie ha traducido en verso español á todo Virgilio. El Señor Caro ha ejecutado esta proeza, y la tenemos ante nuestros ojos.

Es traductor leal y tan entusiasta como el primero. Virgilio, para él, es grande en toda la acepción de la palabra, á igual altura que Homero y el Dante en el órden de la poesía, superior al Tasso y á Milton, y también por tanto á todos los épicos cantores. No pensamos como el señor Caro, y creemos sin embargo no desconocer uno solo de los méritos que realmente ilustran al autor de la *Eneida*. No somos de los que comparan á Homero con el sol y dicen que Virgilio es, como la luna, un astro que recibe toda su luz del padre venerando de la literatura griega. Esta opinión, que era artículo de fe entre los románticos de la escuela francesa, y que se estampó por primera vez, si no nos equivocamos, en el famoso prólogo del *Cromwell* de Víctor Hugo, nos hace el efecto de una simple antítesis vacía de toda significación exacta. Pero Virgilio es un gran artista que usa materiales de segunda mano, que toma de otro los elementos fundamentales de sus obras. Dotado de un talento inmenso, sabe sacar nuevo y brillante partido de ideas ajenas, sabe

amoldarlas á su genio, á su época, á su nación. Como artista de forma, como escritor, no tiene rival que le aventaje; como poeta creador pertenece indudablemente á un órden secundario.

El Señor Caro, que combate en su discurso este punto de vista con vigor y con entusiasmo, cita el ejemplo del Quijote, para demostrar que la imitación en los pormenores no supone falta de originalidad, y dice que se advierten á cada paso, en la obra de Cervantes, reminiscencias de los libros caballerescos que el mismo Quijote desacreditó. Este ejemplo usaríamos nosotros para probar lo contrario. No es la simple imitación de los pormenores lo que hace de Virgilio un discípulo, y nada más, de Homero; es la identidad completa en el uso de esos pormenores. Pueden imitarse, copiarse pensamientos, detalles, pormenores, y sin embargo aplicarse originalmente á obras del todo originales. Cervantes imitó libros de caballería, y compuso el más grande, el más sublime y el más original de los libros de caballería. Dante (y éste nos parece ejemplo mejor) conoció y estudió los escritos de Virgilio; copió á menudo pensamientos del poeta latino, é hizo del mismo Virgilio su guía y compañero en la peregrinación por la ciudad de los dolores. Dante, empero, es completamente original. Virgilio, por el contrario, toma materiales de la *Iliada* y la *Odisea*, para escribir un poema idéntico á los poe-

mas de Homero. La semejanza de los detalles nada significaria, si no fuese una misma la idea capital, y si la obra toda no fuese un reflejo de su modelo.

Suspendemos aquí estas observaciones, que son susceptibles de mayor desarrollo, pero que ocuparían más espacio del que tenemos disponible y nos impedirían hablar de la nueva traducción, nuestro objeto principal ahora, y la cual sentimos no poder analizar tan detenidamente como lo merece.

El Señor Caro (para usar una expresión del ilustre italiano Leopardi) no puede ya morir, porque vive con un inmortal. Ha unido indisolublemente su nombre, para todos los que hablamos en español, con el del gran poeta latino, y por tanto vivirá, como el de Aníbal Caro, como el de Monti, como el de Schlegel, asociado al de una de las grandes glorias de la humanidad. Traducir un poeta antiguo y traducirlo bien, es empresa digna del mayor encomio, es someter el espíritu á la más vigorosa disciplina, y luchar sin descanso, sobre todo las veces en que el esfuerzo brilla menos y menos fructífero parece. Porque es temeraria presunción aspirar á decir tan bien como el original; las lenguas modernas menos expresivas, menos pintorescas, menos sobrias, menos libres y menos musicales, jamás pueden competir con las antiguas. Hay que contentarse con seguir sus huellas desde lejos, *longe*

vestigia sequi, como decia Estacio refiriéndose precisamente á Virgilio.

Gran parte de cuanto puede hacerse ha logrado el Señor Caro. Tenemos sólo á la vista los dos primeros tomos de la obra, que comprenden las diez *Eglogas*, las *Geórgicas* y los seis primeros libros de la *Eneida*. Pero la obra, como dijimos, está ya terminada.

¿Qué causa tan grande hubo que te moviese á visitar á Roma? pregunta Melibeo en la primera de las *Bucólicas*. He aquí la respuesta de Títiro, tal como la traduce el Señor Caro :

Amor de libertad : aunque tardía
 Miróme al fin y me miró en buen hora,
 Cuando ya la navaja cortadora
 Blanca la barba de mi faz raía.
 Tras largo tiempo Libertad clemente
 Miróme al fin y serenó mi frente.
 Dejóme Galatea,
 A cuya voz un tiempo yo sumiso
 (Confesarlo es preciso)
 Ni esperanza veía
 De libertad, ni del caudal las creces ;
 Aunque de mi manada
 Salía muchas veces
 Víctima á los altares destinada ;
 Aunque siempre apreté sabroso queso
 Y le llevaba á la ciudad : en vano !
 Volviendo á casa, con su grato peso
 Nunca el dinero me llenó la mano.

Buena maestra es ésta de la facilidad y elegancia de la traducción ; el verso corre en ella fácil y abun-

dante. Sentimos que haya cambiado en « amor de libertad » el *libertas* de Virgilio; así hubiera debido ser, y no chocaría un poco la concordancia femenina del siguiente adjetivo « tardía »; y sentimos igualmente que suprimiese el *inertem* del primer hexámetro latino, que cuadra tan bien al carácter que revela Tí-tiro en toda la composición.

Las *Eglogas* y las *Geórgicas* son la parte mejor de la traducción; la silva merece el nombre del metro más á propósito en castellano para la poesía descriptiva, y el Señor Caro lo prueba una vez más en los cuatro admirables libros de las *Geórgicas*.

No así en la *Eneida*. El metro que conviene al poema, dice el traductor, « lo mostraron ya los Homeros italianos y españoles. » No pensamos de la misma manera. Aníbal Caro, á quien consideramos el moderno que mejor ha vertido la *Eneida*, escribió su traducción en versos sueltos. El poeta colombiano ha escogido la octava real para su obra. Ese metro difícil agrega una dificultad insuperable á las infinitas que circundaban su tarea. La octava, por su carácter hasta cierto punto completo en sí misma, los pareados finales y la pausa con que generalmente concluye, tiene un sabor epigramático, poco propio para una narración tan igualmente noble y sostenida como la *Eneida*. Que el Tasso y Camoens y los demás hiciesen grandes poemas en octavas, nada prueba; una

cosa es traducir y otra concebir originalmente. El pensamiento allí brota ya preparado para la forma en que ha de vaciarse; aquí hay que fraccionarlo y amoldarlo para un metro esencialmente diverso del primero en que se modeló. Las octavas de un canto son como pequeñas piedras preciosas, como las cuentas de un rosario, independientes unas de otras, con su corte y su pulimento especiales, y las ideas sufren una transformación muy marcada al pasar del majestuoso y libre hexámetro latino á la amarrada y contraída estrofa castellana. Para probar lo que decimos bastaría poner algunos versos sueltos de la traducción italiana citada, al lado de algunas de las estrofas del Señor Miguel Antonio Caro.

Traduciendo el Señor Caro en la segunda octava del primer canto la invocación á la Musa, incluye cuatro hexámetros en cinco endecasílabos, lo cual es raro, pues en general se requiere mayor número de versos españoles para otros tantos latinos. ¿Cómo logra eso? Suprimiendo en su traducción el *regina deum*, el *tot casus*, el *tot labores*; y traduciendo el *insignem pietatem virum* por « la misma virtud, » y el celebre *Tantæne animis caelestibus iræ!* por

¿ Como cupo en un dios crueldad tamaña ?

Echamos la culpa de todo esto á la octava.

En cambio, otras veces triunfa señaladamente el

traductor; y la obra toda tiene un carácter tranquilo, sereno, suficientemente noble, que á la larga encanta y fascina. Sirva de muestra esta bella octava que contiene algunos de los hexámetros más conocidos del viaje de Eneas en el infierno:

Tendidos campos se abren luégo, aquellos
Que la fama *llorosos* apellida:
Los que doblaron al amor los cuellos,
Los que murieron de amorosa herida
Vienen allí; y entre sus mirtos bellos
El bosque cruzan que les da guarida,
Por veredas ocultas. Ay! los hieren
Penas de amor que ni en la muerte mueren.

Nueva York, 1874.

* * En el apéndice que, con el título de *Corrigenda*, hay al fin del tomo III de la traducción del Señor Caro, hallamos esta nota, que agradecemos como una atención del distinguido literato colombiano.

« *Eneida*, I, II. Con la siguiente enmienda se procura satisfacer á un reparo que hizo á este pasaje de la traducción el Señor D. Enrique Piñeyro, en *El Mundo Nuevo*, de Nueva York, número de 10 de Octubre de 1874:

¿ Qué ofensa suscitó la excelsa ira
Que á la errante virtud sigue y quebranta?
¿ Cupo en celestes pechos furia tanta?

DICCIONARIO BIOGRÁFICO AMERICANO

POR

JOSÉ DOMINGO CORTÉS

Paris.—Typ. Lahure: 1875

ESTE importante libro es el primer ensayo en su género, y la primera edición (como en el prólogo se dice muy bien) no podía ser perfecta. « Por mucho escrúpulo que su organizador y editor haya puesto, es materialmente imposible que en los apuntes biográficos de más de cinco mil personajes, á muchos de los cuales las distancias, las ocupaciones ó la excesiva modestia han impedido proporcionar detalles ó resolver dudas, no se hayan deslizado involuntariamente algunos errores accidentales de nombres, de lugares ó de fechas. » Copiamos todo el párrafo anterior, que es rigurosamente exacto, del breve y sustancioso prólogo que va al frente del Diccionario.