

GARCIA DE CASTILLA

O EL TRIUNFO DEL AMOR FILIAL

Tragedia en cinco actos y en verso

El poeta ha hecho girar su drama sobre un asunto nacional, en lo cual ha sabido proporcionarse una gran ventaja; pero asunto tan diminuto de por sí, y tan poco explayado por él, que casi viene á caer en el círculo de los dramas de imaginación.

La escena es en Toledo. Al levantarse el telón el espectador empieza por ver á un rey sentado en su trono, su esposa á la izquierda, varios cortesanos y guerreros y un mensajero del Moro, que viene á proponer la paz ó la guerra, y á quien contesta unánimemente todo el mundo con la guerra. Despachado el Moro con tan mal recado, retiranse los cortesanos, y entonces podemos asegurar que comienza el drama; porque la primera escena del mensaje, ni tiene relación ninguna con el resto ni vuelve á aparecer más Moro ni más guerra: es exactamente lo que en lenguaje vulgar se suele llamar una *embajada*. El rey Don Alfonso parece estar perdido de amores por una tal Elvira, dama muy principal de la corte, pero huérfana de padre y madre, lo cual la deja expuesta á los antojos de la testa coronada. Elvira con todo no puede corresponder á su majestad por dos razones: la primera porque el rey es casado, naturalmente con la reina; la segunda porque corresponde á García de Castilla, hijo del mismo rey, ya grandecito y mozo, que no le va en zaga á su padre en valor y *donosura* caballeresca. Bien conoce la doncella, doblemente solicitada, que confiar á cada uno de sus perseguidores la pasión del otro, fuera encender peligrosa discordia en el Estado, y por tanto ni el padre ni el hijo saben de los intentos del hijo y del padre. Pero la reina es ladina, y aunque no esté de su esposo enamorada, como se supone, sábele mal dosis tan cargada de celos; siendo, como es, de no muy blanda condición, descubre al hijo la pasión del padre, inspírale sospechas de la virtud de Elvira, le asegura que el rey ha

de hacerlo matar al día siguiente, celoso de él, y lo excita de esta suerte á la rebelión y al parricidio. El rey en tanto, que nada columbra de los ocultos manejos de su mitad, no pierde la huella de su amada, insta, ruega, amenaza, y desesperado de la virtuosa resistencia, llega á ofrecer trono y diadema á la muchacha Elvira. No se sabe precisamente si trata sólo de anular su anterior matrimonio, ó si piensa en manchar con sangre el tálamo conyugal. Pero todo es inútil, porque Elvira, puesta ya entre la espada y la pared, confiesa al enamorado monarca que su amor se ha fijado en una generación más adelante. Entretanto García anda loco, dando y tomando en lo de los celos; y la madre, echando mano del elemento popular, alza las *masas* proletarias, como se diría en el día, contra el poder ejecutivo. Una casualidad que ofrece á la vista de García, al rey y á Elvira metiéndose juntos entre bastidores, acaba de evaporar el poco seso que le quedaba, y atropellando remordimientos, y todos los escrúpulos de honor y de amor filial que tiene en anteriores escenas explayados, da en la diabólica idea de matar á su padre; cosa fea de por sí, y más si se le añaden las circunstancias de darle la celosa madre llave al efecto, y de haberlo de matar dormido, que, como dice otro poeta trágico, es *matarle muerto*. Aprovecha para el intento la ocasión del reposo del ilustre progenitor, que por lo visto no hace vida común con su mujer, y que acaba de entrarse solo en su alcoba; pero en aquel tiempo el cielo protegía á los reyes, lo cual se manifiesta en dos claras señales: 1.^a, una especie de tempestad, compuesta de varios relámpagos que entran por la ventana de la izquierda, pero sin ruidos ni truenos, en lo cual me parece haber andado atinado el ingenio, supuesto que no son cosa mayor las cajas de truenos de estos teatros; 2.^a, no haber pegado los ojos su majestad, á quien deben de

traer despierto sin duda sus malos pensamientos. La consecuencia es clara: el rey, que ha tenido la precaución de acostarse vestido, como quien tiene que madrugar, no se deja matar, dando muestra en eso de prudente, y descubre al asesino. La escena siguiente entre su majestad y el heredero de la corona es acaso la mejor del drama: se termina con el allanamiento del palacio por la turba popular, que proclama á García, con notable perjuicio del poseedor. Pero García, que ha sabido que cuando él fraguaba su mal combinado parricidio, ya el culpable había renunciado á sus adúlterinos deseos y trataba de casarlo con su amada; García, que ha vuelto en sí de su alucinamiento, defiende las prerrogativas del trono. La madre entonces, convencida de que todo ha sido tiempo perdido, echa mano de un puñal que trae siempre consigo, para su uso particular, y acaba por matarse, que es en nuestro sentir por donde debiera haber principiado.

Sea tragedia el *García de Castilla*, sea drama, pertenece indudablemente á la historia: permítanos el autor pues que le digamos que la principal condición de los asuntos históricos es la de llevar en sí el sello de la época á que pertenecen; y cuando los personajes son de algún bulto, el poeta se compromete á darnos su retrato, su *fac simile* moral, digámoslo así. El rey que nos pinta bien puede ser un Alfonso; pero el autor convendrá con nosotros en que puede ser cualquiera de los muchos Alfonsos que en Castilla han reinado; puede también no ser un Alfonso, sino un rey cualquiera: todo su carácter histórico se reduce á reinar; y esta seña es ciertamente tan vaga, que sólo puede bastar para un carácter ideal de comedia. Igual observación puede aplicarse á los demás personajes é incidentes del drama.

No resultando, pues, histórico el drama después de acabado, no resulta de él tampoco admonición ninguna para el porvenir, hija de la experiencia, fin evidente de los dramas históricos, de la tragedia y de la historia misma.

Sobre tres pasiones ha fundado su armazón el poeta: el *amor*, los *celos* y el *amor filial*. Cualquiera de ellas bastara para llenar cumplidamente una composición dramática; ¿por qué, pues, habiendo tres, no resulta el interés, el alma que debe animar este cuerpo? Por eso mismo; toda pasión vehemente excluye en el teatro otra pasión: todo sentimiento exagerado tiende á avasallar, á dominar, á reinar solo. Enredado el ingenio en la multitud de recursos

de que echa mano, no usa bien de ninguno, así como un soldado cargado de toda clase de armas haría menos daño al enemigo que otro provisto de un solo buen fusil.

El amor en Don Alfonso es singular; ni una escena de arrebató, ni un momento de ternura, ni un verso de fuego. Bien hace la niña Elvira en no dar oídos á galán tan necio. Sin embargo, la cosa es de más consecuencia de lo que parece; porque ¿cómo quiere el poeta que creamos que un hombre, en quien no nos pintó el arrebató de la pasión, echa del tálamo á su anterior mujer, con la misma indiferencia que pasa una abeja de una flor á otra flor? Supuesto que el teatro se ha de alimentar de crímenes, es preciso que éstos sean forzosos, obligados, ampliamente motivados. El poeta no puede suponer que el crimen existe y se produce naturalmente en el mundo, como un junco en un pantano; es preciso que lo dé como efecto de una causa extraordinaria.

Si los celos en la reina están más justificados, en cambio adolecen de otro defecto, y es de no estar sentidos. Pudiérale bastar al historiador decir: *La reina anduvo celosa*; el poeta no debe decirlo, sino hacerlo ver. Si estos celos por otra parte no son de amor, sino de orgullo, fuerza era haber empezado por pintar el carácter de la reina capaz de intentar las mayores atrocidades por amor propio.

No sabemos tampoco si está en la naturaleza que una mujer por amor propio ponga en lucha á su hijo con su esposo y exponga la vida del objeto más caro á una madre... ¡y esto sin ocurrirle siquiera la idea del inminente peligro en que lo pone!!! El tipo de este carácter no existe en la naturaleza: es un monstruo. Y no se nos diga que la moderna escuela ha adoptado y producido en el teatro semejantes monstruos. No. *Clásicos* y *románticos* han convenido igualmente en que el ser más odioso que puede presentarse en la escena há menester alguna virtud para interesar, alguna afección tierna que sirva de contraste á sus errores. El Nerón de Racine aparece dominado del amor; la Lucrecia Borgia de Víctor Hugo halla disculpa ante el espectador por el amor á su hijo; la despreciable Marión Delorme se purifica en las tablas por medio de una pasión verdadera; el bufón Triboulet desaparece delante del padre tierno; no hay corazón en la naturaleza, por pervertido que sea, que no abrigue algún sentimiento humano.

En cuanto al amor filial, cuyo triunfo se ha

propuesto pintar el poeta, no está mejor des-
empeñado que las dos ya examinadas pasiones,
puesto que no es el amor filial, no el remordi-
miento quien triunfa: quien triunfa es la cir-
cunstancia de estar despierto el rey, sin la cual
pereciera sin duda; digamos, pues, que es *el*
triunfo de la casualidad, el triunfo de la vi-
gilia.

Doloroso es también que el poeta, que pare-
ce querer sacudir, según su anuncio, antiguas
preocupaciones literarias, haya admitido como
adorno dramático la tempestad. Convenimos
en que no repugna á la razón creer que al mis-
mo tiempo que un hijo asesina á su padre em-
piece á relampaguear, y más si es verano; pero
no es razón suficiente el que una cosa pueda

sucedir para que el poeta la coloque al lado de
otra que realmente sucede. No está probado
todavía que los crímenes sean conductores de
la electricidad, y bueno sería dejar semejantes
máquinas dramáticas para los pueblos que creían
la participación inmediata del cielo en los deli-
tos de la tierra. El poeta sobre todo debe des-
echarlas, cuando como en el *García*, ningún
resultado le han de producir. Si tal doctrina
pudiera admitirse, á un autor le parecería muy
bien una tempestad, á otro un terremoto, á otro
una avenida, á otro en fin un incendio ó el hun-
dimiento de la casa, cosas todas tan naturales
como la tormenta, pero que no tienen más re-
lación con *García de Castilla*, asesinando á su
padre, las unas que las otras.

TERESA

DRAMA EN CINCO ACTOS DE M. ALEJANDRO DUMAS

Entre los escritores dramáticos modernos
que ilustran la Francia, Dumas es, si no el pri-
mero, el más conocedor del teatro y de sus
efectos, incluso el mismo Víctor Hugo.

Nos permitirá un periódico de esta corte que
no dejemos pasar una proposición poco medi-
tada que en él hemos visto; nos permitirá que
la creamos hija de la precipitación con que se
trabajan los escritos destinados á los periódicos.

El drama moderno, ha dicho el autor de un
juicio crítico de *Teresa*, el de Dumas, Hugo,
Ducange y aun de Casimiro Delavigne, es el
corazón humano, etc., etc. Forzoso es confesar
que es disonante la reunión de los nombres de
Dumas, Hugo, Ducange y Casimiro Delavigne
en una misma línea. El que esos renglones es-
cribió manifiesta en el resto de su artículo de-
masiado talento y suficientes conocimientos,
para que se pueda creer que ignora la distancia
que separa á aquellos escritores. No insistire-
mos por lo tanto en una acusación de esta es-
pecie; sólo enunciaremos algunas ideas gene-
rales que nos parecen indispensables en este
artículo. Víctor Hugo, más osado, más colosal
que Dumas, impone á sus dramas el sello del
genio innovador y de una imaginación ardien-
te, á veces extraviada por la grandiosidad de
su concepción.

Dumas tiene menos imaginación, en nuestro
entender, pero más corazón; y cuando Víctor
Hugo asombra, él conmueve: menos brillantez
por tanto y estilo menos poético y florido; pero
en cambio menos redundancia, menos episo-
dios, menos extravagancia; las pasiones honda-
mente desentrañadas, magistralmente conoci-
das, y hábilmente manejadas, forman siempre
la armazón de sus dramas; más conocedor del
corazón humano que poeta, tiene situaciones
más dramáticas, porque son generalmente más
justificadas, más motivadas, más naturales, me-
nos ahogadas por el pampanoso lujo del estilo.
En una palabra, hay más verdad y más pasión
en Dumas, más drama. Más novedad y más
imaginación en Víctor Hugo, más poesía. Víc-
tor Hugo explota casi siempre una situación
verosímil ó posible: Dumas una pasión verda-
dera.

Casimiro Delavigne no puede ponerse en
parangón con los dos anteriores, porque éstos
al fin pueden presentarse como cabezas de un
partido, y sostén de la innovación; enlazados
por afecto y principios con la revolución de las
ideas y nuevo gusto del siglo, sus escritos tien-
den á un fin moral, por más que echen mano
de recursos no siempre morales; pero á un fin
moral osado, nuevo, desorganizador de lo pa-
sado, si se quiere, y fundador del porvenir;

destructor de preocupaciones y trabas políticas,
religiosas y sociales. Pero Casimiro Delavigne
no es más que un sectario, un discípulo de las
antiguas creencias literarias, y lo más que se le
concederá es haber cedido algunas veces al
torrente de la innovación: una prueba de esta
verdad es su drama de *Los Hijos de Eduardo*,
y aún más su última producción: *Don Juan de*
Austria. Queriendo escribir en la primera una
tragedia clásica, ha echado mano de resortes
dramáticos acaso demasiado atrevidos para los
aristotélicos puros; y en la segunda no ha hecho
sino una comedia heroica, en gran manera pa-
recida á las de nuestro teatro antiguo, como *El*
Ricohombre y *el García del Castañar*, mas sin
haber podido igualarlas en mérito. Pero Casi-
miro Delavigne nunca podrá citarse como fun-
dador. *Molierista* puro en *La Escuela de los*
Viejos y en sus *Cómicos*, y *volteriano* en sus
tragedias del *Paria* y *Las Vísperas Sicilianas*,
es comedido en sus resortes dramáticos, parco
y hasta parsimonioso; poco original, poco nue-
vo; templada su imaginación por la influencia
de las reglas y su amor al orden, no es brillante
ni arrebatado; en cambio es puro, correcto y
moral, como sus antecesores, cuanto el teatro
permite serlo. Es un río manso y sereno, puro
y cristalino, que corriendo por un antiguo cauce
beneficia el terreno á fuerza de regarle; Víctor
Hugo y demás pudieran compararse mejor con
el torrente que suele destruir al paso que riega
ó con la inundación periódica del *Nilo* que fe-
cunda el Egipto, anegándole y trastornando su
superficie; y como de esas veces no son sino la
catarata del *Niágara*, que sólo sirve de mos-
trar en toda su pompa el poder de la natura-
leza, y de asombrar y atronar al curioso via-
jero.

En cuanto á Ducange, por mucho mérito
que se le quiera suponer, concediéndole el de
conocer el teatro y el corazón humano, colo-
carlo al lado de Víctor Hugo es poner al lado
de Calderón á don Ramón de la Cruz. Víctor
Ducange es un dramaturgo de *boulevard*; pero
no es un escritor de primer orden, ni por la
esencia de sus obras, ni por su estilo. Víctor
Ducange es á Víctor Hugo lo que un pintor de
alcobas y de coches á Salvator Rosa y á Rive-
ra. Su pluma no es pincel, es brocha. Su color
es almazarrón. No es el poeta del siglo, es el
abastecedor de las provisiones dramáticas del
populacho.

En una palabra, Víctor Hugo, Dumas, Casi-
miro Delavigne y Ducange sólo se parecen en

ser franceses. Cualquiera nos confesará que es
la más pequeña semejanza que puede existir
entre cuatro hombres, y que no son esos títu-
los suficientes á la comparación.

Pasando ahora á la *Teresa*, el autor se ha
propuesto desenvolver una verdad moral; ha
querido probar como Delavigne en su *Escuela*
de los Viejos, las funestas consecuencias de la
desigualdad de la edad en los consortes.

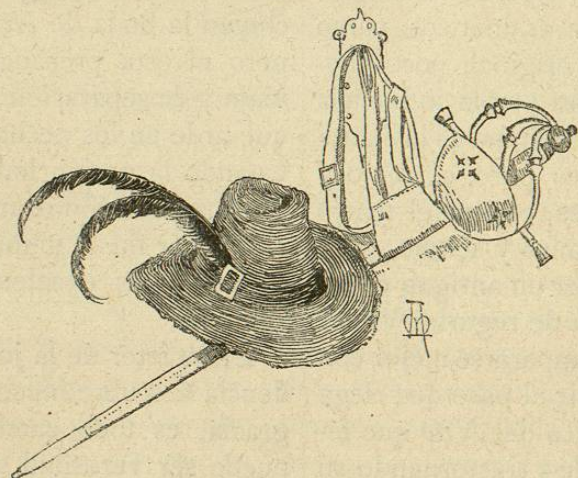
Un barón francés, en la edad ya de la madu-
rez y de la ausencia de las pasiones, casa con
una joven italiana en quien no es menor la in-
fluencia del clima que la de los pocos años:
enamorado además de un joven llamado Artu-
ro, cuya pobreza fué un obstáculo á la boda de
entrambos, pero que por las vicisitudes de la
vida trata de casarse con una hija del barón, en
sazón que éste presenta en su casa á su esposa.
Teresa y Arturo conocen su posición crítica, y
para evitar los riesgos de ella atropellan y con-
cluyen la boda de Arturo con la joven Amelia;
pero ni esta precaución, ni los proyectos de
viaje y de separación bastan á apagar el volcán
que arde en los pechos de Arturo y de Teresa.
Cuando la pasión habla, enmudecen los debe-
res. La situación dramática del barón, que des-
cubre por fin el amor criminal de su mujer y
su yerno, es excelente y brillantemente des-
envuelta.

El carácter de la joven Amelia, cuya impru-
dencia descubre inocentemente al barón su des-
gracia, es todo candor y sencillez, y sólo así
puede ser verosímil su indiscreción. La situa-
ción más dramática y de más efecto del drama
es la del barón cuando consiente en renunciar
al duelo con su yerno, y darle una pública sa-
tisfacción escrita, ahogando su rencor y sacrifi-
cándolo al porvenir de su hija, cuya felicidad
pende de Arturo. El carácter del barón es por
lo tanto el único que ofrecía dificultad, porque
en él hay una verdadera lucha. El de Teresa y
los demás del drama no necesitaban más que
ser consecuentes consigo mismos, lo que en el
teatro equivale á insistir en la pasión. Pablo,
gondolero de Nápoles, que enamorado de Te-
resa entró en su servicio, y que la sigue á todas
partes en calidad de criado particular, pero sin
esperanzas, sin premio, y condenado á ser tes-
tigo del amor que su ídolo tiene á Arturo, Pa-
blo, satélite obligado de *Teresa*, amante á sa-
biendas de ésta, Pablo, que se mata después de
haber proporcionado á su ama un veneno, que
ella necesita, y que parece ser la personificación
de la luz que concluye cuando el sol desapare-

ce, Pablo, consecuencia más que persona, es un carácter un poco fantástico, y que el autor no ha admitido probablemente sino como recurso dramático.

Añadiremos antes de concluir que *Teresa* no es ni con mucho la mejor obra de Dumas; que las costumbres francesas son distintas de las nuestras; que en *Teresa* la acción, algún tanto

distraída por los caracteres episódicos de un amigo del barón, y de una amiga de Amelia, poco enlazados con el argumento, y por el amor de Pablo, marcha lentamente: y que hallándose desleída la pasión en largos diálogos, que exigen de parte de los actores mucha maestría, no es extraño que no haya hecho en Madrid todo el efecto que hubiera sido de esperar.



Muy señor mío: En la *Revista* del 20 del que expira he leído un comunicado de usted fecha en Zamora, en que trata de la *real orden, relativa á correos, tan amargamente criticada por mí en mi reciente carta, titulada Buenas noches.*

¿Con que es usted, señor don Pedro Pascual Oliver, el responsable de los defectos de aquel corto escrito? ¿Con que usted era oficial de la secretaría de la gobernación del reino y encargado en ella del negocio de correos? Doy á usted, señor don Pedro, doime á mí, y doy á la secretaría del reino, la más completa enhorabuena.

Dice usted que no puedo *menos de conocer que es imposible que el señor secretario del Despacho se pare á corregir el estilo del crecido número de reales órdenes que firma cada día.*

Así es la verdad, señor don Pedro. Ya se me alcanza que es imposible que el señor secretario del Despacho se pare, ni á corregir ni á nada, y más con ese *crecido número* de reales órdenes, y de reformas, y de disposiciones luminosas que nos está dando todos los días, y que han de ser la base de la futura felicidad de la patria. Y por eso decía yo en mi folleto: «¿No sería bueno que se comenzasen á emplear en los ministerios gentes que supiesen ya leer por lo menos y escribir?»

Y cierto que esto, señor don Pedro, nunca lo pude decir por usted, de quien es notorio que

sabe por lo menos escribir; de cuya existencia confieso que no tuve jamás, hasta la publicación de su carta, la menor sospecha, y de quien por lo tanto difícil me hubiera sido hablar en ninguna de mis cartas.

¡Así supiera usted leer, señor don Pedro, como sabe usted escribir! que en ese caso hubiera leído como debía mi folleto, porque quiero mejor pensar que no sabe leer, que no que tiene mala fe. Vea usted si me inclino á todo lo que es favorecer á usted, ó más bien á hacerle justicia.

Dice usted hablando de mí: «Figaro hace anónimos los sustantivos *riesgo* y *peligro*.» Entendámonos, si podemos, señor don Pedro Pascual de Oliver. Esa palabra *anónimos* que veo estampada en la *Revista*, ¿es usted también el solo responsable de ella, ó es cosa de la imprenta de don Emilio Fernández de Angulo, á cargo de don M. Mactas? Soy tan su amigo de usted, que doy de barato que es yerro de imprenta, y que usted quiso decir *sinónimos*. De acuerdo sobre esto, le responderé francamente que yo no necesitaba, como usted, recurrir al diccionario de la lengua para no hacer *sinónimos* los vocablos *riesgo* y *peligro*, y está es tan cierto, que precisamente porque no lo son, critiqué en esta parte la real orden de que es usted autor ó escritor, ó como quieran llamarle á usted los señores redactores de la *Revista-Mensajero*, según usted dice en su carta; á propósito