

SESIÓN PLENARIA

ESTRUCTURA SIGNIFICATIVA
EN UNA TRAGICOMEDIA
DEL ÚLTIMO TEATRO
GALDOSIANO

Sebastián de la Nuez

«El noventa y ocho es la fórmula finisecular de la castellanidad y el Modernismo es la proyección contemporánea de la Mediterraneidad»¹.

GUILLERMO DIAZ-PLAJA

ALCESTES, UNA PIEZA CLAVE DE LA MÍTICA MODERNISTA

Se podrían estudiar paralelamente las dos últimas tragicomedias de Galdós: *Alcestes* (1914) y *Santa Juana de Castilla* (1918), porque se nos antojan, desde el punto de vista literario e histórico, las obras dramáticas de más amplia síntesis y de más riqueza significativa de esta época que abarca la ética y la estética de fin de siglo, y de paso también del que ahora termina, donde todavía están por cumplirse algunos de los postulados que en ellas se plantean. No obstante, nos limitaremos al estudio de la primera, pues *Alcestes* corresponde, estética y formalmente, a lo que Díaz-Plaja llama la Mediterraneidad, con su estética mitológica y simbólica, con su declarado sentido fuera de la realidad, fuera del espacio y del tiempo. Y *Santa Juana de Castilla* se refiere, sin embargo, a un período, espacio y tiempo reales en la España castellana y en el reinado de Carlos V. Ambas se gestaron en la mente y en el espíritu de Benito Pérez Galdós también en un momento crítico tanto en la vida y en la obra de su creador como en la historia contemporánea y las circunstancias sociales y políticas de nuestra nación, como veremos en el análisis que vamos a hacer aquí.

Don Benito nos dice en el prefacio de *Alcestes* que hacía tiempo que se había sentido cautivado por la tradición de la mítica reina de Tesalia, «ejemplo y cifra de abnegación sublime, alma candorosa y poética que ilumina las edades remotas en que la Historia se confunde con la Mitolo-

¹ Vid. *Modernismo frente a noventa y ocho*, Ed. Espasa-Calpe, 1951, pág. 223.

gía»². Como veremos en seguida, esta obra deriva, en lo fundamental, de la *Alcestes* de Eurípides, que Galdós sometió a una transformación para adaptarla a la «contemporaneidad». Estas modificaciones las explica el propio autor en el mencionado prefacio a su obra, que estudiaremos en su momento, que además su idea original coincide con el apogeo de un movimiento literario de repercusiones en todo el mundo hispánico, pero también con una crisis social y política donde se enfrentan los movimientos obreros y los republicanos con los conservadores de tradición católico-monárquica que ostentan el poder.

Lo mismo ocurre con *Santa Juana de Castilla*, pues los críticos modernos han demostrado —como veremos— que el interés de Galdós por la desgraciada reina castellana databa desde que los temas históricos estuvieron de moda en la Literatura y la Plástica en el último tercio del siglo pasado. Es señaladamente hacia 1892 cuando acaso se produjo la gestación de esta obra al comienzo precisamente de su carrera dramática, pero que tuvo que esperar hasta el final para nacer, precisamente también, en una crisis de los valores estéticos, que marcaban el final de una época histórica europea y mundial, el fin de la primera guerra y el principio del sistema comunista, pero que dejaban al margen a España, ahora como en la época de Carlos V, expulsando a su madre fuera de la Historia.

Pero estas dos obras fueron gestadas y creadas en la época en que la vida y la obra de Galdós llegaban a su culminación. A su último esfuerzo creativo y tensión emocional, pero también a sufrir la crisis en su propia integridad física (la ceguera) y la violencia solapada de las fuerzas retrógradas y conservadoras, contrarrestadas por el gozo ardiente de un gran amor terreno, y a la vez sublime, que le sirvió de apoyo y de deleite, pero también de motivo doloroso por la separación y el silencio desolado de sus últimos años. Finalmente, las protagonistas de estos dramas son dos modelos de sacrificio: Alcestes por amor a su esposo, pero también por su reino, la Federación de Tesalia, que representaba la unidad de su pueblo, y Juana de Castilla, por el reino de su loco amor, pero también para purgar las culpas del pueblo llano tan necesitado de justicia y de paz; ambas santas mujeres, la pagana y la cristiana, van al sacrificio por estar convencidas de que lo hacen porque con ello dan sentido a sus vidas, y también obtienen la redención de la humanidad y su propia resurrección para la Historia, sea mítica o sea real.

A) *Proceso generatriz de Alcestes (Eurípides y Galdós)*

«Cuando se trata de abarcar la literatura del siglo XIX, la crítica considera —según dice el escritor francés E. Sallenave— que las dos influencias más poderosas en la formación de la España contemporánea son la visión objetiva de la vida española de la novela (además del teatro gal-

² Vid. B. PÉREZ GALDÓS, *Obras Completas*, Ed. Aguilar, a. 1951, vol. VI, pág. 1248.

dosiano) por una parte y el espíritu renovador e investigador de los krau-
sistas»³. Observa este mismo crítico que Pérez de Ayala en su obra *Las máscaras*⁴ «hace una lectura casi exclusivamente política de Galdós, y dedica su atención al teatro, porque el profesor Angel del Río dice que en el teatro "se transparenta" con mayor claridad las ideas del autor». Añade que «Galdós busca una armonía social, política y humana que esté basada en la justicia, en una distribución más equilibrada de las riquezas y en la libertad para que cada uno pueda ser lo que es, con todas sus limitaciones, y con todos sus sueños, en tanto que no perjudique a los demás»⁵; bien se ve en *Pedro Minio* (1908) o en *Celia en los infiernos* (1913). Ramón Pérez de Ayala dice en el artículo de Sallenave que «después de excluir el amor del instinto y el amor de la razón, define este "amor conciliador" como el amor por el amor, o sea, la caridad, y ese amor hecho carne es *Sor Simona*», pero nosotros pensamos que ese amor sacrificado fue hecho historia del pueblo griego en el mito de Alceste, y en la historia de Castilla se hizo mito el amor sacrificado por su pueblo la historia de Santa Juana. Del Río y Ayala coinciden en que la esencia del pensamiento y del arte galdosiano «es la comprensión, la tolerancia y el amor, único terreno donde sea posible la conciliación de las clases»⁶, según nos dice el crítico más arriba citado.

En la introducción de la obra, que Galdós titula «A los espectadores y lectores de *Alceste*»⁷, se explica suficientemente cómo este «asunto tan bello parecióme muy adecuado para presentarlo en forma teatral, con procedimiento y estilo modernos». Y moderno, o mejor modernista, era efectivamente llevar a escena una obra fuera del tiempo real y colocarla en un mundo exótico como el mundo helénico; tales evocaciones llevadas a cabo por los parnasianos y luego por Rubén Darío y sus seguidores hispanoamericanos y españoles (Lugones, Freyre y G. Valencia, entre los primeros, y Villaespesa, Tomás Morales y M. Machado). Así se explican las investigaciones de Galdós en la *Iliada* y la *Odisea* para situar mejor, y sobre todo hacer más inteligible, el mito de su heroína a los espectadores de nuestro siglo, si se tiene en cuenta que esta leyenda se remonta a la época arcaica, entre los años 950 y 980 antes de la era cristiana. La primera noticia que tenemos que pueda estar relacionada con la idea de realizar una obra sobre este mito es por el texto de una carta del mismo Galdós dirigida a María Guerrero, fechada el 3-VI-95, donde le dice: «Dentro de algún tiempo, vamos, no sé cuándo es posible que le escriba a usted una obra *romana* (?) no tragedia, sino comedia,

³ Véase «Notas sobre una lectura política de Galdós», *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre 1970 y enero 1951.

⁴ Véase *Obras Completas*, Ed. M. Aguilar, 1964-69, vol. III.

⁵ Véase *Historia de la Literatura española*, Holt, Rinehart and Winston, New York, t. II, a. 1963.

⁶ Vid. art. cit. en *Cuadernos Hispanoamericanos*.

⁷ No fue recogido por William H. SCHOEMAKER en los *Prólogos de Galdós*, México, 1962. Véase el texto en las O. C., vol. VI, págs. 1248 y 49.

para que salga usted con sandalias, túnica... Estará usted *pa* comérsela. Pero antes hemos de salir bien de (Voluntad) y luego dejar pasar mucho tiempo»⁸.

Nueve años más tarde tenemos el testimonio de que Galdós seguía pensando en realizar esta obra, pues su amigo el catedrático de literatura Francisco Navarro Ledesma le pregunta: «¿Por qué escamoteó lo de *Alcestes*. Eurípides anda por dentro de la obra, pero hay que tener en cuenta que los críticos y el público serio-cursi confunden a Eurípides con Sardou⁹, que es a quien conocen»¹⁰. Pero como veremos por el epistolario que seguiremos en un próximo apartado de este estudio, que todavía la Compañía Guerrero-Mendoza tuvo que esperar para que don Benito terminara la obra que como vieron muy bien los hermanos Ledesma Ramos¹⁰, tenía que consistir en una readaptación moderna de la tragicomedia de Eurípides del mismo título. Veamos, aunque sea brevemente, las modificaciones o reformas que hizo Galdós a la obra del gran trágico griego, basándonos en las declaraciones del dramaturgo y novelista canario, después de haber recibido «la opinión de José Ramón Mérida¹¹ y las expresivas observaciones de María Guerrero»¹² que le movieron: 1.º) «a trasladar la acción al tiempo de Pericles»; 2.º) «sustituir el personaje de Apolo por Mercurio, pues esta divinidad más en contacto con los mortales me facilitaba la modernización de mi tragicomedia»; 3.º) «sacar a escena a la madre de Admeto, con el nombre imaginario de Erectea»; 4.º) añade «la presentación de los parásitos agasajados en el palacio y mesa de los reyes: el historiador Gorgias, el filósofo Aristipo, Cleón el astrónomo y el citarista Polícrates», y junto a éstos figuran también los hijos de Admeto y Alcestes, Eumelo (que aparece en el drama de Galdós como niño de ocho años y en el de Eurípides como un joven) y su hermana Diomeda; y a Hiperión, especie de archivero; Demofonte, sacerdote de

⁸ Véase MENÉNDEZ ONRUBIA, *Introducción al teatro de B. Pérez Galdós*, Ed. C.S.I.C., Madrid, 1983, pág. 314.

⁹ Se refiere a Victorien Sardou (1831-1908), dramaturgo francés, autor de numerosas obras superficiales, como *Fedora*, *La Tosca*, *El Dante*, etc., muy populares y traducidas.

¹⁰ Francisco Navarro Ledesma (1869-1905), archivero, escritor y crítico, investigador y ensayista, dejó una de las más importantes biografías y estudio de Miguel de Cervantes. Véase Carmen de ZULUETA, *Navarro Ledesma*, Madrid, Ed. Alfaguara, 1968.

¹¹ José María Mérida (1849-1932?) fue archivero, catedrático, arqueólogo, arquitecto y restaurador; llegó a ser muy amigo de don Benito y colaboró, muy estrechamente, en la edición de los *Episodios nacionales ilustrados* (1881-1885). Véase mi colaboración en el tomo *Homenaje a José Manuel Blecua*, Ed. Gredos, Madrid, 1983, que contiene la correspondencia cruzada entre ambos amigos en ese periodo, y el artículo «Notas al *Alcestes*», de Orlando Gountiñas Tuñón (publicado en las *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, págs. 470-478); en la nota núm. 19 hay una referencia a la correspondencia cruzada entre Galdós y Mérida, donde se dice que éste está leyendo *Alcestes* para la preparación del decorado.

¹² Véase C. MENÉNDEZ ONRUBIA, *El dramaturgo y los autores. Epistolario de B. Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, C.S.I.C., Madrid, 1984.

Delfos; Periandro, mayordomo, y a las servidoras de la reina, Tisbe, nodriza, y Friné, esclava; y finalmente un elenco silencioso precedido por El genio de la muerte, formado por «esclavas, doncellas, guerreros, próceres, magnates, patricios y dignatarios de la Corte», especie de fantasmal coro que en el drama moderno ya no existe. Otras modificaciones corresponden al propio sentido de la obra y su adaptación histórica, política y pensamiento de la sociedad de nuestro tiempo que tendremos ocasión de ver en el apartado dedicado al significado propiamente dicho de la tragicomedia galdosiana.

B) *Proceso creador de Alcestes (Epistolario)*

Sin duda podemos seguir el proceso creador formal o exterior de *Alcestes* a través de las referencias que a esta obra se hacen en los Epistolarios que conocemos hasta ahora. Hemos visto cómo Galdós ya le había escrito a su amigo Navarro Ledesma y a la Guerrero sobre una obra relacionada con la tragedia de Eurípides, pero la primera noticia epistolar donde se habla de que don Benito está trabajando en su nuevo drama es por una carta dirigida a Teodosia Gandarias, y firmada por Pablo Nougués y Lidya, amigos del escritor, fecha 8-VIII-11, donde, entre otros interesantes detalles de la vida privada de Galdós, le dicen: «María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza que han estado en el Teatro Principal, visitaron a don Benito. A requerimientos de ambos, el maestro respondió con la promesa de hacer *Alcestes* para la Compañía Guerrero-Mendoza, y esto les ha entusiasmado de tal modo que constantemente hablan de la obra. Todas las tardes, cuando venían a «San Quintín», doña María preguntaba a don Benito acerca de la prometida obra, y en ella cifraban halagadoras esperanzas. Todo esto ha de traducirse en que don Benito no tenga más remedio que cumplir su promesa, y trabaje, ayudado por usted, cuando vuelva a Madrid, que no será muy tarde. Prepárese usted, pues, a poner su talento a contribución de *Alcestes*, dando a don Benito alientos y ayuda para terminar esta obra»¹³. A continuación tenemos una carta de Díaz de Mendoza, que supone Carmen Menéndez, o sea, de enero de 1912, en la que por el texto también hay que suponer que Galdós le había entregado su drama a don Fernando, aún sin terminar, pues en esta carta le comunica su opinión sobre los dos primeros actos de *Alcestes* con estas palabras: «Hemos leído con todo cariño e interés, que para nosotros tiene cuanto con usted se relaciona, los dos actos de *Alcestes*. Me ordena usted en su carta que emplee con usted la entera sinceridad que me merece, y es orden que debo acatar por lo mucho que le quiero, admiro y respeto. / Que la obra literariamente considerada es

¹³ Benito Madariaga fue el primero en transcribir esta carta en su obra *Biografía santanderina de B. Pérez Galdós*, Santander, 1979, pág. 358; luego toma unos párrafos Menéndez Onrubia en su obra *Introducción...*, ya citada, pág. 315, y nosotros volvemos a transcribirla del manuscrito completo, *Ultimo gran amor de Galdós...*, págs. 244-45.

bellísima, excusado es decirlo, y no soy yo el llamado a juzgarla desde ese punto de vista. Sólo me toca decirle mi opinión sobre la teatralidad de la obra; en tal concepto el primer acto me parece hermoso y de efecto seguro en el público; el segundo, en cambio, lo creo peligroso por la difícil mezcla que hay en él de cómico y de sentimental, que puede despertar al público. Pero me parece difícil juzgar a la obra en su efecto de conjunto sin conocer el tercer acto, que puede ser tal que explique y justifique el segundo. / Para darle a usted una opinión completa y definitiva de la obra completa en lo que a mi juicio de actor atañe, por supuesto, necesitaría conocer la acción, por lo menos del tercer acto y su tono general. / ¿Debe usted, por lo que le digo, desistir de terminar la obra? Creo que no, por lo que le repito que un acto tercero acertado puede no sólo justificar el segundo, sino asegurar el éxito definitivo de la obra teatral»¹⁴.

Por las cartas que hoy conocemos de la correspondencia de Galdós con Teodosia Gandarias, recientemente publicadas por nosotros¹⁵, podemos seguir un poco mejor el proceso de la creación de *Alcestes*. Así el mismo día 8 de agosto de 1911, fecha de la carta de Pablo Nogués citada más arriba, el propio don Benito le escribía a su amada Teo, la que transcribimos a continuación en su totalidad porque nos refleja exactamente lo que trabajaba en ese momento: «recibí tu carta, que, como todas, me han colmado de alegría. De mis ojos no te digo más, sino que el gran Madrazo está muy contento: (faltan unas líneas). Buena noticia es ésta. Yo, aunque vea poco, siento que esto va mejorando. / Y luego con la ayuda de Pablito, empezando el episodio *De Cartago a Sagunto*, llegaremos hasta donde (?), y luego lo continuaré más tarde en Madrid. / Las golondrinas tienen ya la segunda puesta de crías. Yo no las veo, pero me divierto por las tardes oyendo la algazara y bullicio que arman dándoles de comer a los polluelos. / Ahí van todos mis pensamientos mujer incomparable. Pronto continuaremos *El Alcestes* que espero con fatigas María Guerrero. / Del estado general estoy muy bien. Que tú estés bien y contenta desea también con júbilo tu amantísimo B.».

Sin embargo, la referencia que Madariaga¹⁶ hace de una carta escrita por Nogués el 11 de agosto del mismo año, no la conocemos, sino otra de la misma fecha escrita por el propio Galdós, en la que, al final, le dice brevemente: «Sí, sí, en cuanto llegue a Madrid reanudaremos el trabajo de *Alcestes*¹⁷. Terminado el penúltimo Episodio nacional de la V serie,

¹⁴ Esta carta fue publicada por primera vez por Ela María Martínez en su comunicación titulada «Epistolario: el problema de la transformación de la novela en drama a través de algunas cartas de D. Benito», en las *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*, Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, págs. 113-14, y en segundo lugar, Menéndez Onrubia la publica completa en la *ob. cit.*, págs. 174-76.

¹⁵ Véase Sebastián DE LA NUEZ, *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarias desde Santander (1907-1915)*, Ed. de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander, 1993.

¹⁶ *Ob. cit.*, pág. 93.

¹⁷ Idem, S. DE LA NUEZ, carta núm. 115, pág. 227.

De Cartago a Sagunto, que se publicó en noviembre de 1911, ya don Benito puede dedicarse a terminar la tragicomedia que tiene entre manos, y por eso hace una temeraria y sorprendente afirmación a su Teodosia, en una carta fechada el 3 de enero de 1912, escrita desde Madrid, donde le dice: «Hoy acabaremos la *Alcestes*». Pero lejos de ello, durante sus vacaciones santanderinas, de este año, le vemos, por las cartas a Teodosia, que no sólo ha abandonado su labor teatral, sino que ha terminado de redactar otro nuevo Episodio. Y así el día 13 de agosto le escribe: «Ya he mandado a la imprenta el final de *Cánovas*, lo que ha sido un gran descanso para mi cerebro. Faltan las pruebas que despacharé con toda la prontitud posible». Pero a continuación vemos que aún se ocupa de su obra dramática, pues añade: «Luego repasaré *Alcestes* para enmendar y puntualizar algunas cosillas tocantes a la vida helénica». Más aún, en esta misma carta le dice a su amada que ya está pensando empezar otra obra sin terminar *Alcestes*. «No empezaré —le escribe— nuevos trabajos, pues ya no puedo entretenerme. Únicamente planearé, en horas, la obrita dramática que enjaretaremos tú y yo en el sacro recinto donde mis retratos hacen el papel de dioses penantes»¹⁸. Dos días después vuelve a referirse a esa obra non nata, que piensa realizar con su ayuda, y le escribe en el último párrafo, presa de una gran tensión emocional y hasta de unción religiosa: «Teo sin par, Arca de la alianza, Torre de David, viviremos muchos años, y conservaremos en ellos nuestra serenidad y alegría; haremos en paz y gracia de Dios nuestra obra dramática, que me parece resultará muy bonita, y vivamos y hagamos la felicidad de los demás, sin olvidar la nuestra, que siempre ha de ir por delante»¹⁹. El día 19 del mismo mes y año parece hacer, a su amada, un resumen de las últimas cartas, cuando le dice que «terminado *Cánovas*, sólo faltan unas pruebas por corregir. Estoy trazando el plan de una de las obras que hemos de enjaretar en nuestro delicioso apartamiento». Es interesante lo que excepcionalmente le dice sobre la técnica de componer comedias: «El teatro es un arte de triquiñuelas y malicia. En ese arte, el autor tiene algo de prestidigitador que escapotea la ilusión del público y se apodera de él por sorpresas bien preparadas y acciones rápidas. Ya veremos lo que sale»²⁰. Como lo que está diciendo a Teodosia es la planificación de una obra teatral, ésta no puede referirse a *Alcestes*, que estaba casi terminada, pendiente sólo de algunos retoques técnicos, probablemente se refiere al drama que le sigue en el tiempo de la creación, pero no en el estreno; *Celia en los infiernos* lo fue el 9 de diciembre de 1913 y *Alcestes* el 21 de abril de 1914. Pocos días después, Galdós recibió una carta del crítico teatral J. Macías del Real preguntándole: «¿Cuándo se estrena *Alcestes*?»²¹. En la carta del 31 de agosto que le escribe a Teodosia, parece querer contestar ese interrogante, cuando

¹⁸ Id., *op. cit.*, carta núm. 161, pág. 271.

¹⁹ *Ibidem*, *ob. cit.*, carta núm. 163, págs. 272-73.

²⁰ *Ib.*, *ob. cit.*, carta núm. 167, pág. 275.

²¹ Vid. obra de MENÉNDEZ ONRUBIA, *Introducción...*, pág. 317.

le cuenta que «Han llegado aquí María Guerrero y Fernando Mendoza (*sic*) con quienes hablé ayer. Harán este año *Alcestes*. Ya te hablaré mañana de estos simpáticos amigos que ahora están conmigo a partir un piñón» (31-VIII-1912). Al parecer, en estos días se produce un interés por parte de la pareja Guerrero-Mendoza, por llevar a la escena la *Alcestes* como se refleja en las misivas siguientes. Así, el día primero de septiembre le dice a su amada: «Todas las tardes viene a mi casa Pedro de Répide, cronista del Liberal²², y me acompaña. María Guerrero y su marido estuvieron ayer, y se llevaron la *Alcestes* para ir a estudiarlo. (...)». Ante esta afirmación de Galdós, que acaba de entregar a sus amigos la citada obra, se nos plantean dos soluciones: a) que ésta fue una segunda entrega de *Alcestes* después de añadido el acto tercero, o b) que la carta de fecha, no comprobada, de don Fernando a don Benito (copiada más arriba) estuviera equivocada, pues para mayor confusión en otra carta del día 5 del mismo mes y año, transcrita por Menéndez Onrubia, Galdós le dice escuetamente a su amada: «Estoy bien de salud. Se acabó el veraneo gracias a Dios. El martes trabajaremos en *Alcestes*». Pero las cartas que Galdós le escribe, casi seguidamente, en este último mes de su veraneo en San Quintín, a Teodosia Gandarias, confirman lo que hemos dicho antes, o sea, que la Compañía Guerrero-Mendoza estaba preparando una próxima puesta en escena de *Alcestes*. Así, en la carta del día 2 le escribe: «En estos días menudea tanto las visitas en mi casa que no sé qué hacer para zafarme de ellas. Doña María y don Fernando vienen todas las tardes, y se nos va el tiempo hablando de *Alcestes* y del sinnúmero de requilorios y embelecocos que son precisos para ponerla en escena. ¿Cuándo se pondrá? Calculo que no podrá ser hasta Enero»²³. Y en la carta del día 9, poco tiempo antes de regresar a Madrid y a los brazos de su amada Teo, sin par, como le dice en el encabezamiento de esta misiva, le comunica que «Ayer estuvo aquí María Guerrero, que hoy se va para Salamanca, tratando extensamente de los trajes de *Alcestes*. De estas cosas sabe ella más que yo y más que nadie». Y en el párrafo final le dice que «Cerca está el día en que te escriba esta lacónica frase: "Adorada Teo, ya no me escribas más", lo que significa que no te visitará el cartero, sino yo en persona»²⁴. Aquí terminan las referencias que don Benito hace a su amada en el Epistolario que conocemos en relación con *Alcestes*.

No sabemos bien por qué el estreno de *Alcestes* se dilató después del verano de este año, como se deduce de una carta conocida por la doctora Menéndez Onrubia, escrita por Galdós (con los ojos y la mano de su secretario Francisco Menéndez), dirigida a los hermanos Álvarez Quintero, donde le decía: «Hace dos años entregué *Alcestes* a María Guerre-

²² Pedro de Répide (1882-1948) fue poeta y novelista, colaborador de importantes revistas, como *Blanco y Negro*, *La Esfera*, etc. Fue cronista de Madrid y un buen costumbrista de su época.

²³ Vid. S. DE LA NUEZ, *ob. cit.*, carta núm. 181, pág. 288.

²⁴ *Id.*, carta núm. 189, págs. 292-93.

ro. Ahora lo anuncia en su cartel; pero tengo entendido que antes de *Alcestes* dará otras obras nuevas que no se *han escrito todavía*» (19-IX-1913)²⁵. Partiendo de esta afirmación de que hacía dos años de la entrega, sería en septiembre de 1911, la contestación de don Fernando en enero de 1912, y la segunda entrega el primero de septiembre del mismo año, y finalmente, como veremos, la entrega del III acto y versión definitiva en enero de 1914, para llegar al día del estreno, el 21 de abril de este año. Aunque hay que suponer que montar una obra como *Alcestes* necesitaba una «mise en scène» complicada tanto en la decoración como en la indumentaria y ambientación, sin contar con el movimiento del crecido número de personajes, tenemos que reconocer que gran culpa del retraso la tuvo el propio autor, que en ese tiempo escribió y publicó los dos últimos Episodios de la serie final, en unas condiciones de casi total ceguera, y compuso una nueva obra teatral, que se estrenó antes que *Alcestes*, *Celia en los infiernos*, puesta en escena por Ricardo Calvo, y no por la Compañía Guerrero-Mendoza, que después de la tragi-comedia de *Alcestes* no volvieron a representar ninguna obra de Galdós.

Finalmente, gracias a la correspondencia cruzada entre don Benito Pérez Galdós y el matrimonio Guerrero-Díaz de Mendoza, publicada por la investigadora Menéndez Onrubia²⁶, podemos reconstruir lo acontecido con *Alcestes* unos meses antes de su representación. Partiendo del mismo mes de enero del 14, todavía don Fernando le reclama a don Benito el último acto de esta obra: «Queridísimo don Benito: quedamos esperando el tercer acto. ¡Qué alegría y qué orgullo para nosotros si podemos pasear en triunfo su *ALCESTES* por España y por América. Si el tercer acto es como el primero y acierta usted en la reforma del segundo, que si acertará usted (no sé cómo, pero acertará) bien se puede asegurar el éxito. / Y nada más tengo que decirle. Venga ese acto y con él sus mandatos siempre gratos para quien tanto como el que más le quiere y le admira». Transcurrido el mes de febrero debió haber entregado el acto que le reclamaban, pues el día 8 de marzo (domingo), don Fernando le reprocha en otra carta el «no haber venido usted hoy, y como mañana lunes a las dos tenemos que hacer la lectura de *Alcestes* le mando ese reparto preventivo²⁷ que hemos hecho para que usted haga las modificaciones que quiera. / Contésteme con el que lleva esta carta para que pueda yo citar a ensayo mañana a las dos. / Le esperamos para la lectura que haré yo si a usted le parece bien». El día siguiente don Fernando le escribe a don Benito la última carta referente al estreno de esta obra, donde le decía: «a las siete cuando llego a casa me entregan su carta y a las dos hemos hecho la lectura de *Alcestes* que ha tenido un éxito enorme que se repetirá en el estreno. / Pasado mañana miércoles a las dos pasaremos los papeles y sería muy conveniente que usted estuviera por

²⁵ Vid. ob. cit. *Introducción al teatro...*, pág. 316.

²⁶ Ob. cit. *El dramaturgo y los actores...*, págs. 174-183.

²⁷ Id. carta núm. 100, donde se incluye el reparto de *Alcestes*, págs. 177-78.

si hay algo que corregir. / Siento que no haya usted estado en la lectura porque hubiera usted tenido alegría como la hemos tenido nosotros». Al final doña Mariquita, como ella se firma, le añade una posdata, donde se congratula, en cierto modo, de las modificaciones que su marido le había sugerido: «Estoy muy contenta; la única duda que era el efecto que pudiera producir el cambio de lo cómico a lo trágico ya que para mí ni existe: estoy muy contenta»²⁸. Para completar la génesis de esta obra sería necesario hacer un esquema comparativo entre el «Alcestis» de Eurípides y el *Alcestes* de Galdós; pero, precisamente, en una de las comunicaciones del «Primer Congreso internacional de estudios galdosianos»²⁹ que se titulaba «Notas al *Alcestes*» preparada por Orlando Goutiñas Tuñón, sobre dicha comparación donde hay una referencia concreta al tema de las modificaciones que don Fernando le había pedido a Galdós que pensara en la mezcla de lo cómico y trágico del acto II, pero el autor de la *Alcestes* moderna, según el ponente, «conserva este carácter mixto y la titula en consonancia tragicomedia». Finalmente, de dicha minuciosa comparación, nuestro investigador saca, entre otras, la siguiente conclusión: «En Eurípides hay más lírica y menos acción. No sólo es la intervención del coro que impone unas reglas, sino que las partes narrativas en boca de actores de hechos que ocurren fuera de la escena: la criada que habla de la reina, el siervo que explica la conducta de Heracles, el héroe mismo que cuenta la lucha con la muerte etc. / En Galdós se puede decir que casi todo es acción. No se narra, se realiza en la escena, naturalmente, faltan los cantos, lírica del coro»³⁰. En suma, que la obra de Galdós tiene una estructura más propiamente dramática que la del trágico griego.

SÍNTESIS DE LA ESTRUCTURA Y SIGNIFICADO DE *ALCESTES*

Estudiados, aunque sea someramente, diversos aspectos del origen y el proceso creador de *Alcestes*, vamos a sintetizar, en lo posible, las estructuras significativas de esta tragicomedia en las direcciones siguientes: a) estructuras de espacio-tiempo; b) estudio socio-histórico en su doble aspecto mítico clásico y de la realidad contemporánea; c) aspecto ideológico y político, y d) el tema humano en relación con el propio autor de la obra. Si situamos esta tragicomedia en el punto central de las seis piezas dramáticas estrenadas por Galdós entre 1908 y 1918, vemos que la única que tiene situada la acción fuera del espacio y del tiempo contemporáneo, pero tiene de común con las demás que hay una referencia espacial a una colectividad social, expresión de su mundo, aunque con una referencia a los problemas contemporáneos de la época de su autor, proyectados a un sentido universal. Si en *Pedro Minio* (1908) es la

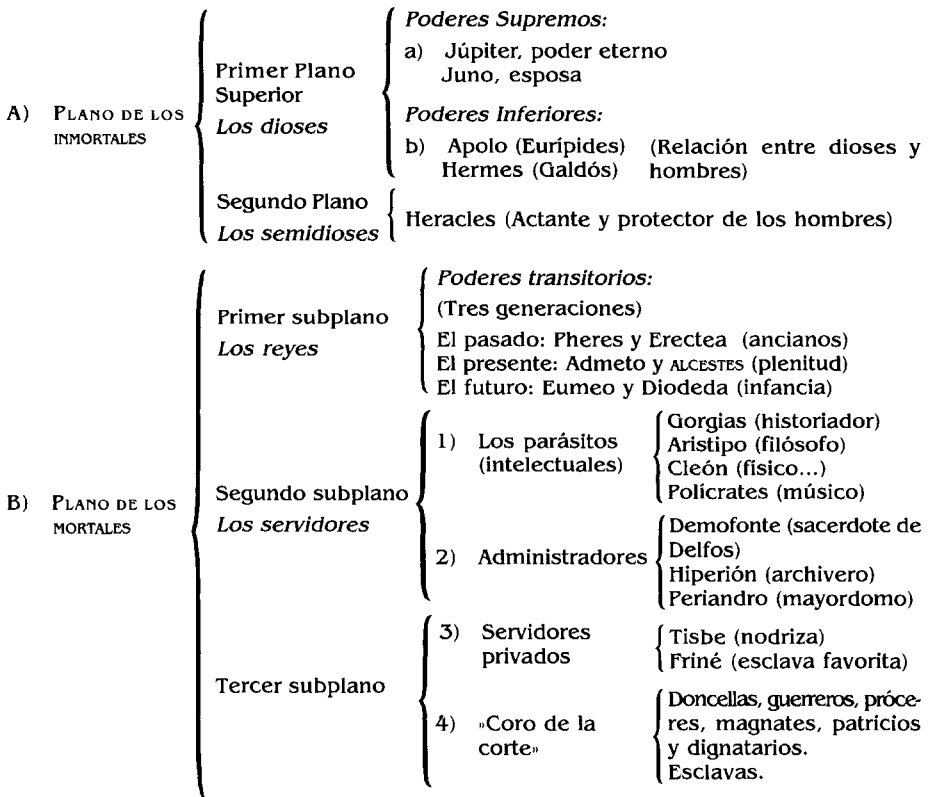
²⁸ Id. posdata, carta 101, pág. 179.

²⁹ Ed. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, págs. 470-478.

³⁰ Vid. «Notas» citadas, pág. 475.

base el colectivo de un asilo de ancianos, marginados de la sociedad, y en *Celia en los infiernos* (1913) está formada por un doble colectivo, el primero formado por los privilegiados de la clase alta, insolidaria y enfrentada al colectivo solidario de los proletarios de un taller, de acuerdo con el tiempo histórico donde el autor sitúa su obra, en cambio el colectivo de *Alceste* es el del real o corte de una confederación de estados, que al mismo tiempo es un espacio más restringido y más amplio, porque es el lugar de encuentro de los dioses y los humanos de un tiempo mítico e histórico. Pero antes de seguir adelante con el análisis de los diversos aspectos que hemos anunciado, conviene presentar, para su mejor comprensión, cómo se estructura la colectividad de esta tragicomedia en el espacio de la jerarquía histórica y social en la época del siglo V antes de JC, época a donde el autor trasladó la trama mítica mucho más antigua, por ser como él dice: «el tiempo de Pericles más apropiado para dar esplendor a lo accesorio de la fábula teatral»³¹.

ESQUEMA DE LAS ESTRUCTURAS SIGNIFICATIVAS DE *ALCESTES*



³¹ Vid. O. C., vol. VI, pról., pág. 1248.

A través de este esquema podremos determinar las estructuras ideológicas, religiosas, históricas y sociales, utilizadas por Galdós para dar vida a su obra dramática y al mismo tiempo simbolizar ciertas ideas político-sociales y humanistas de su propio tiempo. Así, vemos cómo este mundo en el momento histórico de los planos de los dioses y semidioses, que disfrutaban de la inmortalidad y del poder omnímodo, sobre los que no pesa el Genio de la muerte, en que creían los hombres en la época áurea, es paralelo al mundo contemporáneo de Galdós, en que los más creían en la región eterna donde reinaba un Ser Supremo y su corte celestial (ángeles, arcángeles y santos que de cuando en cuando descendían o ascendían del cielo a la tierra o de la tierra al cielo: o sea, Hermes —mensajero como el arcángel San Gabriel— o Hércules —protector de los hombres como Cristo en su papel humano o divino—). Por otro lado, está el plano general formado por el mundo de los hombres, que irremediamente tenía que someterse a los designios y a las venganzas de los dioses. Desde el principio de esta obra dramática vemos al rey Admeto que protesta ante el padre Zeus: «Cesaría mi vida como una luz que se apaga súbitamente. ¡Es horrible, horrible! El padre de los dioses, el inexorable Júpiter, me ha condenado a perecer en la plenitud de la vida...»³². En la estructura social y en el devenir del tiempo y de la historia, tendremos (como se ve en el esquema) el primer subplano, dividido en tres elementos temporales: el pasado, el presente y el porvenir, formado por los padres del rey, los monarcas reinantes, y los príncipes futuros. En torno a ellos se va a desarrollar el drama y el sentido de toda la obra. Los dioses decretan, anuncian y los semidioses salvan, es decir, se cumple la misma ley inexorable, inflexible de los estados teocráticos (cuyos principios combatía Galdós). En dicha sociedad se tenía como principio que toda culpa (fuera grande o pequeña) había que expiarla, como en la religión cristiana, y como en ella y en la religión pagana había la figura de un salvador. En el drama nos encontramos con un sacrificio antes de Cristo. El rey de la humanidad (Adán-Admeto) ha cometido un atentado contra el trono de Jehová, Deus, Zeus y para liberarse de esa culpa debe sacrificarse a un cordero tierno y amoroso. Mas el rey Admeto dice que ama a la vida: «Hoy quiero poseerla y conservarla, no por el gusto de los valores fugaces, sino por la gloria, y la felicidad de mis estados. Amo la vida por el poder, por el mando, amo el gobierno, porque la unión y el concierto de los pueblos está bajo esta mano vigorosa. Mi mayor goce es hacer justicia, castigar a los malos, premiar a los buenos, distribuir entre mis súbditos los bienes de la tierra para que ninguno carezca de ellos y ninguno los disfrute con exceso»³³. S. Finkenthal interpreta estas palabras de Admeto como las ideas de un sistema socialista, pero creo cuando Galdós escribía esta obra en 1913 había renunciado ya a la vida política activa «para consagrarse por entero a la

³² Id., ib., acto I, esc. I, pág. 1250.

³³ Ib., id., esc. II, pág. 1253.

actividad literaria»³⁴, y aquí nos parece que, acaso como dice el mismo crítico, «ensaya un rey como vehículo de estos intereses sociales, parece indicar un intento de reconciliar la monarquía con el socialismo»³⁵. Mas los jueces divinos como los de los humanos que juzgan a la historia, y necesitan que alguien inocente pague la culpa del rey hombre y de todos sus herederos. No pueden ser los ancianos, padres (el Antiguo Testamento). Así que no son tan descabelladas las razones que da Ferés para no dar la vida por su hijo, pues como él dice: «Hijo, mío: yo te di el ser mas no estoy obligado a prolongar tu existencia a costa de la mía... Ciertamente que soy viejo, pero todavía tengo salud, como, bebo, respiro bien, entretengo las horas en grata conversación con mis amigos, paseo, gozo de la frescura del ambiente, de la hermosura del cielo, y hago moderado ejercicio para mantener la sutileza de mis miembros...»³⁶. Esto es lo que justificaba también el ansia de vivir que se refleja en las cartas de don Benito a Teodosia. La víctima expiatoria debía ser en primer lugar un ser sin culpa, inocente para ser sacrificado, en este caso: Alcestes (¿o Teodosia?) que sacrifica su vida y su amor para mantener el ansia vital y prolongar la fuerza creativa de su amado, es decir, de su rey, de su hombre, en suma, por la humanidad. Pero los semidioses son los únicos que pueden hacer resucitar a la reina sacrificada, por amor y por su patria, en este caso Heracles, el benefactor de los hombres. A Zeus le bastaba para aplacar la cólera de su amada Juno, hacer este simulacro de sacrificio, para devolver al pueblo de Tesalia la salvación de la paz y la concordia propiciada por un buen gobierno, que impediría la formación de una «Regencia trina»: «Alcestes, tú y yo», como propone el anciano Ferés, que tiene, según Menéndez Onrubia, un claro paralelismo, con la época del proyecto del gobierno trino que proponía Isabel II con el príncipe consorte y la reina regente»³⁷, que en la obra equivaldría a la muerte del rey Admeto (Alfonso XII), la anciana Erectea (Isabel II) y el anciano Ferés (el príncipe consorte) y Alcestes (la reina María Cristina) hasta que cumpliera la mayoría de edad Eumelo (el joven príncipe, Alfonso XIII).

Para completar las estructuras significativas de esta obra tan rica en elementos simbólicos e indiciales, como corresponde a una obra modernista, Galdós nos ofrece, según el esquema señalado, dos subplanos, correspondientes al segundo y tercero, formados, respectivamente, por el de los servidores y el de los cortesanos sin voz, que merodean en el palacio real, para recoger las migajas del poder: favores, riquezas, privilegios y honores, como en cualquier corte de cualquier gobierno organizado según estas estructuras jerárquicas, desde las congregaciones eclesiásticas, gobernadores omnipotentes, especuladores enriquecidos aterrados con las libertades democráticas, cortesanos disfrazados de po-

³⁴ Véase «Carta de Galdós» en Víctor FUENTES, *Galdós demócrata y republicano*, Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria y Universidad de La Laguna, 1982, págs. 112-13.

³⁵ Vid. *El teatro de Galdós*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1980, pág. 169.

³⁶ Véase *O. C.*, acto I, esc. I, pág. 251.

³⁷ Vid. ob. cit. *Introducción al teatro...*, pág. 179.

líticos parlamentarios. Los servidores directos de las personas de la realeza y del gobierno, los agrupa Galdós en tres estamentos: el de los parásitos, el de los administradores y el de servidores privados. El primer grupo lo forman un grupo de intelectuales que viven del erario del estado, llevando una vida ociosa como los poetas de la República de Platón o los bufones de las cortes medievales que con sus ingenios divertían al rey y a las altas jerarquías, y a veces gastaban bromas o decían verdades que no eran consentidas a otras personas. A veces adivinamos los propios pensamientos del autor del drama, como la conversación que se representa entre Admeto y Gorgias, el historiador, al inicio de esta obra donde pretende justificar la presencia de este parásito. Oigámosles:

GORGAS.—Por mi afición a esta ciencia (historia) y por el amor que pongo en cultivarla, me has admitido en tu palacio. La divina Alcestes cree ilustrar su corte, rodeándose de los que nos consagramos a las diferentes artes y ciencias.

ADMETO.—Sí, sí, querido Gorgias. Y tú eres el primero en nuestras preferencias... por tu ingenio, por tu afabilidad... ¡Ah, la Historia... cosa muy buena! Entiendo que es la poesía de los acontecimientos.

GORGAS.—La poesía de la *realidad*, digo yo.

ADMETO.—¿Y no sería mejor decir la filosofía de los hechos humanos? ³⁸.

Creo que no hace falta recordar que estos conceptos, la Historia y la realidad, son las bases fundamentales del pensamiento creador del propio Galdós, a lo largo y a lo ancho de su trayectoria de escritor de su tiempo, que, ahora precisamente, va a iniciar nuevos derroteros, sin abandonar aquellas máximas. Gorgias, como conocedor de los resortes que mueven el devenir de las generaciones, que son la base del transcurrir de la Historia general, va derecho al meollo de la cuestión principal y móvil del drama: el sacrificio impuesto por los dioses, añade en la anterior escena: «Pues yo, que paso los días escribiendo lo que hicieron los dioses y los mortales, para ejemplo y guía de las edades futuras, te aconsejo, mi querido rey, que aceptes resignado la sentencia del orgulloso Júpiter. Si te revelaras contra él, tú y tu descendencia sufriríais mayores males» ³⁹.

Partiendo de la idea expuesta por Carmen Menéndez, en su tan citada obra *Introducción al teatro de B. P. G.*, donde dice que «Lo humano del arte nos remite al hombre, a su sensibilidad, a su intimidad, a sus ansiedades, a su vida y a su época» ⁴⁰, podemos encontrar, como ya hemos anticipado, no sólo el rasgo humano, que siempre está presente en las obras de Galdós, y más aún en las últimas, sino también la personalidad del escritor, su sensibilidad y la intimidad, es decir, todo lo que se incluye según lo dicho por nuestra investigadora. ¿Por qué no ver al propio Galdós, descubriéndose, conversando con su yo, resistiéndose a aban-

³⁸ Vid. O. C., vol. VI, acto I, esc. I, pág. 1251.

³⁹ Id., cit. id.

⁴⁰ Véase ob. cit. *Introducción...*, pág. 21.

donar su obra cuando se siente más cerca de la verdad, el mundo con todo lo que tiene de bello y de maravilloso, y más ahora que ha logrado, al fin, encontrar y asegurar el amor de la mujer que estuvo buscando durante toda su vida después de su frustrado amor juvenil? Acaso se podría justificar así la resistencia de los ancianos reyes, a sacrificarse por su hijo, aunque les quedara poco tiempo para disfrutar de sus vidas, y acaso por eso precisamente tenían más valor. Estas ansias vitales se reflejan muy bien en las últimas cartas que se conservan de las tantas que le escribió a su amada Teo. En una de ellas, después de haber entregado la *Alcestes* a los Guerrero-Mendoza, le dice: «Adorada Teodosia: Te escribo con mucha alegría porque estoy muy bien, pero muy bien. / Mis piernas recobran su fuerza y mi cabeza funciona normalmente. Ya me están dando masajes y noto la mejoría. Pronto podré salir. / Iniciaré mis visitas, más adelante nos iremos juntos a Fuenterrabía, Ernani donde pasaremos un verano delicioso. / Viva mi dueña. / Hasta mañana. Tuyo... B.»⁴¹.

En la última escena del acto III de esta obra Galdós ha querido destacar el significado humano y supremo del valor de la vida, el hecho de que cada día resucitamos para trabajar por una Humanidad más bella y más justa: en este sentido, vemos el dualismo entre Admeto, personificado en un Galdós indeciso entre el milagro de la resurrección de su amada *Alcestes* (Teodosia) y por otro a *Hércules* (el alter Cristo resucitando a Lázaro por amor a sus amigos) que sería al Galdós que vuelve a ofrecernos un alter ego idealizado como resumen de su vida de continuos trabajos: «HÉRCULES.—Mi padre me dio el ser y con el ser la energía indomable y la tenaz fiereza para que con ella trabajara por el bien de la Humanidad... Yo, como sabes, no doy paz a la mano para consumir, unas tras otras, las descomunales empresas que los dioses me encomendaron. Apenas terminado un trabajo, emprende otro; no me doy descanso ni respiro en mi formidable lucha contra el mal, cegando aquí los abismos tenebrosos, abriendo allá caminos por donde los hombres puedan correr libres y confiados, a la conquista de su bienestar»⁴². Pensamos que la figura de *Hércules* (Galdós) tiene dos lecturas: una representando al Cristo salvando a la Humanidad con sus milagros y su sacrificio, y por otro al formidable luchador que era el propio Galdós. Precisamente no mucho antes había matado a doña Juana de *Cassandra* como *Heracles* a la hidra de Lerna. Pero sobre todo tiene la virtud, como el mismo semidiós dice: «porque mi padre, Júpiter, me dio también poder contra la misma muerte».

Y en fin, para culminar su obra, *Hércules* o Cristo, los dos semidioses, hijos de los Seres Supremos, Zeus o Deus, que se sacrifican con sus trabajos y con sus milagros, como resucitar a *Alcestes*, síntesis de todas las perfecciones, porque representa la vida y el amor que necesita la

⁴¹ Vid. ob. cit. *El último gran amor de Galdós...*, carta núm. 241, pág. 325.

⁴² Véase O. C., cit. acto III, esc. IV, pág. 1275.

Humanidad; por eso dirá el semidiós triunfante de las tinieblas, como podría decir el propio Galdós, con las mismas palabras que tantas veces le había escrito a Teodosia: «HÉRCULES.—¡Divina mujer, acógete a la vida que te ofrezco; ven a la Humanidad, que te reclama, que te necesita como ejemplo de inefables virtudes!»⁴³. Y al concluir la obra, Hércules, como Galdós podría decir en ese momento, pensando en su amada: «Mi destino es combatir por la vida humana, donde florece y fructifica el árbol del amor»⁴⁴. Y la contestación de Alcestes (Teodosia), resucitada, a su salvador: «¡Bendito sea el héroe que con su voz potente me restituye al seno amoroso de la santa Humanidad!». Frase y bendición que es al mismo tiempo sentido y significado de la obra y del personaje, que se resume en un canto a la vida y al amor que Galdós pedía para él y para toda la Humanidad.

⁴³ Id., acto III, esc. V, pág. 1277.

⁴⁴ Id., acto III, esc. V, pág. 1278.