

4.2-12

ALCESTE, ENTRE MITO E HISTORIA

Dolores Thion Soriano-Mollá

Me acuerdo del tiempo, no muy lejano (en que) todo joven tocado de la ambición de glorias, y que creía o sospechaba tener algo dentro de la cabeza, se lanzaba al mundo de las letras con el indispensable tomo de poesías o con el consabido dramita, porque no se concebía la gloria alcanzada por otro medio. ¡Cuántos han soñado con el bullicio de un estreno, con el éxito de una noche que era el éxito de toda la vida y el bautismo de la religión literaria!

Este joven que podía haber sido cualquiera del siglo XIX, no era otro que Benito Pérez Galdós quien en 1886 daba rienda suelta a su memoria para recordar cuáles fueron también sus primeras ambiciones como “alumno de la Musa de las Letras”. Aunque la actividad teatral de Benito Pérez Galdós fuese tópicamente calificada de tardía hasta hace unos años, la fascinación de Galdós por el arte dramático lo acompañó durante toda su existencia. Sus primerizos dramas de juventud,¹ de corte romántico, fueron simbólicamente destruidos e inhibidas esas frustradas inclinaciones teatrales, al encarnar la ficticia realidad del emblemático Alejandro Miquis en *El Doctor Centeno* (1883).² Es obvio que esa aniquilación del dramaturgo romántico quedaría en mera literatura. Aunque a la hora de la recepción teatral sobre Galdós pesara su celebridad y grandeza como novelista, nuestro autor debió seguir soñando con ese “bullicio del estreno” que arriba citábamos, porque decididamente volvería a las armas dramáticas hacia la década de los 90, con claras intenciones de dirigir el teatro hacia nuevos cauces “más naturales”,³ los cauces del realismo y del simbolismo, los cuales fueron introduciendo, no sin dificultad, un teatro nuevo a un público poco receptivo a “todo lo diferente”.⁴

En este contexto nació *Alceste*,⁵ un proyecto que desde 1895 se fue consolidando paulatinamente para no salir a escena más que diecinueve años más tarde,⁶ un 21 de abril de 1914, en el prestigioso Teatro de la Princesa de Madrid. A su estreno acudieron las élites madrileñas y la Familia Real.⁷ *Alceste* acompañó a Galdós en su proceso de maduración teatral y por ello resulta un ejemplo representativo de su quehacer reformador. A través de esta obra, Galdós indagará en las fuentes culturales primigenias, aquellas en las que “la Mitología se confunde con la historia”,⁸ para recuperar y modernizar los arcanos moldes y temas teatrales de la tragedia satírica griega.

Alceste, ¿adaptación o renovación?

En la tradición mitológica y literaria occidental, el mito de Alceste fue uno de los más populares del ciclo de las Argólidas. Recordemos brevemente la leyenda. En Tesalia, corrían presagios de muerte sobre el rey Admeto porque tras su matrimonio con Alceste no había hecho las obligatorias ofrendas a Artemisa. Gracias a la intercesión de Apolo ante su hermana, Admeto podrá permanecer en vida a condición de que un miembro de su familia acepte morir en su lugar. Alceste, su esposa, es la única que abnegadamente accede a realizar tal sacrificio. Contricción y dolor causarán a Admeto la pérdida de la esposa, la cual será finalmente redimida. Diferentes desenlaces recoge la tradición, desde la intervención de una deidad introducida siempre como *deus ex machina*, Hércules o Proserpina, hasta la curación gracias a un médico llamado Heráclito.

Como teogonía alegórica el mito de Alceste perpetúa los temas del sacrificio conyugal y del triunfo ante la muerte. Fue este ejemplo de "altruismo heroico",⁹ el que sedujo a Galdós. Las concomitancias de esta leyenda pagana con la tradición cristiana facilitarían la recepción del público que asistiría desde la distancia exótica de la antigüedad griega a la consagración escénica de la redención individual y, por analogía, la de España.

En la carta "A los espectadores y lectores de Alceste", publicada el día del estreno de su *Alceste* en el periódico *El Liberal*, Galdós justifica su interés por esta fábula mitológica y su tradición.¹⁰ Dicha carta se insertaría como prólogo en la edición impresa de *Alceste*. Su lectura resulta altamente sugerente porque en ella Galdós justifica la mayoría de las licencias que se otorga para la composición de su tragicomedia. Consciente de que la Mitología sólo despertaría la curiosidad de un público erudito mínimo, más habituado a leerla que a verla escenificada, Galdós se propone modernizar el mito de Alceste de suerte que llegue a interesar, o al menos, a despertar la curiosidad del aletargado público.

En primer lugar, en la citada carta Galdós expone sus propias investigaciones mitológicas para reconstituir la leyenda de Alceste y restituir su cronología. Galdós recurre a los textos homéricos como primeras fuentes para asentar "con la vaguedad de la cronología helénica, que nuestro asunto fluctúa entre los años 950 y 980 antes de la Era Crística".¹¹ Se basa en la presencia de Eumelo, hijo de Alceste y Admeto en la guerra de Troya. Resulta curioso este rigorismo de Galdós allá donde la Mitografía reconoce sus límites. Al establecer la cronología de los asuntos históricos que subyacen en la epopeya, pensamos que a Galdós no le interesaba hacer alarde de erudición gratuita,¹² sino que estaba sentando las bases "reales" e históricas de la leyenda e insistiendo en su arcaísmo. Igualmente, Galdós demostraba poseer un conocimiento "científico", o erudito que le conferían cierta autoridad en la materia, pero, sobre todo, mayor libertad en la

definición de su propio espacio de creación respecto de la tradición mitológica. Justificar, anticiparse a la crítica eran las intenciones de esta carta-prólogo, tanto más en cuanto que, a diferencia de la mayoría de los mitos clásicos, las fuentes sobre Alceste son incompletas. Salvo algunos breves fragmentos conservados de una tragedia homónima de Sófocles o algún pasaje mencionado en las *Euménidas* de Esquilo, *Las avispas* de Aristófanes, en los dramas de Apollodoro o de Frínico y las fábulas mitológicas de Higino por citar algunas,¹³ la versión más antigua que mejor recoge esta leyenda es la ofrecida por Eurípides en su tragedia satírica titulada igualmente Alceste.¹⁴ Eurípides realiza un “parega” de las hazañas de Hércules, si bien las otras versiones proponen desenlaces diferentes para la redención de Alceste.

En segundo lugar, como anunciábamos anteriormente, las licencias que Galdós se autorizaba nos indican los derroteros por los que Galdós confiaba renovar el teatro español. Estos derroteros se orientan en dos sentidos. Galdós considera el acto teatral en su globalidad, desde su composición hasta la representación, e incluso su recepción.¹⁵ Asimismo, actualiza los caracteres superando su primitivismo respecto de la tragedia griega. Para asegurar la captación del público, Galdós sigue los sabios consejos dictados por la experiencia de José Ramón Mélida y María Guerrero. Director y protagonista intervienen en modificaciones y arreglos que acomodarían la interpretación y puesta en escena de tan arcano tema a las expectativas del público contemporáneo, sin por ello caer en los moldes establecidos y decadentes que Galdós tanto había criticado. Para la composición de *Alceste*, Galdós estudiará cada uno de los elementos para-textuales del acto teatral. Antes de su composición, *Alceste* estaba ya modelada según las aptitudes y los gustos de María Guerrero.¹⁶ Ya en 1895 escribía a María Guerrero:

Se me ha ocurrido una idea. Dentro de algún tiempo, vamos, no sé cuándo, es posible que le escriba a usted una obra romana no tragedia, sino comedia, para que salga usted con sandalias, túnica... Estará usted *pa comésela*...¹⁷

Por la correspondencia conservada de Galdós, se sabe que se reunieron en diversas ocasiones para trabajar sobre la vestimenta. El lujo en la puesta en escena pretendía “dar esplendor a los accesorios de la fábula teatral”.¹⁸ Sin duda alguna, todos estos componentes del acto de la representación, captados con espectacularidad en lugar de su natural tosquedad arcaica, trasladarían al espectador en un viaje exótico al paraíso pristino y utópico, el del esplendor de la Democracia durante la República de Pericles. Galdós inserta así el mito de Alceste en un marco político idealizado de estados constitucionales, la Federación Tesálica que asociará confusamente con el Anfictionado, y una Regencia Trina, nada gratuitas, que adquieren nuevas categorías de “resortes dramáticos” por utilizar la terminología de Galdós.

Una vez establecidas las coordenadas espacio-temporales, Galdós anunciará las licencias adoptadas respecto de los personajes. Galdós acentúa los caracteres -tanto intradialógicamente como en sus acotaciones didascálicas- y aumenta su número introduciendo un conjunto de “parásitos” o sabios de la corte.

Mayores libertades se otorgará en la presentación de las deidades: Apolo es sustituido por Mercurio como amigo y protector de Admeto para poder crear un carácter más irónico y familiar. Hércules será sacralizado al convertirlo en un taumaturgo redentor y extirpar circunstancia susceptible de provocar “risotadas y bullanga”. Hasta ahora, la lectura del prólogo de Galdós permite suponer que se trata de licencias respecto de la tradición por aquellos modestos alardes de erudición mitográfica a los que aludíamos anteriormente. Harto conocida es ya su formación en lenguas y cultura clásica y su documentación exhaustiva antes de componer la obra,¹⁹ pero no es menos cierto, que sagazmente, Galdós maneja al lector y al futuro crítico en esta carta prólogo en la que no sólo legitima sus licencias, de las que “no me arrepiento”, sino que intenta silenciar en lo posible su fuente de inspiración y modelo, la homónima tragedia satírica de Eurípides. Además, Galdós forzará el número de divergencias y minimizará las concomitancias.

Tratándose de Tragicomedias distantes en la composición y sabiendo que la de *Alceste* por ser la cuarta y última tragedia representada en el concurso estaba destinada a liberar al público mediante la risa de las tensiones acumuladas,²⁰ resulta normal que en su actualización la estructura y organización de la acción queden modificadas. Prólogos, coros, basis y parábasis difícilmente se podrían introducir de nuevo en un teatro que ante todo pretendía ser moderno.

¿Cuáles eran las verdaderas intenciones de Galdós al publicar esta carta para afirmar la legitimidad de su *Alceste*? En la medida en que ofrece una nueva lectura de la tradición mitológica, una tradición por naturaleza abierta, Galdós no tenía por qué justificar sus licencias ni actualizaciones, ni tampoco, por qué buscar raíces mitológicas inextricables ni dataciones precisas que la Mitografía, en tanto que ciencia, no puede ofrecer. Además, en ello reside parte del exotismo y encanto del mito: en su extratemporalidad, en su eternidad y sus indefinibles orígenes. Pensamos que Galdós sagazmente estaba anticipando las temidas críticas del estreno y delimitando un espacio creativo personal y distante de la antigua *Alceste* de Eurípides. Sin duda alguna, quería afirmar sus “dotes” teatrales y evitar que su tragicomedia fuese desvalorizada en mera refrito o peyorativa adaptación de su homónima griega. A pesar de las declaraciones de Galdós en *El Liberal*, la crítica fácil y urgente de los estrenos teatrales en la prensa, sin embargo, así la catalogaría.

El mito de Alceste, de Eurípides a Galdós.

Puesto que Galdós siguió la versión del mito de Alceste recogida en el drama de Eurípides, cabría ser calificado de refundidor o adaptador. Ahora bien, el trasladar un drama de teatro antiguo griego, Galdós tuvo que reestructurar de manera personal tanto el contenido como los resortes dramáticos. Pensemos que los géneros dramáticos griegos se componían siguiendo un esquema estructural fijo y estricto, en función de las intervenciones de los coros y sus cantos. A dicho esquema se iban amoldando las fábulas mitológicas popularmente conocidas, con valores y significados que formaban parte de las estructuras mentales de los espectadores. Por ello, cada autor podía silenciar u obviar alguno de sus componentes sin dificultar la comprensión o disminuir gravemente la tensión dramática. Eurípides comienza su obra *in media res* cuando Alceste se estaba despidiendo ya. Galdós, al no contar con ese saber popular, tiene que reconstruir de manera completa la leyenda y crear unos resortes más humanos y creíbles para sus espectadores que esas luchas entre las fuerzas contrarias de la mortalidad e inmortalidad, entre Thanatos y Apolo.²¹ Desacralizando a los dioses y humanizándolos, Galdós transpondrá algunos pasajes mitológicos para inventar las nuevas causas del conflicto, sin por ello reproducir ninguna fábula en particular. Hay resonancias de la leyenda de Apolo, famoso por sus flechas mortíferas contra los Cíclopes y el castigo de Juno, o también de la ninfa Liriope y su hijo Narciso que Galdós bautizará como "bello Corydón", e incluso unas espectaculares apariciones virginales de la diosa Minerva, para "iluminar" con sus simbólicos ojos verdes el espíritu de Alceste. Estos pasajes originales de Galdós -que se incrementarán a lo largo de la obra-²² crean un trasfondo mitológicamente verosímil que sirven de marco a unos conflictos de tipo humano con trasfondo político, dominantes en una obra de acción mínima. Así quedan configurados los dos primeros actos de la tragicomedia de Galdós, los cuales son diametralmente diferentes de la versión de Eurípides y de la tradición de la leyenda. Puesto que el dramaturgo griego focalizaba su drama sólo sobre la parte final de la fábula, las licencias que Galdós se autorizaba eran menos importantes de lo que nuestro autor pretendía ya que necesitaba unos móviles y unos personajes con los que componer la introducción y el nudo de su drama.

Admeto, responsable de la muerte del joven Corydón durante una cacería es castigado por Júpiter. Mercurio, que desarrolla el papel de Apolo en toda la tradición mitológica de Alceste, intervendrá en favor de la salvación de Admeto, primero sobre las Parcas, como se informa infradialógicamente, después sobre los humanos. Dado que nadie acepta morir en lugar de Admeto, la atención se desplazará hacia el problema de la sucesión al trono, por asociación, el de España, ausentes tanto en Eurípides como en el resto de la tradición de la leyenda mitológica de Alceste. Las connotaciones históricas son evidentes. Desde los emergentes imperialismos europeos de entresiglos hasta los avatares históricos de

España y su regencia sirven de modelo a esta Regencia Trina de Alceste. Pheres y Erectea simbolizan a Isabel II y Francisco de Asís. Alceste no era otra que María Cristina, la Reina Regente, "absolutamente profana en las artes del gobierno"²³ y el pequeño Eumelo, el futuro Alfonso XIII.²⁴ La participación de Demofonte, el sacerdote en la intriga del poder completa este cuadro tan remoto como contemporáneo.²⁵

Todas estas asociaciones intuitivas quedarán reforzadas con las metamorfosis que Galdós impone a los dioses y héroes legendarios. Mediante su desacralización y acentuación de sus caracteres, el entorno mitológico pierde sus valores simbólicos para adquirir otros más humanos. En unas escenas vivas, con diálogos repletos de humorismo y exageraciones, Galdós descompone el universo mítico en un doble nivel aparentemente desestructurado: el Olimpo de los Dioses ya no encarna el orden moral universal sino la injusticia y la tiranía. Paralelamente, las élites del poder, en su mayoría, encarnan la corrupción en lugar del orden moral humano. Los grandes temas de la espiritualidad y los valores rectores del universo serán puestos en tela de juicio: los dioses, el albedrío, la fatalidad, la justicia, la virtud... serán criticados con la deformación caricaturesca pero simpática y llana de aquella deidad. Quién podría imaginar a Mercurio afirmando:

Sí, ya te he dicho que en el Olimpo me aburro lo indecible. No tienes ni idea de lo desabrida que es la conversación con los dioses. ¡Siempre lo mismo!... Que si las leyes universales, que si la armonía eterna, que si la infinidad de lo infinito... Por eso adoro yo a la Humanidad, y es mi mayor placer andar entre los mortales...²⁶

o con la suave ironía del falso creyente o del acérrimo anticlerical, evidentemente, de las religiones pagana, entre los que podría figurar el historiador Gorgias o el mismo Admeto. El rey Admeto, como representante de la justicia terrenal, del poder y de la gloria, no puede resignarse a expiar su culpa, a obedecer los dictámenes "opresores" y tiránicos de los dioses:

Si Júpiter es la justicia, si es la razón y el orden de todo el universo, ¿cómo no ha tenido en cuenta mis méritos, mis trabajos por el bienestar del género humano antes de condenarme a perder la vida? ¿Pues qué? ¿No significan nada las hazañas, los actos heroicos del que acompañó a los argonautas en la conquista del vellocino? ¿Por ventura, nada valen mis campañas guerreras y mi destreza política para confederar los estados esparcidos de Tesalia, y hacer con ellos una nación poderosa y fuerte?²⁷

Si grotescos son los Dioses, con sus venganzas, rencores y rivalidades, los humanos, las élites dirigentes e intelectuales de la Corte de Tesalia no serán más que su fiel reflejo. Merced a las obligaciones políticas y a las fuerzas de interés, Galdós incorpora nuevas facetas psicológicas a cada

unos de los miembros de la Corte. Enriquecidos o deformados bajo el filtro político, por lo general, los personajes irán revelando unas personalidades que se debaten en el dualismo de la ambivalencia. Sobre ellos pesará la responsabilidad de hacer progresar la acción catalizada exclusivamente por la resolución de unos conflictos agonales, sean humanos o políticos, entre Admeto, sus eventuales redentores y sustitutos en el poder.

Como expresaría Mercurio, entre la teoría literaria y la filosofía de la vida, los caracteres evolucionan:²⁸ “del rudo batallar de la vida”, no por una “lógica rigurosa, sino por lo que nos ofrece la movible variedad de vuestros caracteres”. Captar esa “movible variedad” constituye la clave de esta tragedia. Galdós va urdiendo el nudo conflictivo simplemente a partir de una red de oposiciones dialécticas en la personalidad humana: entre el miedo y el valor, de Admeto ante la muerte; entre la sinceridad y la hipocresía, el egoísmo y la entrega, la ostentación y la sed de poder, en cada uno de los personajes de la Corte. Galdós renuncia a aquel lento y detallado estudio de la personalidad o a los discursos y monólogos analíticos que tanto había proclamado en los prólogos de sus anteriores obras dramáticas. En *Alceste* se van humanizando los tipos míticos y legendarios con réplicas fáciles y ágiles, con la sencillez y naturalidad de unos seres humanos que dudan, gozan, temen y ambicionan. Valga de ejemplo el caso de los padres de Admeto, Pheres y Erectea, quienes se niegan a expiar las culpas de sus hijos bajo pretextos egoístas pero humanos. Ambos caracteres quedarán definitivamente degradados cuando aparezcan en la intriga los móviles políticos. Oportunistas y corruptos, ambos defienden la abolición de la Democracia Constitucional y la instauración de una Regencia Trina centralista y autárquica, en un imperio, en espera que su nieto Eumelo adquiera la mayoría de edad:

ERECTEA: Trina, trina ha de ser. Somos la estabilidad, el orden, la madura experiencia...²⁹

Los caracteres de los reyes Admeto y Alceste pierden el primitivismo de la composición de Eurípides gracias a la humanización realizada por Galdós. Ahora, ya no encarnarán tanto los arquetipos de los héroes mitológicos como las verdaderas psicologías de un matrimonio que sufre. Admeto, joven impetuoso e irreflexivo, evoluciona entre la cobardía y el egoísmo hasta la demostración de “un carácter de fibra que se somete animoso a su fiero destino”. Descubriremos, pues, los diversos estados de ánimo de un humano ante su muerte anunciada que acabará siendo dominado por el hombre político, el héroe vigoroso y puro. Esa naturaleza superior, como en la ópera de Gluck que probablemente conociera Galdós, le impulsa al suicidio para evitar la muerte inocente de su esposa. Sólo le retendrá su alta misión política:

ALCESTE: Si te quitas la vida, será inútil, porque moriré yo, y tú dejarás huérfanos a tus reinos y a nuestros hijos.

HIPERIÓN: Heroína es Alceste. A su abnegación deberemos la vida del mejor de los reyes.

ADMETO: (*forcejeando aún con los que le sujetan*) ¡No, no!... ¡Nunca pensé que el vivir fuera el más grande de los dolores!...¡Malditos dioses! ¿Para qué quiero yo la vida, si al dárme la me quitáis la felicidad?⁵⁰

Posteriormente persiste en la idea de la muerte común, reanudando con la tradición clásica de la muerte por amor. Admeto, como ocurre en la ópera de Gluck, se lamenta tras la muerte de Alceste: "Hombre feliz, hombre menguado, ¿por qué no tuviste el arranque de morir con Alceste para que su alma y la tuya perdurasen unidas en la sombría eternidad?".⁵¹

Alceste, o la Reina Regente, encarna tanto en la obra de Eurípides como en la de Galdós el símbolo del hogar, metáfora de la Madre y de la Patria. Es el retrato de la mujer de entresiglos: la madre protectora y fiel esposa, creyente, honrada y abnegada recluida a las funciones y tareas del hogar. Por los mismos motivos, es una reina humana pero débil e ignorante:

ALCESTE: (...) incapaz de tomar en mi débil mano la Regencia de estos pueblos... ¿No te imaginas a la desventurada Alceste combatida por esta y la otra facción, absolutamente desarmada ante las ambiciones y las intrigas? ¿Qué puedo hacer yo, triste de mí, que nada sé de guerras, ni de política, ni entiendo el arte de conducir a los pueblos?... ¿Qué he de hacer yo?⁵²

Propiamente galdosiana es la introducción de una élite intelectual y artística. Era ineludible para recrear el ambiente cultural y político de la Grecia clásica la presencia de Cleón, el astrónomo, Polícrates, el citarista, o del filósofo dedicado a "hermanar la voluptuosidad con las virtudes"⁵³ que Galdós se divertirá en llamar Aristipo... Como señaló ya Orlando Gountiñas, sólo este corte recuerda la época de Pericles a la que trasladó la leyenda, con Herodoto, Protágoras, Anaxágoras y Fidias, a pesar de los anacronismos en los que Galdós incurre al introducir los personajes de Demofonte, Friné y Aristipo, todos ellos posteriores a la época.⁵⁴ Es evidente que la extra-temporalidad y fantasía del mito permite este tipo de licencias, tanto más en cuanto que crean redes isotópicas y simbólicas como los demás elementos mitológicos entremezclados a los que ya hicimos alusión, sin que infieran negativamente en el efectismo legendario y alegórico.

Como ya la calificaba el mismo rey Admeto, dicha corte de artistas e ilustrados promovida por la ingenua Alceste no tiene otra función que "dar más brillo y ornamento a nuestra corte". Galdós se muestra implacable en contra de estos "parásitos", ilustres, pero ignorantes e interesados. Encarnan el prototipo de sabios, tecnócratas y políticos ineptos y corruptos revestidos todos con barnices de falsa erudición. Con absoluta maestría, Galdós concederá a estos personajes secundarios una preminencia innovadora

frente a los protagonistas. Sus voces “de segundones”, frente a la familia real irán adquiriendo cada vez mayor peso y poder decisional, a imagen de las correspondientes instancias de la España contemporánea.

Si persistiéramos en calificar a Galdós de adaptador, tan sólo podríamos hacerlo atendiendo al desenlace, a partir de la última escena del acto segundo y parte del acto tercero. En ellas, Galdós acorta las distancias respecto de los patrones de Eurípides adecuándolos, obviamente, a la trama entretejida en sus anteriores escenas. Aunque Galdós declaraba:

El único contacto que tiene la obra que vais a leer con la tragedia de Eurípides está en el pasaje de ternura en que la reina moribunda se despidе de sus hijos, de su esposo y de su servidumbre.³⁵

nunca consiguió el patetismo de esas escenas de Alceste en Eurípides. Las acusaciones contra los padres de Admeto, la aceptación del sacrificio conyugal, el dolor de la madre que abandona definitivamente a sus hijos son expresados con una fuerza dramática que Galdós no supo reproducir, precisamente por quedar diluida toda la fuerza por la intriga política. La muerte voluntaria de Alceste en Galdós es el sacrificio por la patria mientras que en Eurípides es únicamente un sacrificio por deber conyugal, sobre todo teniendo en cuenta que la muerte de una mujer carecía prácticamente de valor en la Grecia clásica. Técnicamente, la fuerza patética disminuye de una versión a otra porque Galdós prefirió las intervenciones breves en una escena corta a la fuerza de los monólogos e intercambios en la obra de Eurípides. Esta fuerza se incrementaría, por lo demás, en el drama griego con las repeticiones de los cantos de los coros tras el episodio.

Puesto que Galdós había anticipado el enfrentamiento entre Admeto y su padre, Pheres, antes de la muerte de Alceste, sólo le quedan a Galdós dos centros de interés respecto de la obra de Eurípides: la preparación de los funerales y la resurrección de Alceste merced a la intervención *deus ex machina* de Heracles. A cada uno de ellos dedicará un cuadro en su último acto. En el primero desaparecerán los rasgos cómicos en los que Eurípides revestía a Heracles. Dicha matización del carácter de Heracles se debe sin duda al papel taumaturgo que Galdós le concede. Convertido en un Dios protector, Heracles resucita a Alceste en una escena de claras reminiscencias bíblicas. Simboliza al Jesucristo pagano en la resurrección de Lázaro. Ese Dios que se acerca a los humanos para restablecer el orden universal final y restituir los valores supremos del Bien, la Verdad y “la regeneración de la raza humana”.³⁶ Si para Eurípides lo importante es que un Dios venciera a la muerte y un ser adquiriese cierta inmortalidad, Galdós gratifica el sacrificio y ofrece un ejemplo de redención con claras connotaciones cristianas pero también históricas, como era la redención de España.

Con las licencias y modificaciones que Galdós realiza del mito de Alceste respecto de la tradición de la leyenda, de la versión teatral de Eurípides y

puntualmente de las de Gluck,³⁷ le confiere nueva vida al mito porque lo contextualiza e inserta en las coordenadas de la historia contemporánea real. Galdós desmitifica los resortes dramáticos y los personajes, los cuales van perdiendo paulatinamente su trascendencia. Puesto que la acción es mínima y el desarrollo evoluciona sólo por los conflictos entre los caracteres llevados a escena en su desnudez psicológica, la tradición mitológica que sirve de base argumental queda irremediabilmente humanizada, pero al mismo tiempo, desestructurada y desmitificada.

Con la acentuación de caracteres Galdós desciende a los dioses al nivel terrenal y a las míticas élites a nivel humano, cuando no a caricatura grotesca. Dado que cada uno de ellos connotaba un tipo o personaje de la historia de la España coetánea, la fábula recobra su temporalidad para vehicular una problemática que es esencial para Galdós, la redención de Alceste, llámese madre, esposa o patria, en definitiva, de España.

La mitificación de la historia de España.

Con la modernización de la leyenda de Alceste, Galdós no sólo consigue llevar los temas y personajes heroicos del teatro antiguo a los nuevos cauces naturales y humanizados del teatro reformista de principios del siglo XX, sino que también los enriquece, como ya hemos observado, con los valores e ideas de la España de entresiglos. Por consiguiente, la historia coetánea, especialmente la problemática del régimen político como marco de la regeneración o redención nacional es elevada al mundo de la ficción. De esta manera, cada elemento histórico quedará dotado de la fuerza mítica para adquirir una naturaleza simbólica. En esta transmutación, los elementos históricos -denotados y objetivos-, funcionan como unidades estructurantes y organizadoras de la realidad. Por su poder sugerente, la dotan de sentido. Al recuperar el mito de Alceste con la modernizadora naturalidad y las coordenadas de la España contemporánea, Galdós estaba insertando esa histórica realidad en las esferas del simbolismo.

En el paraíso del Anfictionado Democrático gobernado por Admeto y redimido por Alceste, el ideario regeneracionista sobre educación, progreso, cuestión social, anticlericalismo, cientificismo, la República Constitucional, el regionalismo... afloran en estos diálogos legitimando su perfecto funcionamiento en una sociedad tan arcana como perfecta. Alceste antes de redimir la nación con el sacrificio de su existencia, ya había asentado las bases para la previa redención individual. Alegóricamente, esta mujer "indocta y vulgar, consagrada al cariño de su esposo y al cuidado de sus hijos"³⁸ protege con su mecenazgo el desarrollo cultural y artístico de Tesalia, estimula la educación armónica a través del ejercicio físico y la adquisición de cierta erudición y se erige en representante de la causa social: "Testigo es el rey de que sólo he alzado mi voz de reina para patrocinar el libre vivir y la modesta holgura de los humildes";³⁹ cuando no de la juventud, supremo tesoro para la regeneración:

ALCESTE: Yo proclamo el absurdo de que la experiencia rutinaria precipita la ruina de los pueblos. La juventud inexperta es la que los redime, la que los salvan.⁴⁰

Admeto, por su parte, es el perfecto guía nacional, el jefe de gobierno fuerte, inteligente y justo que Galdós caracterizará por el metafórico cliché de la “mano vigorosa”.⁴¹ Estos componentes programáticos del regeneracionismo quedan idealizados como pilares básicos de la sociedad para alcanzar la trascendencia de la universalidad y la eternidad; la trascendencia, en definitiva, del mito que ha de redimir las conciencias individuales para encaminar la regeneración nacional.

Aunque *Alceste* no tenga la fuerza simbólica del teatro de Ibsen o el lirismo de Maeterlinck, su trasfondo político convertido en alegoría mitológica crea un juego de espejos e imágenes que fluctúan y se deslizan entre la historia y la ficción, la realidad y la fantasía. Intradialógicamente, Galdós lo plantearía en la historia interna de *Alceste*, Gorgias, el consignador de los “hechos de la historia” es uno de los personajes más unido a Admeto. No obstante en la evolución del conflicto Galdós deformará su figura al exacerbar su hipocresía y ambición. Su tarea de historiador queda en entredicho, escindida entre la realidad y la ficción, como “filosofía de la vida” o “poética de los eventos”.⁴² Diametralmente contrario es el personaje de Hiperión, el custodio de los archivos de la Constitución Tesálica. Es el único personaje que mantiene su integridad. Dotado de clarividencia, es el único que puede garantizar una transición política pacífica. Aparte de construir una crítica a la historia oficial, con estos personajes Galdós anunciaba ya ese carácter dialéctico que armonizaba con la propia naturaleza del género de la tragedia: por una parte, al oponer la realidad objetiva encarnada por Hiperión frente a la subjetiva interpretación de Gorgias, el historiador. Por otra parte, los valores humanos que los tipifican, la nobleza del primero frente a la corrupta mediocridad del historiador o mitógrafo, de la leyenda de Alceste o la de España. En esta ambigüedad, ambas quedarán definitivamente universalizadas, en la encrucijada entre la ficción y la realidad que caracteriza a todo mito.⁴³

En definitiva, Galdós contribuye con *Alceste* a la regeneración del teatro español conduciéndolo por los derroteros de un simbolismo conciliable con la naturaleza y sencillez que tanto preconizó. Galdós crea una nueva versión del mito de Alceste innovadora y original, dándole vida de nuevo en el contexto de la España contemporánea. En el tentador juego de la rueda del tiempo, del tiempo presente y de la eternidad, *Alceste* convertirá personajes, temas y eventos teatrales en símbolos y alegorías. Así, la historia de la fábula, la de España, quedará definitivamente redimida como fábula histórica y mítica.

NOTAS

- ¹ Años después escribiría: “Me acuerdo del tiempo, no muy lejano (en que) todo joven tocado de la ambición de glorias, y que creía o sospechaba tener algo dentro de la cabeza, se lanzaba al mundo de las letras con el indispensable *torno de poesías* o con el consabido dramita, porque no se concebía la gloria alcanzada por otro medio. ¡Cuántos han soñado con el bullicio de un estreno, con el éxito de una noche que era el éxito de toda la vida y el bautismo de la religión literaria!”, en «Las letras» (marzo, 1886), en *Arte y Crítica, Obras inéditas*, Renacimiento, Madrid, 1923, p.38.
- ² CARDONA, R. y SOBEJANO, G., *Teatro selecto de Galdós*, Escélicer, Madrid, 1972, p.19.
- ³ PÉREZ GALDÓS, B., *Nuestro Teatro, Obras inéditas*, Renacimiento, Madrid, 1923, vol. 5, pp.96-98.
- ⁴ *Ibíd.*, pp.144-145 y 168 y ss.
- ⁵ PÉREZ GALDÓS, B., *Alceste*, Tragicomedia en tres actos, OOCC, Aguilar, Madrid, 1951, vol. VI, pp.1248-1277. Sobre la cronología de este drama y sus concomitancias con *Bárbara*, consúltese: MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, CSIC, Madrid, 1983, pp.62-65. Existen dos estudios dedicados a Alceste: CASALDUERO, J., «Alceste, volver a la vida», *Estudios Escénicos*, nº 18 (1974), pp.1193-129 y GOUNTIÑAS TUÑÓN, O., «Notas a Alceste», *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Editora nacional y Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid, 1974, pp.470-478.
- ⁶ Según testimonio de su correspondencia, trabajaría sobre él en 1904, 1911 y 1912, 1913. Véase el cuadro esquemático propuesto por MENÉNDEZ ONRUBIA, *Ibíd.*, pp.35-37 y su apéndice, pp.298-335; así como: MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, Anejos de la Revista Segismundo 10*, CSIC, Madrid, 1984.
- ⁷ «De espectáculos. Notas Teatrales», en *ABC*, 20, 23 y 27 de abril de 1914; «Alceste, de Galdós, y beneficio de María Guerrero», en *La Correspondencia Militar*, 22 de abril de 1914; «Los Teatros. Estrenos», en *La Correspondencia de España*, 22 de abril de 1914; «Beneficio de María Guerrero. Alceste», en *El Liberal*, 22 de abril de 1914 y «José Laserna», en *El Imparcial*; consúltese al respecto:
BERENGUER, A., *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1988, pp.441-448.
- ⁸ *Alceste*, p.1248.
- ⁹ *Ibíd.*
- ¹⁰ Reproducida en BERENGUER, A., *Op.cit.*, p.446. Galdós pensaba que “los tiempos heroicos tienen su expresión exacta en la tragedia clásica, cuya sereniada y elevación son un traslado fiel de los caracteres antiguos; la gracia atildada y fría del naturalismo, que animó a aquellos pueblos había de producir la literatura pagana, sencilla, tranquila, reposada, con cierto colorido de felicidad aun en medio de sus dolores, un poco artificiosa, muy plástica y sensual, como la religión que le dio vida”, PÉREZ GALDÓS, B., «Don Ramón de la Cruz y su época», *Misceláneas-Memoranda*, OOCC, Aguilar, Madrid, 1951, vol. VI, p.1951.
- ¹¹ *Alceste*, p.1248.
- ¹² Sobre la erudición clásica de Galdós, consúltese: GOUNTIÑAS, O., *Op.cit.*
- ¹³ De la *Alceste* de Sófocles se conserva pequeños fragmentos en Plutarco, Stobeo, el escoliasta de Píndaro y Clemente de Alejandría. *Op.cit.*

- ¹⁴ Otras versiones posteriores fueron, como indica GOUNTIÑAS, O., : "las de Hans Sachs (1555), Alexandre Hardy (1606), Alfieri (1798), Herder (1802), Hofmannsthal y la óperas de Handel (Adineto) y Wieland (1773), contra quien polemizó Goethe", *Ibid.*, p.471. A estas añadiremos (la ópera de Christoph Willibald Gluck, *Alceste*, 1776 -libretos en francés e italiano reproducidos en *Avant-Scène Opéra*, París, 1985- y el drama de Yourcenar, Marguerite, *Le Mystère d'Alceste*, Théâtre, II, Gallimard, París, 1988. Racine intentó llevar varias veces esta obra a escena pero, al parecer, se lo impidieron y acabó destruyéndola poco antes de su muerte. Alceste es también la protagonista de *Le misanthrope* de Molière. En Iconografía se conserva un fresco de Pompeya en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.
- ¹⁵ PÉREZ GALDÓS, B., «Arte interpretativo», en *Nuestro Teatro*, Op.cit., pp.167 y ss. Consúltese igualmente: SÁNCHEZ, R.G., «Emilio Mario, Galdós y la Reforma escénica del XIX», *Hispanic Review*, 1984, nº 52, pp.263-279.
- ¹⁶ PÉREZ GALDÓS, B., «Arte interpretativo», en *Nuestro Teatro*, *Ibid.*
- ¹⁷ Carta de Galdós a María Guerrero fechada a 3 de julio de 1895.
- ¹⁸ *Alceste*, p.1248.
- ¹⁹ MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *Introducción al teatro.*, Op.cit., pp.64-65.
- ²⁰ CANFORA, L., *Histoire de la littérature grecque, d'Homère a Aristote*, Edition Desjonquères, París, 1994, y ROMILLY, J., *La tragédie grecque*, Quadrige, París, PUF, 1994 (5).
- ²¹ En lugar de reproducir las desavenencias entre Admeto y Artemisa de la leyenda o reproducir esas luchas entre dioses, como hizo Eurípides.
- ²² Numerosos elementos de la antigüedad grecolatina se insertan a lo largo de la obra. Galdós hará referencia a las hazañas de Hércules, la barca de Caronte, las Cariátides, Cástor y Pólux, Alceste convertida en constelación y ubicada entre el León y las Pleyades... entre tantos otros. Nótese la recurrencia de la reencarnación austral y la afición a la astronomía de algunos personajes galdosianos, como ya estudió CORREA, G., en *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pèrez Galdós*, Biblioteca Gredos, Madrid, 1977, pp.273 y ss.
- ²⁵ *Alceste*, p.1262
- ²⁴ En la tradición mitológica tuvo dos hijos varones, Eumelo e Hippaso. En Eurípides. aparece a la niña Diomeda.
- ²⁵ Como explica MENÉNDEZ ONRUBIA, C.: "En 1914, con la quinta serie de los *Episodios Nacionales*, Galdós está analizando el proceso que sigue el país tras el sexenio liberal. Aparecen manifiestos en el acto II los intentos de Carlos VII en la Tercera Guerra Carlisista y también los de Isabel II de volver a compartir el trono con la Reina Regente tras la muerte de Prim y de Alfonso XII. Es en el verano de 1910, momento en que está componiendo Amadeo I, cuando Galdós organiza este aspecto de corrupción y fanatismo que apunta a 1872 y 1886", *Op.cit.*, p.211.
- ²⁶ *Alceste*, p.1256
- ²⁷ *Ibid.*, p.1250.
- ²⁸ *Ibid.*, p.1253.
- ²⁹ *Ibid.*, p.1257.
- ³⁰ *Ibid.*, p.1267.
- ³¹ *Ibid.*, p.1268.
- ³² *Ibid.*, p.1267.
- ³³ *Ibid.*, p.1254.

³⁴ GOUNTIÑAS, O., *Op.cit.*, p.472.

³⁵ *Alceste*, p.1249.

³⁶ *Ibíd.*, p.1275.

³⁷ Orlando Gountiñas apunta la posible influencia de la versión de *Alceste* de Hugo von Hofmannsthal sobre Galdós, basándose en las anotaciones de esta versión realizadas por TOVAR, A., en *Eurípides, Tragedias, "Alcestis, Andrómaca"*, Alina Mater, Barcelona, 1955, vol. I, p.XXXIX. La versión de Gluck es anterior por lo que cabría hacer un estudio más detallado de estas dos fuentes austriacas.

³⁸ *Alceste*, p.1265. Sobre esta imagen de la mujer como regeneradora individual y colectiva en otras obras de Galdós: MAINER, J.C., «El teatro de Galdós: símbolo y utopía», en *La Crisis fin de siglo*, Ariel, Barcelona, 1975, pp.178-212.

³⁹ *Alceste*, p.1262.

⁴⁰ *Ibíd.*, p.1265.

⁴¹ "ADMETO: "[...] 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...", *Ibíd.*, p.1253.

⁴³ El mito ocupa una posición intermedia entre la historia y la ficción. Si la historia se caracteriza por la certeza, y la ficción por la libre invención, -o certeza de no ser cierto-, la mitología, con su constitutiva incertidumbre se encuentra entre estos dos tipos de relato, RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 1975, p.11.