

Utah State University

DigitalCommons@USU

Decimonónica

Journals

2007

Reescritura, melodrama y moralización en *Alceste*, de B. P. Galdós (eco en las últimas heroínas dramáticas del escritor)

Eloy E. Merino

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usu.edu/decimononica>

Recommended Citation

Merino, Eloy E., "Reescritura, melodrama y moralización en *Alceste*, de B. P. Galdós (eco en las últimas heroínas dramáticas del escritor)" (2007). *Decimonónica*. Paper 78.

<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/78>

This Article is brought to you for free and open access by the Journals at DigitalCommons@USU. It has been accepted for inclusion in Decimonónica by an authorized administrator of DigitalCommons@USU. For more information, please contact digitalcommons@usu.edu.





Reescritura, melodrama y moralización en *Alceste*, de B. P. Galdós (eco en las últimas heroínas dramáticas del escritor)

Eloy E. Merino

Alceste se estrena en el teatro de la Princesa en Madrid el 21 de abril de 1914. Como sugiere Carmen Menéndez Onrubia, Galdós parece que comienza a conceptualizar el argumento ya desde 1895, para mostrar su desprecio por el gobierno trino que se pretendía formar con la reina regente María Cristina y los padres del difunto Alfonso XII (137, 175). Esto indica casi veinte años de incubación, detalle no insignificante ya que de haberla completado entonces, la tragedia habría presentado tal vez un tono menos contemporizador que el que muestra en 1914. En enero de 1894 ocurre, como ilustración, el estreno de *La de San Quintín*, y la reseña anónima en *El Socialista* (2 de marzo) trata de su tendencia a demoler la sociedad burguesa, representada por la “odiosa y decrepita familia Buendía”. El comentarista se pregunta cómo ha sido posible que un público genuinamente burgués hubiera aceptado sin protesta esta comedia que profetiza su muerte como clase: “¿Adoptará ahora Galdós la bandera roja de los desheredados?” (cit. por Sackett 140). A lo que aspira, sin embargo, Galdós en estos años es a evitar la estridencia, “siempre [amigo] de la concordia. Buscador de amistad y censor de cualquier extremismo”. Es entonces todavía monárquico; comenzará a orientarse hacia el republicanismo entre 1905 y 1906 (Armas 483). Así y todo nunca será ese escritor disolvente que la reseña de *El Socialista* semeja prevenir. El clímax de su radicalismo será la honesta defensa del liberalismo progresista burgués (Rodgers 271). Ese espíritu se va desliando con los años de senectud, desde la “emancipación . . . , más claro, la insubordinación” de su *Electra* (860) en 1901, hasta el cuadro femenino que se estructura a partir de tres de sus principales heroínas de los últimos dramas, *Alceste*, Sor Simona, y la reina Juana de Castilla. La primera de este trío, es mujer ahora que sublima la abnegación por el hombre hasta el sacrificio voluntario; quien hace de la maternidad un impelente crucial en su conducta pública, por sobre todas las otras consideraciones; la que, en la hora decisiva, gozosamente se hace a un lado para que los hombres de su círculo íntimo o social impongan su voluntad o prerrogativa; mujer harto más patriótica, harto más cristiana que el hombre. *Alceste*, la primera cronológicamente entre las tres, pudiera verse como el inicio de una trilogía donde Galdós presenta al público español un modelo de mujer para la nueva centuria.

Dolores Thion Soriano-Mollá cifra las intenciones de Galdós con *Alceste* en varios terrenos: el estético, pues esta obra “resulta un ejemplo representativo de su quehacer reformador” en la escena madrileña (861); el político, al desplazar la atención del espectador hacia el tema todavía candente de la sucesión al trono (866); y uno cultural, por el cual se busca mitificar la historia de España, donde “la historia coetánea, especialmente la problemática del régimen político como marco de la regeneración o redención nacional, es elevada al mundo de la ficción”. 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” (870). Según Dolores Thion, en el paraíso representado en la obra, salvado por la reina mártir, se legitima el perfecto funcionamiento del ideario regeneracionista sobre la educación, el progreso, la cuestión social, el anticlericalismo, el cientificismo y el regionalismo, en una sociedad “tan arcana como perfecta” (870). Concluye que con *Alceste*, Galdós contribuye a la regeneración del teatro español, “conduciéndolo por los derroteros” del simbolismo: “Así, la historia de la fábula, la de España, quedará definitivamente redimida como fábula histórica y mítica” (871).

La escritura de *Alceste*, según Menéndez Onrubia, Galdós ha tenido que dictarla a su secretario Pablo Nougués, pues su falta de visión ya es casi absoluta hacia 1914. Es la primera experiencia del autor en este sentido, y, desde el punto de vista de los resultados, positiva para la estudiosa porque la presencia del intermediario le obliga a Galdós a obviar su acostumbrada y minuciosa revisión de la obra, como solía hacer antes de *Alceste*. Como tiene ahora que expresarle a Nougués “caracteres y actitudes perfiladas ya en bloque”, se le imposibilita estructurar una idea moralizante de manera obvia (174). Es posible que lo contrario suceda, empero. Porque no puede ya Galdós refinar su teatro como antes, ahora, cuando las ideas las comunica a sabiendas de que no dispondrá del filtro posterior, el autor debe estar ansioso por transmitir a Nougués su pensamiento de la forma más transparente posible. El quinquenio de 1913 a 1918, según Stanley Finkenthal, es para Galdós uno de “acontecimientos personales de orden catastrófico” (157). Sus críticas a la situación militar en Marruecos y su postura ante los abusos de la iglesia allí, crean en el país cierto ambiente de hostilidad hacia el escritor, hasta recibir incluso amenazas de muerte (160). Preso de gran pesimismo, “Galdós no parecía tener mucha esperanza de una mejoría inmediata [del país] con poco uso de la violencia” (162).

Ello explicaría la intención moralizante en *Alceste* que Dolores Thion no desarrolla. El autor la adelanta a todas luces en su comentario paralelo, “A los espectadores y lectores de *Alceste*”, publicado en *El Liberal* el mismo día del estreno. Allí nos dice, entre otras ideas relativas a su intención en la reescritura, que la reina de Tesalia es “ejemplo y cifra de abnegación sublime, alma candorosa y poética que ilumina las edades remotas” (1248). Galdós ya le facilita al investigador la pista para captar su interés; lo está invitando a dilucidar las maneras por las cuales esta Alceste modernizada es *ejemplo y cifra* para su propia edad española del primer cuarto de siglo. En este ensayo se quiere analizar la manera en que Galdós utiliza el mito clásico de Alceste para elaborar un mensaje moralizador de inspiración cristiana, donde la inmolación de la heroína griega sirve como vehículo de reafirmación de valores y conceptos tradicionales españoles. Se considerará oportuno, asimismo, referirse en algún detalle a las otras heroínas que le suceden, Sor Simona y la reina Juana, así como la que le antecede, Celia, pues las dos primeras

reforzarán a su medida aquellas coordinadas que Galdós plantea con Alceste, justificándola. *Alceste* revela, vista en perspectiva, el cambio notable que se sucede en la visión ideológica del autor entre diciembre de 1913 (estreno de *Celia en los infiernos*) y abril de 1914 respecto a su concepto del papel y la conducta sociales de la mujer en la España de su tiempo. Parecerá que, una vez consciente de su dependencia de otros para la composición de sus obras, Galdós quiera de súbito menos experimentación y juego de ideas (Celia); ahora procurará ser lo menos ambiguo posible (*Alceste*, Sor Simona, la reina Juana).

En *Celia en los infiernos*, Galdós ensaya una fórmula complementaria de aquella contenida en *El caballero encantado* de 1909: la solución para el capitalismo feroz que vive el país es su desarrollo por potentados dotados, junto con la abundancia de dinero, de amor, benevolencia y un sentido transparente de la caridad, lo que hace una distinción clara entre la mendicidad bienvenida y la vituperable (v. Fuentes 10-14). Una suerte de capitalismo cristiano, con un definitorio sustrato moral, variante citadina de aquel socialismo que los habitantes de Boñices en *El caballero encantado* patrocinan. La caridad del poderoso la ganarán los pobres solamente mediante una vida de rectitud. Cuando la marquesita en *Celia* . . . se decide a comprar el taller donde trabaja Ester (1241), les advierte a las obreras que impondrá condiciones: la de ser laboriosas y mostrar dignidad. En el hogar, han de ser solícitas y hacendosas. Las que viven en concubinato tienen que contraer matrimonio de inmediato, con dos opciones posibles: civil o religioso (1246).

Celia no tiene reparos en declarar ante Pastor, el administrador de su hacienda, su “rebeldía contra el despotismo doméstico y social” (1228). Despechada por la deserción de su doncella preferida, Ester, y traicionada por Germán, empleado de la mansión a quien creía destinado para ella, Celia se decide a revolucionar su vida muelle y refinada, el “cielo”, para bajar al estrato más humilde de la sociedad de Madrid, el “infierno” (1214, 1226). De ahí el título. Este aparente inconformismo clasista, que luego se vuelve obsesión, la lleva a su etapa ‘revolucionaria’. Celia se presenta al auditorio como una mujer diferente, consciente de los convencionalismos de su clase y al mismo tiempo despreciativa de ellos. Tiene nociones precisas de las condiciones en las que vive el pueblo humilde de la capital y se solidariza con éste de una manera sincera y enérgica. Es capaz de desestimar públicamente las nociones de sus antiguos tutores, de expresar su pensamiento sin trabas, de tomar el rumbo de su vida en sus manos. Hasta se atreve al escepticismo mordaz en materia religiosa (1225). Sin embargo, paralelamente a toda esta obstinación, siempre se acompañan limitantes a su heterodoxia: ella ha reconocido ante Germán que es, mujer al fin, una bruta que no discurre en nada (1215).

La partida del palacio es una escena bufonesca que el mismo Pastor se encarga de definir (“está hecha una hermosa figura de Carnaval” [1230]). Es sintomático que en su peregrinación por el “infierno” lo haga en compañía de un hombre, *su* Virgilio, quien será en gran parte quien frene los ánimos díscolos de la joven marquesa. Es Pastor, y le recuerda que le seguirá adonde vaya, siempre y cuando Celia se mantenga “dentro de los eternos principios del deber, de la moral . . .” (1228).

La escena final de la compra de la trapería se hace en un marco ajeno a toda revuelta, “sin escándalo y vocerío, [con] la dulce caridad” (1245). Justicia y caridad, aduce Leoncio, activista político, es todo lo que se requiere para resolver los problemas que le conturban a él y a sus obreros y obreras. Celia acepta el reto; no sólo se hace propietaria de la fábrica y fija aquellas reglas morales que mencionamos al principio, sino que asimismo ofrece participación en los beneficios de la empresa a todos los empleados. Celia los procurará convertir en pobres ‘buenos’ o aceptables, rescatándolos de entre la plaga de miseria que acomete a Madrid, con sus enfermedades, el parasitismo, la mugre física y espiritual, su inmoralidad (Fuentes 135). Más que revolucionar los barrios pobres de Madrid, Celia lleva un mensaje de redención y perdón cristianos. Leoncio, exaltado, la titula “gloriosa iniciadora de una feliz concordia entre las clases altas y las clases humildes. Vivid mil años, ilustre y santa mujer” (1246). Contenta de haberse portado como “la gran industrial y la gran obrera”, Celia decide que la comedia termine; Pastor también está cansado ya de andar por las calles vestido de máscara. “Y ahora, no teniendo nada que hacer aquí, me vuelvo a mi cielo” (1246), concluye Celia con alborozo no exento de cinismo.

El lector/espectador no puede precisar cuál es el motor decisivo en las acciones de Celia; ella cita ahora uno y luego otro. La verdadera motivación para la ‘revolución’ de Celia parece ser personal, encaminada o disfrazada con ribetes socialistas; a Pastor le confiesa en un momento que su malestar proviene de la ira, los celos, el despecho, la molesta batalla entre su consciencia y su pasión. La confusión de la protagonista se traduce en la ambigüedad de la obra. Las extravagancias de Celia (aunque en gran medida inconsecuentes al final), no se repetirán en los restantes protagonistas femeninos de Galdós. Si es cierto que Alceste, Sor Simona y la reina Juana muestran un ánimo rebelde, o independiente, el efecto de sus acciones no persigue desafiar el *status quo*, siquiera tímidamente como Celia, sino reforzarlo a la postre. Después del gentil alocamiento de la marquesita, *Alceste* parece indicar un giro decidido hacia la cordura y el patrón tradicional de la mujer española. No es quizás fortuito que Galdós se inclinase por reescribir (dictar) un mito clásico para adelantar sus ideas; como tal es un inicio paradigmático para la trilogía: Alceste, la esposa modelo; Simona, la religiosa ejemplar; la reina Juana, la estadista deseada. Procederé a concentrarme en el análisis de *Alceste*, y luego buscaré el eco de las ideas recogidas en aquél en las dos obras siguientes, para redondear el estudio.

Se parte en este estudio del efecto de palimpsesto, lo que Galdós amplifica o suplanta en la tragedia original de Eurípides, que el autor reconoce haber leído atentamente una y otra vez (“A los espectadores” 1249). Aquí enumera algunos de los propósitos de la reescritura y justifica los cambios (lo que borra o modifica en relación al texto griego) que considera necesarios para que se le facilitara “la modernización de [la] tragicomedia”. Lleva la escena a los tiempos de Pericles, “el más apropiado para dar esplendor a los accesorios de la fábula teatral”, que luego veremos consiste en gran parte en el añadido de los sabios que se parasitan en los reyes. Prefiere a Mercurio en lugar de Apolo, “porque esta divinidad, más en contacto con los mortales, [le] facilitaba la modernización de [su] tragicomedia, dando a tal figura el carácter irónico y familiar que [le] convenía”. Ya que el elemento cómico en la obra se fundamenta en la actitud algo ridícula de los padres de Admeto, se inventa el personaje de la suegra de Alceste, Erectea, nombre imaginario, otra licencia. Ni los parásitos, ni los suegros de Alceste, ni la intervención de

Hermes o Mercurio, “humanizado y ecléctico, ni el indumento vistoso, se acomodaban a la época arcaica, en la cual las tosquedades de la arquitectura, la simplicidad de los trajes y la barbarie de las costumbres amenguarían el encanto del artificio teatral”. Como resorte dramático que determine y explique hasta cierto punto el acto de Alceste, utiliza la existencia de un Anfictionado, o Federación tesálica, “reforma tan arbitraria como legítima”. Huelga en nuestro tiempo —afirma en relación con el original de Eurípides— la prolija disputa entre Apolo y la Muerte, las lamentaciones del Coro, la *Parabase*, el discurso del Escoliasta ante la caterva de comediantes. Prescinde de todo ello en la firme creencia de que tales curiosidades son más para leerse que para representarlas (“A los espectadores” 1248-9).

Doy una muy breve sinopsis del punto de partida, el drama clásico griego. La tragedia de Eurípides comienza con una suerte de prólogo donde Apolo introduce el tema y resume los acontecimientos hasta el momento en el que Alceste agoniza. Es la escena, momento de crisis, donde el dios confronta a la Muerte que ya viene por la reina; Apolo trata de que la dama de negro demore el secuestro de la mujer hasta que ésta alcance la edad anciana, a lo que la Muerte se opone resueltamente. En respuesta Apolo vaticina que Hércules se la arrebatará de todas maneras posteriormente y la regresará al mundo de los vivos. En lo que sigue, pueden destacarse cinco cuadros fundamentales. Primero se sucede el diálogo de la Alceste moribunda con su esposo, ante la presencia de los dos niños. Luego de fallecer la reina aparece Hércules con su partida de acompañantes; Admeto admite el luto en palacio pero le miente al semidiós sobre la víctima (segundo cuadro). Poco después se sucede el interesante y dramático encaramiento entre el rey y su padre, Pheres (tercer cuadro). Hércules aparece a seguida en conversación con un esclavo, cuyo asunto ya le hace sospechar la verdadera razón de los acontecimientos en la corte de Admeto. Finalmente, Admeto reconoce la muerte de Alceste, y Hércules por su propio acuerdo decide acudir al infierno para disputarle la reina a la Muerte, lo que hace con éxito (cuarto cuadro). Hércules regresa con la reina oculta bajo un velo, para poner a prueba la castidad de Admeto; Alceste retorna muda y no interviene en el diálogo de la conclusión, entre el rey y el héroe (quinto).

La modernización del tema, según el concepto que Galdós tiene de ello —el filtro, o “encanto del artificio teatral” que interpone entre “la barbarie de las costumbres” de los griegos antiguos y “el público de nuestros días” (“A los espectadores” 1249)—, le hace exagerar el elemento trágico presente en Eurípides, salpicar su versión con mayor abundancia de “emociones lacrimosas” (RAE) y acentuar los “rasgos sentimentales o patéticos” (Seco), es decir, melodramatizar a Alceste y su entorno humano y divino. En la amplificación o modificación del original es donde puede Galdós insertar o exagerar este elemento melodramático. Las opiniones del propio Galdós sobre el melodrama, vertidas en su comentario o prólogo a *Alma y vida* (1902), son pertinentes aquí. Por un lado se rebela contra la adjudicación de intención melodramática a cualquier obra suya o ajena porque incluya un personaje embozado, se baje la luz del escenario, “o cuando suenan truenos, o riñen con airado escándalo hombres o grupos”. Llama a esta “formulilla” de los críticos un “vicioso juicio” (903). Cuando su teatro se tilda de melodrama, dice, es cuando el crítico se pone al nivel del público llano, y halla qué criticar al presentársele “lastimeros martirios, terminados con el castigo de los malos y el galardón de los buenos”.¹ Galdós se pregunta porqué a nadie se le ha ocurrido, sin embargo, “llamar

melodrama al *Rey Lear* porque en algunos pasajes estalle la tempestad con truenos y rayos, ni a *Macbeth* porque salgan brujas y espectros, ni a *Lucrecia Borgia* por sus venenos y sus agonizantes con capuchón, ni a *Fuenteovejuna* por su popular griterío . . .” (903). Él quería que los críticos distinguieran mejor entre la psicología popular, ingenua, y casi infantil, del verdadero melodrama, y la que presenta en sus dramas, donde da espacio a la verdad, “a la psicología, a la construcción de los caracteres singularmente, a los necesarios pormenores que describen la vida, siempre dentro de los límites prudentes”. Sí, confiesa, el teatro es síntesis, “pero no seamos tan sintéticos que se nos vean los sesos” (902). Los críticos mal intencionados deben ser culpables porque el “buen público, que ordinariamente está cortado a la burguesa y gusta de formas elegantes en el teatro, así como abomina de la vulgaridad”, reaccione con profundo desdén, cuando le indican que está en presencia del melodrama, todo porque la escena se presenta sin luz, o hay una exhibición de pistolas y puñales (903). Defiende Galdós, finalmente, la conveniencia del llanto en sus obras: “Creo, con perdón, que no hay un final de drama más apropiado a la psicología nacional de estos tiempos”, la de una España en parálisis y caquexia (907), después del desastre de 1898. En *El caballero encantado* defenderá un teatro con “médula pasional, cuando no es grosera y desquiciada”, un arte “rebosante de vida y pasión” (43).

El escritor español Ramón Pérez de Ayala, gran admirador del teatro de Galdós, tiene en un capítulo de *Las máscaras* dedicado al melodrama, algunas distinciones interesantes para el entendimiento de lo que procede a hacer Galdós con la obra original de Eurípides, en la reescritura. Aquí el dramaturgo español borraría o anularía algunos de los fundamentos de la tragedia, creando así la factibilidad melodramática. Pérez de Ayala escribe que en la forma escénica, el melodrama viene a enfatizar los sucesos, no las acciones, de la trama. La nota específica del melodrama “estriba en que los sucesos desfilan ante nosotros tal como suceden en la vida real, sin las concomitancias y ligaduras entrañables que los fuerzan a ser así, y no de otra suerte; el melodrama presenta acontecimientos sucesivos” (233). Lo que no se pregunta el espectador del melodrama es la razón por la que estos eventos ocurren “y qué sentido encierran”. La respuesta a estas preguntas se esconde en la complejidad íntima de los caracteres, y los caracteres se definen por sus acciones. La esencia del arte trágico, “en todas sus variedades”, yace en que logremos, “por ministerio del autor”, penetrar en el santuario íntimo de la conciencia de cada personaje. Si el melodrama se contenta con presentar acontecimientos sucesivos, la tragedia busca justificar las acciones de los personajes con una trabazón y necesidad imprescindibles. Aunque Galdós se esfuerce, por boca de algunos de sus actores, en explicarnos la causa de los efectos que presenta (o precisamente por ello), su historia se basta con los momentos aparatosos, los sucesos, para interesar a la “ingenua turba” (Pérez de Ayala 233). El melodrama, en esos momentos máximos, se orienta hacia la polarización, su principal coordenada; mientras que la tragedia, incluso con sus silencios u omisiones, quiere abarcar el “entero volumen de la vida humana, en movimiento y equilibrio permanentes, con su eje, su ecuador y meridianos”, porque el melodrama no agota, ni pretende agotar, “con los meros hechos y la motivación [de] los sucesos”, las posibilidades del arte dramático (233). En la reescritura, Galdós suprime aquellas posibilidades de la tragedia para purificar las pasiones, su misión según Aristóteles. La del melodrama es un simple “adoctrinamiento elemental” (Pérez de Ayala 234) en el cual “el espectador no es nada más que un espectador. En el drama y en la tragedia, el espectador es, al propio tiempo, actor, con todas sus potencias” (235).

En el *Alceste* de Galdós se explica todo; se le dice al espectador por qué Admeto ha sido condenado, por qué existe una escapatoria, por qué los padres se niegan a sacrificarse por el rey, por qué la reina decide inmolarse, por qué es necesario ocultarle a Hércules el luto, por qué entiende este último que debe ejercer su prerrogativa divina. Según Peter Brooks, los personajes toman su lugar en el escenario para expresar lo inexpresable, brindar salida a sus sentimientos más íntimos, dramatizar el diapasón completo de sus relaciones por medio de gestos y conceptos grandilocuentes (4). La misma amplificación, en la creación del palimpsesto, es un acto melodramático. En el drama de Eurípides no se incluye la razón por la cual Alceste se ofrece voluntaria a morir por su marido; tampoco se sugiere el motivo de la próxima y temprana muerte del rey, Admeto, que Galdós coloca en un castigo directo de Zeus por haber matado a Corifón, hijo de la ninfa Liriope, por accidente en el bosque. Alceste en la obra de Eurípides se obsesiona antes de morir por la idea de que Admeto vuelva a casarse. Ello le preocupa muchísimo más que el morir mismo, y le hace prometer a su marido que no se casará de nuevo, con los dos hijos de ambos como testigos. Su copioso llanto no surge del miedo a la muerte sino que está dictado por los celos. Esto se suprime en la versión de Galdós, donde a Alceste la mueven otras preocupaciones muy distintas (que son el destino de Tesalia sin un jefe masculino, y la incapacidad que se reconoce en sí misma para gobernar sola).

Galdós sustituye a un dios por otro (el Apolo de Eurípides por su Mercurio). Aquel prólogo de Eurípides donde Apolo porfiaba a la Muerte por la vida de Alceste, se sustituye en Galdós por dos de los tres actos con que cuenta su obra. Aumenta considerablemente, por ejemplo, el número de personajes con nombre (de los nueve de Eurípides se pasa a dieciocho); todos los sabios que aparecen en el *Alceste* galdosiano son inventados. Su función de portadores de información, vehículos de la trama, y de voces-ecos de ambos reyes, no esconde su ridiculización por Galdós, que los llama “insignes parásitos” (1257). La ampliación se convierte ahora en un diálogo entre Admeto, el dios Mercurio y Gorgias, el “parásito consagrado a la historia” (1249) sobre los méritos e inconveniencias de los dioses paganos, anticipación para el patrocinio semicristiano que luego adquiere la obra. Se les da también mayor cabida a los padres de Admeto, quienes, al negarse a morir en lugar del hijo, por razones fútiles, ceden el protagonismo a la pareja real. Están, además, ya fruyendo la idea de una regencia compartida con Alceste, donde ellos tendrían la voz cantante, lo que los hace ambiciosos, otra de las carencias de la reina Alceste. Porque Galdós construye en Admeto un varón cívico y doméstico, el perfecto gobernador o perfecto padre de Tesalia, se suprime el importante diálogo entre Pherés y su hijo, el cual revela en la obra de Eurípides la vanidad y soberbia del primero y la cobardía del segundo, Admeto.

Aunque el melodrama estaría, en mayor o menor medida, presente en una importante parte de la narrativa de Galdós (v. Escobar, Percival, Ríos-Font, Sinnigen), parece destacarse especialmente en su último teatro, el medio más inmediato de comunicación con el “aletargado público” de Madrid (Thion 862). La ansiedad que el autor pueda tener acerca de los cambios sociales en el país dictaría en parte la producción melodramática, pues es una manera directa de tranquilizar al espectador, temeroso de la desaparición de los patrones morales y de convivencia del siglo XIX. Wadda Ríos-Font escribe que las metáforas morales del melodrama cumplían la función de calmar al público español sobre la supervivencia de las instituciones tradicionales, y ofrecían el panorama optimista de un

universo moralmente ordenado para que este público construyera mentalmente su cómoda fantasía colectiva (10-11). En los primeros quince años del siglo XX, la inquietud en la sociedad se origina en parte debido a los cambios demográficos y políticos: según Adrian Shubert, un incremento notable en la tasa de natalidad, que entre 1900-1920 aumentó el número de habitantes en España en casi tres millones (24); el crecimiento precipitado de la población urbana y su secularización (46); una fuerte activación de la migración interna (43-46); la maduración de los sindicatos, un marcado crecimiento del proletariado y, de modo paralelo, de la mendicidad (55, 131); los actos violentos contra iglesias e instituciones eclesiásticas en la *semana trágica* de 1909, en Barcelona (Lannon 43); el despertar de los nacionalismos (es el 6 de abril de 1914 cuando se instaura la mancomunidad catalana, con cierta autonomía administrativa [Carr xxvi]); el auge del socialismo y los grupos anarquistas: “Comienzan a vibrar de sangre y violencia obrera las calles de Cataluña, Asturias, Vizcaya . . .” (García 228).

Para Brooks la característica más obvia y reconocida en el melodrama es la polarización, los tejidos del argumento alrededor de la tensión entre dos extremos irreconciliables: los absolutos morales y un maniqueísmo subyacente. El melodrama incorpora sin miedo el mal en su tramoya, porque su derrota segura por el bien no hará más que magnificar la esperanza de arreglo y restitución. Demuestra al espectador que las armas para combatir la anomalía están disponibles, sea que ocultas, y que el deber y el placer sociales del autor es hacerlas legibles, manifiestas (Brooks 20). Los mecanismos para esto, afines a la polarización, son la exageración o hipérbole del vehículo expresivo o intelectual, un fuerte sentimentalismo, la esquematización, situaciones límites del ser, la villanía más descarada, la procuración del bien y su premio final —con la expulsión o supresión del mal—, tramas truculentos, suspenso, peripecias en la frontera entre lo lógico y lo ilógico (la estética del pasmo).² El bien y el mal se concretan en individuos y desplazan en sus habitantes toda profundidad psicológica (Brooks 11-12, 16-17, 24). Los personajes principales del melodrama se presentan mediante epítetos, tan formularios como la antigua épica; es una caracterización de taquigrafía, al decir de Brooks (37). Así, la reina en la obra de Galdós es la “divina Alceste” (1251, 1255, 1257, 1266), la reina madre, la “venerable Erectea” (1252, 1255, 1265), el padre de Admeto el “noble Pherés” (1252). Zeus se presenta de diversas maneras, “inexorable Júpiter”, “orgulloso Júpiter”, “tirano Júpiter” (1250, 1251). En Eurípides no está ausente la caracterización, pero allí falta el vehículo moral: Alceste es, cuando más, la hija de Peleas (20, 30).

Se concibe la base de la narración como un espacio mitológico de grandiosas entidades morales; la ‘realidad’ de la escena se construye sobre un misterio moral, oculto por la variedad de los sucesos. La misión de sus actores es localizarlo y articularlo. Como tal es inefable, por lo que los gestos buscan postular lo que no se puede expresar. Los extremos, del bien y el mal, se ven complementados por otros conflictos, entre la luz y las tinieblas, la salvación y la condena (Brooks 4-5, 11). Los eventos del melodrama son, según Pérez de Ayala, acontecimientos desusados, “sobrevvenidos fortuitamente, que engendran un conflicto entre el bien y el mal, en el cual el bien lleva la de perder, incitando de esta suerte en el espectador un estado de penoso sentimentalismo hasta el final, en que el bien triunfa”. El contenido y el fin del melodrama es exclusivamente moral, “pero la moral en él está reducida a sus términos más simples y patéticos, a propósito para ser asimilados por espíritus sencillos”. En el melodrama moderno ya se oponen y contienden no sólo el

bien y el mal, sino también la fuerza y la astucia, “y el triunfo es del más fuerte y del más astuto” (231, 232).

El sentimentalismo, característica definitoria del melodrama, es para Pérez de Ayala el señorío que sobre el ser humano ejercen los sentimientos de exagerada solidaridad, “acompañado de cierta deleitación en el que padece su servidumbre”. El sentimentalismo equivale a una percepción excesiva y emocionada de los agentes de cohesión moral “que mantienen la fraternidad humana, a despecho de las infinitas camorras, malquerencias y rivalidades del trato continuo” (230). Esta percepción irregular conduce a una admiración que se impone por lo virtuoso, la nobleza espiritual, el autoconocimiento y la autorrealización, todo lo cual permitirá batir las ambiciones inicuas, la conducta premeditada y las victorias mundanas de los otros (Brooks 26).

Peter Brooks delinea también los rasgos generales de la estructura del melodrama, que quiero aprovechar para comentar la de *Alceste*. En la tragicomedia de Galdós hay tres actos. En el primero Admeto se entera por boca del dios Mercurio de su destino, el de haber sido condenado a morir, y por este mismo Mercurio de la alternativa, porque podría salvarse si alguien de su familia se ofrece en su lugar. Los padres, consultados, se niegan al sacrificio y Admeto parece resignado a ser la víctima. Alceste aún ignora todo. Según Brooks, el melodrama ha de principiar con la presentación de la virtud y la inocencia, o más bien, de la virtud *como* inocencia; hay como una placentera autoconciencia en los personajes indicados, de este estado, y a ello le ayudan los actores secundarios con su reconocimiento y apoyo (29). El personaje se autorrepresenta o autonoma ante el espectador, en una suerte de revelación moral (38). Admeto, en su diálogo inicial con Gorgias, no vacila en citar sus cualidades cívicas y políticas, resentido de que Zeus no las tome en consideración cuando lo condena a morir (1250). Lo que Gorgias refrenda con un “sí, nadie conoce como yo tus altos hechos” (1250). Esta inatención por parte del dios se ve como una amenaza al orden logrado en la sociedad que Admeto regenta, una venganza. La acción del “dios iracundo [de] severidad despiadada” (1252) puede desestabilizar el paraíso que el rey ha logrado crear en sus tierras. Ya mismo el melodrama introduce la identidad del mal, del opuesto (otra de las convenciones del género), que en la reescritura de Galdós no es otro que el colectivo de dioses olímpicos, quienes, bajo el disfraz de su amor a la humanidad y su democrático paralelismo de conductas y pasiones, agobian y confunden a los hombres. El carácter *antipagano* de la obra se revela pronto, como justificación de una religión monoteísta, la cristiana. No es que Galdós suponga que existan admiradores o seguidores de los dioses griegos entre el público madrileño: aquí el politeísmo pagano, absurdo como nos lo presenta, es una referencia al librepensamiento o al cinismo *circa* 1914; en la obra el de Gorgias, Cleón y el mismo Mercurio. En *La Correspondencia de España* el reseñador del estreno escribió que los devotos de este último en las butacas del teatro eran los “triunfadores [de] opulentas arcas panzudas [y] burgueses vientres cupuliformes” (cit. por Berenguer 443).

Desde el inicio del acto primero, al dejárenos saber el motivo del argumento (la muerte dictada de Admeto), se revelan las características tan negativas de aquellos dioses. Júpiter no duda en condenar a un hombre que está en la plenitud de la vida, “arrebata[n]do[le] al cariño de [su] esposa y de [sus] hijos, al gobierno de estos reinos y al amor de [sus]

súbditos”. Es un castigo demasiado brutal para un “arrebato” accidental por parte de Admeto. Júpiter, al fallar en su contra, olvida los méritos del rey, sus “trabajos por el bienestar del género humano”, sus hazañas, los actos heroicos en compañía de los argonautas cuando fueron en busca del vellocino de oro; el dios supremo ha hecho caso omiso de sus campañas guerreras y de su destreza política para gobernar los estados federados de Tesalia y de su sagacidad al convertirlos en una nación poderosa y fuerte. En la veneración a estos dioses, por otro lado, Admeto sólo reconoce una rutina enseñada en la infancia, y muy poco de pasión, de ahí que aliente siempre la protesta contra ellos (1250). Las divinidades olímpicas no son capaces de distinguir entre los buenos, de imbuir en ellos la talla moral para combatir el mal, “siquiera una chispa del rayo que aniquila a la maldad” (1253). Estos dioses no poseen misterio; Gorgias ve en ellos las mismas pasiones que constituyen la imperfección de los humanos (1251). Mercurio reconoce que no dudan ni creen y se limitan a contemplar la tragedia humana para luego fallar no en base a la lógica, sino “por lo que nos ofrece la movable variedad de vuestros caracteres” (1253), condenando a los hombres por delitos menores. “Los dioses, amigo Admeto [. . .] somos lo mismo que vosotros. Tenemos vuestras pasiones, vuestras flaquezas, vaciadas en el molde inmenso de la inmortalidad. [En] lo tocante a virtud y justicia, estamos casi a nivel de vosotros”. Es el mismo Mercurio quien previene, sin embargo, el cambio que se sugiere con la presencia y acciones de Hércules hacia el final de la obra: “¿Vendrá, al fin, para los humanos el día de la inmortalidad que los iguale a nosotros? ¿Quién sabe!” (1254). El físico Cleón volverá a este tema justo antes de que se le revele al huésped Hércules toda la tragedia del palacio, como si le alentara la figura y significación del héroe. Erectea y Pherés, antes tan animados, ahora tienen repentino miedo a la muerte, porque el semidiós se las ha pronosticado más pronto que tarde. Cleón los consuela: “Pero ¿teméis a la muerte? . . . Esta no es más que una palabra, el nombre que damos a la transformación de la materia universal. Los seres humanos son tan inmortales como los dioses. [La muerte] es el tránsito de una vida a otra vida por el campo infinito de los espacios”. Demofonte, el sacerdote, reacciona con “iracundo enojo” ante estas palabras, que son “lindos disparates” (1274).

La nueva deidad ha de presentar características más tolerantes, menos excluyentes, más contemporizadoras que las del antiguo colectivo que reemplaza. No deberá ser tan “inexorable”, cruel, injusta, vengativa, tiránica, bárbara, despiadada despiadado — todos los adjetivos que se le atribuyen a Júpiter (1250-2)— ni tan orgulloso o inflexible como Juno, la diosa principal (1252) o mundanal como Mercurio o Hermes, el dios mensajero (1252-4). Además del don de la inmortalidad para los buenos, este dios de reemplazo que anuncia Mercurio, habrá de ser la antítesis de Júpiter, tanto en esencia como en conducta, en sus relaciones con los humanos, en las expectativas y los premios relacionados con sus poderes: debe ser el *antiJúpiter*. Maldecirá Admeto (1267) a los dioses después que le han traicionado; “betrayal is a personal version of evil” (Brooks 33). El rey no reconoce culpabilidad en sí ninguna; lo es “de los dioses, que me condenan a morir . . . Nosotros, míseras criaturas, juguetes de las pasiones y venganzas de las divinidades olímpicas, no podemos impedirlo” (1267). Una vez muerta Alceste, Admeto volverá a increparlos: “Vosotros, crueles dioses, ¿por qué no me aniquilasteis mil veces? ¿Por qué me habéis puesto en el fiero trance de amar ahora la muerte con ansias tan hondas como antes amé la dulce vida?” (1268).

Ese espíritu democrático, revelado en el iracundo discurso de Admeto, es un rasgo curioso del melodrama, según plantea Peter Brooks. Él lo llama una victoria sobre la represión de tipo social, psicológico, histórico y convencional; lo que no se podía expresar en el pasado, dentro de los códigos de la sociedad antigua, ahora halla su oportunidad: el enunciado melodramático atraviesa todo lo que compone el principio de la realidad, toda su censura, todos sus acomodos, sus reservas (41). El melodrama rechaza la censura y la represión en aquello que aspira a comunicar abiertamente (su argumento moral cósmico, “the plenitude of the pure”), y por ello motiva resistencia y bochorno en sus críticos, que lo juzgan extravagante, demasiado inmediato, un ‘escándalo’. El sabor del melodrama es demasiado fuerte, es instintivo. Pero en ello se basa tal vez su éxito, en su capacidad y voluntad de decirlo todo; es la representación de un mundo ideal donde no hay secretos que se escondan por mucho tiempo, donde la necesidad de acomodarse ante el otro no es ya un imperativo (Brooks 41-2). En el *Alceste* de Galdós pudieran identificarse dos señales de ese afán ‘democrático’. Uno es su presentación de los sabios que sirven a los monarcas, el otro es la actitud general de los personajes hacia los dioses olímpicos, ya repasada antes. Ese afán democrático del melodrama también puede llevar la obra a la vulgaridad o ramplonería. Galdós, que nos ha introducido su tema y sus motivaciones con tantos vuelos retóricos en “A los espectadores”, abarata su misión en la presentación del reparto mismo; al final del listado de personajes y actores o actrices que los desempeñan, no puede resistirse a recordar a su público madrileño que su tragicomedia incluye esclavas “también muy guapitas” (1250). Luego, en las acotaciones de la escena III del tercer acto, lo repetirá: “Todos llevan coronas de rosas o hiedra. Después, Bacantes, Aventureros, Esclavas de la casa de Admeto, muy guapitas” (1272).

Desde el reparto llama la atención cómo se identifica a Gorgias, el “parásito consagrado a la Historia” (1249), idea que se repite luego en boca de Mercurio: “Ahí tienes los parásitos que sientas a tu mesa un día y otro” (1255). El dios se refiere al filósofo Aristipo, al astrónomo Cleón y también a Gorgias. Para Admeto, la profesión del último es “cosa muy buena, [la] poesía de los acontecimientos”, es decir, un falso embellecimiento de la realidad. Al insistir Gorgias en transcribir los detalles de la entrevista del rey con Mercurio, Admeto lo desestima “vivamente”: “No, no. No escribas nada de esta visita. Déjate de historias y sal a recibirle” (1251). Admeto equipara el historiar a inventarse un chisme, un enredo, una mentira para la posteridad. Los breves discursos que pronuncian Aristipo y Cleón, cuando se les pregunta su opinión ante la negativa de Pherés a sacrificarse por su hijo, también se ridiculizan. Aristipo cifra su filosofía en “hermanar la voluptuosidad con las virtudes. ¡Gran beneficio creo prestar así a la Humanidad!”. Cleón, por su parte, afirma que su ciencia tiene que ver con el estudio de las estaciones, el flujo y reflujo de los mares, del reino animal y del vegetal, “sujetos a la influencia del sol, del aire y de las aguas”. A Gorgias el dictamen de Cleón sobre la acción de Pherés le parece oscuro, y disiente del de Aristipo. Los tres sabios entonces se enfrascan en una discusión en voz baja, mientras Admeto le reprocha a Mercurio el haberles preguntado: “¡Buena la has hecho [al] solicitar la opinión de estos malditos sabios!”.

Aristipo, Cleón y Gorgias son eruditos inútiles, sólo sirven para dar “mayor brillo y ornamento” a la corte (1254-5). Son practicantes de tres ciencias —filosofía, astronomía e historia— que a Galdós tal vez se le antojaran estériles o elitistas; no crean riqueza y tampoco son modelos de virtud, o ejemplos de civismo. Son eruditos enteramente

dispensables. Para lo que sí están siempre dispuestos los sabios es para el festín gratis. Alceste, “confusa, inquieta, viéndoles partir”, no puede comprender que hayan declinado la hospitalidad de su mesa. “Veo con pena que esos magnates de la sabiduría, ordinariamente tan aficionados al buen comer, rehúsan hoy mi invitación [. . .] ¿Ves que cosa tan rara?”. El cínico Gorgias quiere anotar el caso inaudito en sus anales; Hiperión, el custodio de los archivos oficiales, dice con sorna que el mundo se desquicia si los sabios no quieren hoy comer bien (1259). Es posible que Galdós quiera censurar el estado de las ciencias en España en el momento o el cultivo y la glorificación de las humanidades en el país por las instituciones del poder, en detrimento de las ingenierías y las ciencias exactas. Sería eco de un lamento que se repite en la intelectualidad española desde hace siglos, en cualquier caso. Él mismo se lamentaba en 1903 de que el país contemplaba horrorizado “de verse compuesto de un rebaño de analfabetos conducido a la miseria por otro rebaño de abogados” (“Soñemos” 1483).

Se percibe asimismo la crítica anticlerical. Cuando Mercurio da cuenta a Admeto de haber visto a Erectea en el jardín, nota que Demofonte, el sacerdote de Delfos, está junto a ella: “Ya sabes que éstos no se apartan de las damas ilustres y ricas” (1252). En la escena quinta del primer acto, el acotador describe a aquél como un varón robusto, de luenga barba, aficionado al vino (“consérvete este precioso néctar mi dios Apolo, rey de la esfera luminosa, que da vida y calor a todo lo creado” [1255]), quien, tal vez temeroso de perder los favores que recibe en palacio, secunda a Erectea en su negación al ruego de su hijo (“acertada estuviste en negar a tu hijo un sacrificio que es contrario a la justicia eterna” [1256]). Así, se comporta como un ministro de la religión que a Admeto repugna ya, cómplice de Júpiter, no del hombre, como quizás cuadraría a un sacerdote más compasivo. En la misma camada que los otros parásitos, Demofonte es un anciano que prolonga su vejez con cuidados exquisitos y saborea la vida en sus años caducos, según el parecer de Alceste (1259). Este Demofonte se considera infalible, además, en sus opiniones y se apresta a intervenir directamente con su asesoría en los preparativos de la regencia (1257), una vez supuesto que Admeto tiene que morir y dejar el gobierno en manos de su esposa y sus suegros: “Vosotros, Pherés y Erectea, debéis prevenir sin demora los acontecimientos que ha de traer consigo la muerte inevitable del soberano de Tesalia. [El] Imperio se impone” (1257, 1263). Demofonte, quien se precia de sus contactos con el oráculo de Delfos, vaticina incorrectamente aquello que Minerva dirá a Alceste, sin embargo, lo que indica es que su ministerio es una farsa o que los dioses no lo toman en serio. La misma reina polemiza con él más tarde, al recordarle que, con toda su sabiduría, la diosa habrá logrado enseñarle más ciencia divina en una hora de lo que él hubiera sido capaz en toda su vida (1265). En resumen, Demofonte es un buen emulador de aquellos a quienes encarna en el reino, los del Olimpo, un sacerdote manipulador, sibarita e intrigante.

En el segundo acto la reina descubre la verdad y tras mortificantes dudas y consideraciones, decide ofrecerse ella misma para salvar al marido. El acto termina con la muerte de la reina. Es para Brooks el momentáneo triunfo del mal, una caída o eclipse, la expulsión de la virtud (29). Admeto, quien primero ha sondeado a sus padres sin éxito para que se sacrificaran por él, ha consentido que su mujer lo sustituyera. El rey se llama a sí mismo “miserable”; ahora no sólo le duele la pérdida, sino la conciencia por no haber impedido la muerte de Alceste. Su pena ahora se sobrepone a todo lo demás, a la

hospitalidad y a la cordura; promete ser demasiado duradera (“no hay lenitivo posible para la infinita angustia de este rey infortunado. [No habrá] ya paz para mi alma” [1269]). Está en peligro el gobierno del estado y todos los beneficios obtenidos con su gobierno. A todas luces, el designio cruel de los dioses no puede enmendarse. Una vez ida Alceste, la virtud queda incapacitada en el silencio y la pasividad que ha impuesto el evento. Su reposición sólo puede lograrse mediante el reconocimiento del desliz cometido por los dioses (Brooks 31), tarea a cargo de Hércules según Galdós.

En el acto tercero, donde hay mayor fidelidad al original, Hércules aparece. Aquí se llevan a cabo los preparativos de su entierro. Es el marco para los actos violentos, la acción física de resistencia que liberará al bien de su prisión por el mal (Brooks 32), a Alceste de su confinamiento en “el reino de Plutón”. Hércules ha llegado antes con su grupo a celebrar sus recientes hazañas. En ambos textos se le oculta al héroe la verdadera razón del luto en el palacio de Admeto. Y en ambos Admeto consiente en hospedarlo para no faltar a sus sagrados deberes de huésped. Galdós se afana por expurgar la “jácara bufonesca” y “los actos crapulosos y de glotonería, que daban ocasión a las risotadas y bullanga” del público ateniense (“A los espectadores” 1249). Mientras Hércules y su séquito beben, comen y se divierten ruidosamente, se prepara el entierro de Alceste por los cortesanos de Admeto. En sus averiguaciones con los padres de Admeto y la esclava de Alceste, Hércules cae luego en cuenta de la tragedia. En la obra de Eurípides es un esclavo local quien, ante la insistencia de Hércules de que se una al festín, revela sin quererlo al semidiós la justificación de su resistencia. Galdós trastoca a este personaje en una mujer, Friné, “la más hermosa hembra que ha sufrido esclavitud en el mundo” (1273). Se quiere despejar la ambigüedad del original, donde Hércules parece mostrar predilección sospechosa por el joven. Confronta el héroe a Admeto y éste reconoce la muerte de la reina. La reacción del titán en Galdós, al saber la verdad, es dramática; “con inmensa emoción” clama a los cielos su estupor, mientras se arranca la corona de hiedra y rosas y la arroja al suelo. Su pandilla juerguista, los otros aventureros, las bacantes y esclavas, le imitan. Con airado acento de protesta, Hércules se dirige a los dioses y les increpa por su deficiente justicia. Mientras Friné solloza abiertamente, los demás se esfuerzan por contener las lágrimas, dice el acotador. Hércules, por el aprecio en que tiene al monarca de Tesalia, y la altísima estima por Alceste, decide intervenir, pues ella es “alma sublime, alma bienhechora” (1276). El héroe, sumamente afectado por la noticia, decide ejercer sus prerrogativas divinas y, al pasar el desfile mortuorio, lo detiene y resucita a Alceste, quien regresa a la vida para el jubiloso cierre de la obra. La espectacular resurrección de Alceste es el sustituto en el melodrama de la catarsis trágica en Eurípides, aquí quizás ese último coro recuerda lo multifacético de la intervención divina en la vida del hombre y sus intrincadas y misteriosas maneras de actuar (Brooks 53).

Es Alceste, lógicamente, quien ocupa un lugar mucho más central en la tragicomedia de Galdós. Si en Eurípides sólo aparece antes de morir, en un revelador diálogo con Admeto, y al cierre, cuando Hércules la regresa sin voz del Hades, en Galdós es actriz principal de varias de las escenas de los dos primeros actos, y el fundamento ausente del último acto. Es a través de ella, principal aunque no exclusivamente, que Galdós elabora las ideas principales que le motivan en esta obra, relacionadas con el moralizar para su público: la maternidad, el concepto de la familia, el espíritu cívico, el papel social deseado

para la mujer. Todos estos móviles, que parecerían extraviar su asidero en el momento de la muerte de la reina, recobran total validez mediante su resurrección.

Antes de revelarnos la manera en que Alceste desempeña su papel de madre, la obra nos introduce su contrapartida, el concepto materno según Erectea, su suegra. La caracterización negativa de esta última servirá para reforzar la imagen positiva de Alceste. En la descripción del acotador se anticipa su irregularidad; Erectea es “una anciana un poquito encorvada, muy bien arregladita y compuesta; el adobado rostro, risueño; el pelo, canoso, peinado con exquisita elegancia” (1255). Cuando Erectea se niega a ocupar el puesto de Admeto en espera de la muerte inminente, da dos razones principales. Una es que su hijo no debe pedir a ningún mortal el expiar las culpas que son sólo suyas. La otra, más reveladora de sus ‘limitaciones’, es que, aunque no tuvo una juventud muy feliz, ahora ha llegado a conocer las dulzuras de la vida: “Mi vejez es feliz, tranquila y alegre. Gozo buena salud; el sueño suaviza mis noches; ningún enojo me conturba. Entretengo mis días plácidos labrando con mis doncellas tapices primorosos [y] en mis breves ocios platico con los sacerdotes de Apolo . . . Amo la vida; soy dichosa . . . ¡No debo, no quiero morir!” (1255-6). Erectea antepone su bienestar a su supuesto deber. La primera razón, similar a la que ha dado antes Pherés y el sacerdote patrocina, habría quizás bastado, pero Galdós nos quiere mostrar el lado egoísta ‘antimaternal’ de la anciana. Erectea, justo después de negarse con resolución al pedido de su hijo, parece incluso olvidarse de la tragedia y se desentiende de Admeto para compartir con Demofonte unas “ricas grosellas, medicina infalible para quitar las arrugas” y del “vino exquisito que remoja los cuerpos caducos” (1256). Erectea es coqueta a destiempo, y por ello, ridícula. Alceste luego dirá de ella y de su suegro que no sacrifican ni un día ni una hora de sus inútiles existencias (1262). Erectea, con la senectud, parece haber perdido su instinto materno y familiar; ahora está más preocupada por las golosinas, el vino y la conversación cortesana de los parásitos (1256). Una vez enterada, además, del posible desenlace del evento, se obsesiona con Pherés acerca de la posibilidad de volver al poder en una regencia trina, y todo lo demás deja de tener importancia.

La aparición de Alceste en la escena es en compañía de sus hijos, “gozosa [con] ardiente entusiasmo maternal”. Para ella, como le dice a Erectea, no hay delicia mayor en su vida diaria que presenciar el trabajo vigoroso de su hijo Eumelo en el gimnasio (1257). La reina aspira también a que los sabios adornen luego “su mente con todas las artes y ciencias”. Eumelo promete convertirse en un hombre excepcional, bajo el cuidado y la dirección de su madre. Ya despunta: “¡Qué genio, qué bravura y ardimiento en tan cortos años! [. . .] ¡Qué fiereza, qué nobles actitudes!”, exclama la esclava Friné. “¡Qué gloria de príncipe, qué retoño de un héroe, de un gran rey!”, sostiene la nodriza Tisbe, cuando Alceste por fin interviene para declarar que la precocidad de su hijo ha sido siempre su encanto y su orgullo. Si la reina cría en él a un estadista, en Diomeda, su hija, empolla un futuro y ejemplar *ángel del hogar*: “Después de bailar con mucha gracia, estuvo largo rato enredando con sus cráteras y ánforas diminutas . . . ” (1260). Cuando Aristipo le hace notar a la reina el júbilo en su semblante, Alceste reconoce que su felicidad comienza por ver a sus hijos saludables y bien encaminados hacia la virtud y el valor (1258).

Alceste quiere en todo momento incluir a los abuelos en las vidas de sus nietos, y así lo indica en su primer parlamento de la obra: “(Gozosa, cogiendo a sus hijos de la mano.) Venid, hijos míos. Aquí están vuestros abuelos y los amigos de vuestra casa” (1257). Una vez que ni los ancianos ni los sabios aceptan la invitación de Alceste para cenar, la reina acepta con alborozo la sugerencia de Admeto de comer en familia: “Vamos. Solos con nuestros hijitos y el fiel amigo [Gorgias]. Horas de alegría, ¡venid!” (1259). Más tarde, al saber la noticia terrible que antes le habían ocultado, la reina revela sus miedos, lo que le hiere “en lo más vivo . . . en [su] familia . . . en [sus] afectos” (1259). Aunque mortificada por la mezquina actitud de los suegros (1265), Alceste tiene para ellos palabras amables de despedida, que el narrador no ve la necesidad de acotar o condicionar para el lector. Justo antes de sufrir otro desvanecimiento, la reina se dirige a sus suegros: “¡Adiós, queridos ancianos, adiós! . . . ¡Vivid . . . , vivid felices!” (1268).

Una de las cualidades que distinguen marcadamente a Alceste de casi todos los personajes, incluso de Admeto, es su conciencia cívica, que en ella es tanto su celo por los intereses de la *patria* como el profundo respeto a las normas de convivencia pública, actitud que demuestra en su trato con los sabios, sus suegros y sus esclavas. Esta virtud se traduciría en el concepto de patriotismo para los espectadores españoles de 1914, divididos entre las simpatías por los alemanes y los aliados, en la ya inminente guerra europea que empezará unos meses después del estreno de *Alceste*. Después de introducir a sus hijos, y a sí misma por conducto de ellos, Alceste aprovecha un comentario del filósofo Aristipo (“Excelsa soberana, el júbilo que advertimos en tu semblante nos colma de satisfacción”) para declarar que su dicha se basa, en orden de descendencia, en sus hijos, su esposo, y en su “amada Tesalia feliz, gozando de los beneficios de la paz, trabajando por adquirir cada día mayor bienestar y grandeza [. . .] Vosotros, que cultiváis las ciencias y las artes, aplicad vuestro saber al florecimiento de los pueblos de Tesalia”. Estos sabios, según la reina, tienen el deber de endulzar las penas de la “desdichada Humanidad” (1258). El civismo de Alceste se traduce también en un desvelo maternal por los súbditos de su marido, que refuerza y complementa el papel de la reina en el seno de su familia y corte. Cuando confirma sus temores sobre la verdad de los eventos que perturban a los demás, la reina, al lamentarse, establece una jerarquía de valores: “¡Oh Admeto, amor de mi vida, esposo del alma! ¡Ay de mí, ay de mis hijos, ay de Tesalia!” (1262).

En un parlamento que anuncia los de la reina Juana y Sor Simona, la reina defiende que su única ciencia política es la defensa de los menesterosos que labran la tierra, pastorean los ganados “y ofrecen a la Humanidad los principales elementos de vida”. Admeto es testigo, dice, que sólo ha ejercido sus prerrogativas reales para “patrocinar el libre vivir y la modesta holgura de los humildes”. Tisbe, su nodriza y camarera, cita ante ella sus virtudes para gobernar, que son los afectos más nobles y un entendimiento donde “resplandece una razón clara”. Es con estas prendas, le recuerda, que habría regido y podría regir los territorios de Tesalia (1262).

Entre los ideogramas que a través de Alceste se operan, el de mayor ascendencia quizás es el relacionado con el papel de Alceste en la sociedad de Tesalia, el rol de la mujer en este patriarcado que dirige Admeto. Una vez que el acotador nos ha probado los quilates de la reina como madre, como centro neurálgico del núcleo familiar, como mujer de una

gran y responsable humanidad, hace falta coronar su retrato con aquel rasgo de ataque a la incipiente emancipación de la mujer, de la que ya se sucedían claras señales en 1914.³ Si la obra de Galdós busca resaltar aquellas tres virtudes de la española sobre las cuales no habría disensión, también persigue dar el toque de alarma sobre la ‘virtud’ tradicional que en este momento ya se discute y resiste en España, el papel secundario, de supeditación, de la mujer al hombre. Galdós quiere reafirmar la validez de su misma fórmula decimonónica del *ángel del hogar*, estudiada por Bridget Aldaraca en varias de sus novelas de entonces. Luego Sor Simona ha de conformar el *ángel de la fe*; finalmente, la reina Juana el *ángel del estado*, en mi interpretación.

El argumento que Galdós toma prestado de Eurípides (la mujer que se sacrifica por su hombre) parece conveniente para la ventilación del tema. Galdós no resiste la tentación y deja muy clara su postura para el espectador. Alceste reacciona debida y apasionadamente en el momento de crisis, cuando se decide el destino del país. Aún antes de confrontar al rey con sus ideas, ya le adelanta a Tisbe sobre su aversión por la asunción política: “¡Ah, no me hables de eso! Soy absolutamente profana en las artes de gobernar” (1262). A sus suegros y sabios reunidos les asegura que no se le quita el sueño por ninguna ambición política, pues es “una mujer indocta y vulgar, consagrada al cariño de sus esposo y al cuidado de sus hijos” (1265). Alceste viene de su conferencia con la diosa Minerva, y Erectea colige que la última le ha inspirado a la reina la sabiduría para gobernar, pero Alceste la desmiente; es todo lo contrario lo que ha aprendido de su consulta. Minerva la ha confirmando en su intención de sacrificarse, de quitarse del lugar para no dañar la labor de Admeto, “el único autor de esta obra maravillosa: el Anfictionado de Tesalia” (1267). Después, ante Admeto, la reina cita los otros logros políticos del monarca para convencerlo de su carácter irremplazable y de su propia prescindibilidad. Alceste le pregunta a Admeto si al morir él, no es factible que todo lo logrado se desbarate y el rey lo admite: “(En tono sombrío.) Sí, lo reconozco, obra mía es” (1267). Las razones para que ella se sacrifique por él:

Saco ahora del pensamiento toda mi razón para decirte que si yo te sobrevivo seré 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 de hacer yo? . . . Dejar perecer el Anfictionado, perder la corona, el porvenir de nuestros hijos . . . Y, por último, huir de esta tierra querida para esconder mi desdichada persona en el último rincón de Grecia. (1267)

Alceste es un ser providencial para el reino; es la madre del heredero, el elemento que armoniza las generaciones de la familia y la promotora de un dulce mecenazgo para los parásitos de las artes y las ciencias. Es también como una madre para el pueblo de Tesalia. Y en el momento crítico, cuando se requiere, por razones de estado, que ceda su puesto, acoge voluntariamente la muerte. Como una verdadera “celestial mujer” (1268), pone en práctica su filosofía: su marido y sus hijos son más importantes que ella misma, y no hay ocasión mejor para demostrarlo: “¡Hijos de mi alma! Muero para que viva vuestro padre, *más necesario que yo* a la tierra en que habéis nacido [. . .] Muero . . . por la vida de

mi esposo . . . Por el porvenir de mis hijos . . . , por el bien de todos . . . , por la gloria de mi patria querida . . . ” (1267, 1268; mi subrayado). Alceste no vale por sí misma; su valor se construye en el servicio que brinda a los otros. Para Galdós, la mujer debe asumir su rol de mártir y morir en el circo de la vida con felicidad, pues así, luego, su memoria será sagrada para el futuro. La beatificación de Alceste, mientras tanto, habrá comenzado en el palacio. Primero decide Admeto la localización del túmulo, y así anticipa el lugar del culto que quiere para su reina muerta, un “ameno y umbroso bosque de [sus] jardines” (1269). Erectea, más tarde, reconoce ante Pherés que siente envidia de los “altos destinos de ultratumba” destinados a Alceste. La fama de sus virtudes es tal, le dice, que “sin duda los dioses han determinado ponerla en el cielo, como astro luminoso, formando parte de una brillante constelación”. Cleón confirma la sospecha de la reina madre, porque ha advertido de madrugada que entre el León y las Pléyades hay ahora “un nuevo astro esplendoroso. Es, sin duda, la divina Alceste” (1272).

La misión de Galdós es dignificar a los personajes de Eurípides para moralizar ante el público español. Tanto la reescritura como el melodrama le posibilitan el mensaje sobre las buenas costumbres. Todos estos procedimientos Galdós los tiñe de una fuerte, y tampoco oculta, connotación religiosa, cristiana, más concretamente. Alan E. Smith escribe que al señalar la condición fundamentalmente cristiana de una heroína pagana, “Galdós libera la celebración de los valores cristianos de la institución política que era la Iglesia católica en su mundo” (162-3). Como documenta Ríos-Font, el gusto y las técnicas del melodrama llegan a España desde Francia hacia finales del siglo XVIII (20, 25-27), por recurso de la imitación de obras francesas de la época. También se importa el carácter didáctico y moralizador del melodrama francés, un elemento crucial en el teatro de la Ilustración (Howarth 97). Heredan los autores dramáticos españoles del siglo XIX la idea de que el escenario ha de convertirse en un sustituto del altar, no con un sermón dirigido a las facultades racionales del espectador, como se hace desde el púlpito; se busca en cambio una analogía apropiada para un ritual religioso que invoque una comprensión más primitiva e instintiva sobre el bien y el mal (Howarth 113).

Las convenciones del melodrama en España evolucionan a lo largo del siglo XIX en la forma pero no en la sustancia (Ríos-Font 14). Así, Galdós puede en 1914 aplicarse a su propósito didáctico-moralizador, casi una centuria y media después que se ideara la fórmula, y mantuviera su validez intacta. La primera señal clara de ello en *Alceste* es el episodio en el que la reina consulta a la diosa Minerva. Su altar lo tiene Alceste en el cuarto donde duermen precisamente sus hijos, de modo que la diosa vela por el sueño de los retoños. Este efecto de protección divina tan común en la casa devota tradicional se refuerza por la alusión al símbolo de comunión entre el mortal y su deidad, el amuleto que lleva Alceste desde la infancia (“que me infunde valor en todos los trances de la vida. [Para] algo ha de servirme este amuleto. [Vedlo:] es el escudo de la diosa” [1262, 1266]), el cual en la mente del espectador de inmediato podría ya asociarse con un sustituto del crucifijo. Ante la estatua de Minerva prosternará su cuerpo, le anuncia a su camarera Tisbe, y elevará su espíritu; es la diosa quien ha inspirado todas sus resoluciones importantes en el pasado.

Es Gorgias el encargado de ilustrar al público la manera en que Minerva y su protegida se comunican: “Sí . . . Veo a la reina postergada ante el ara de Minerva, entre los lechos

de sus hijos . . . La imagen que hay en el altar es la propia Minerva . . . viva . . . viva . . .” (1264). La diosa de la Sabiduría alarga los brazos y habla con Alceste, y ésta, deshecha en llanto, besa a sus hijos, como despidiéndose de ellos. La animación de Minerva funciona claramente como una especie de milagro, y ella misma como un sucedáneo de la virgen María: Galdós nos está describiendo una aparición. Alceste luego dirá a los cortesanos que en los verdes ojos de la diosa ha aprendido todas las lecciones que le hacen falta en estos momentos (1265). Ya Alceste deja de confiar en los sabios cuya compañía antes buscaba. Lo suyo ha sido como una conversión absoluta: “Mucho sabes, Demofonte. Pero Minerva, que sabe más que tú, me ha enseñado la divina ciencia en menos de un minuto” (1265). Ahora ella tiene la sabiduría que le ha inspirado el cielo, les anuncia. Está tranquila, y lista para el sacrificio por su hombre, sus hijos y la patria. La reacción de los parásitos es uniforme; Hiperión y Gorgias se arrodillan ante la reina; el primero la llama “divina Alceste” y le asegura que “Hiperión de Mileto [le] ofrece sus homenajes más rendidos”. Gorgias clama que en él tiene su servidor u esclavo más humilde. La reacción de Alceste es reveladora del carácter hipócrita de los sabios: “(Con amargura.) Acepto y agradezco esos amables cumplimientos. Pero me los ofrecéis tan a deshora, que mi alma se llena de sobresalto al oírlos” (1266).

Si Minerva se sugiere como la Virgen, Hércules ocupará el lugar de un aproximado Jesús, incluso de manera más precisa. Dolores Thion ve en esta equiparación el propósito de Galdós dirigido a gratificar el sacrificio, al ofrecer una vía hacia la misma “redención de España” (869). Son los parásitos quienes se encargan de presentar sus credenciales al público y recordárselas al rey y los cortesanos de luto. Hércules es una especie de enviado celestial, ángel belicoso que viene a la tierra a limpiarla de todos los descreídos que la maltratan y a “restablecer la justicia entre los mortales”, adelanta Galdós en “A los espectadores” (1249). Cuando el héroe aparece en el palacio de Admeto, Gorgias convence al último de acogerlo y le recuerda que lo merece, pues es “el héroe más grande que hay en toda la Tierra”, y con justicia le llaman “bienhechor invicto de la Humanidad” y redentor de ésta, el héroe que ha llenado el mundo con el estruendo de sus hazañas (1270, 1271). Demofonte, el sacerdote de Delfos, tranquiliza a Erectea, amedrentada con el bullicio de la compañía de Hércules, pues el héroe “lleva siempre consigo la alegría de vivir” (1272).

Hércules se lamenta de que le hayan engañado todos con el disimulo; él prefiere “la mejor prenda de afecto”, que son “sinceras palabras salidas del corazón”. Admeto lo saluda antes de disculpar a todos; se dirige a él como el que lleva de pueblo en pueblo, “con [su] pujanza infatigable la regeneración de la raza humana” (1275). El héroe rechaza la obligación de la hospitalidad cuando ésta esconde una “fúnebre verdad”. La verdad, le dice a Admeto, es su norte y guiado por ella ha consumado sus hazañas inauditas. La reacción de Hércules al conocer la identidad de la muerta es también melodramática, naturalmente. Le acomete una “inmensa emoción” y lo primero que decide hacer es reclamarle a sus iguales en el Olimpo, “con airado acento de protesta”: “¡Oh cielos implacables, cruel Destino! [. . .] Justicia de los dioses [. . .] ¿Dónde estás?”.

Sigue un largo discurso del héroe. Se dice, aunque hijo de Júpiter, “vivo más para lo humano que para lo divino”. Su padre le dio el ser, y con él la energía indomable y la tenaz fiereza, “para que con ella trabajara por el bien de la Humanidad, destruyendo los

monstruos que intentan aniquilarla y las calamidades sin número que afligen la vida”. Hércules dice no darse descanso ni respiro en su formidable lucha contra el mal, para “consumar unas tras otra, las descomunales empresas que los dioses me encomendaron”. Apenas terminado un trabajo emprende otro; ciega aquí los abismos tenebrosos, abre allá caminos por donde los hombres puedan “correr libres y confiados, a la conquista de su bienestar”. Y a seguida enumera sus doce hazañas (1275).

Entre sus muchos poderes está, reconoce al final de su arenga, el resucitar a los muertos, “porque mi padre Júpiter me dio también poder contra la muerte, contra la misma muerte” (1275). Quiere ofrecer a la reina su “flor humilde y preciada, ofrenda con que los cielos y la tierra galardonan ante el universo las preclaras virtudes de la esposa de Admeto”. El héroe se adelanta al cortejo fúnebre y “con ademán imperioso detiene el cortejo. Cesa la música funeraria”. “¡Deteneos”, exclama, “los que conducís al sepulcro el cuerpo inanimado de la divina Alceste! En este cuerpo frío quiero poner mi ofrenda, que es la flor de la vida”. Admeto duda que sea capaz de tal milagro, pues en Alceste ya no mora el alma, que se ha anegado en las sombras del Erebo. Mas Hércules le recuerda que los dioses le han dado el poder para destruir los obstáculos a la felicidad humana, poder contra los monstruos, contra las calamidades, contra la muerte misma. Nos advierte el acotador que Hércules habla “con inspirada elocuencia de taumaturgo”. Como Jesús ante Lázaro, Hércules conmina al alma de Alceste a abandonar el reino de Plutón y que vuelva a encender el calor de la vida en su carne insensible. Admeto se precipita hacia el cadáver pero lo nota frío como el hielo. Entonces Hércules, “con creciente gallardía y fiereza”, corre hacia el cadáver y aparta al rey, para ofrecer un grandilocuente discurso (1276).

Alceste por fin se reanima, Admeto grita en estado de delirio. Gorgias la llama a retornar al amor de la familia; Hiperión a sus estados, donde el pueblo la adora. Ante el milagro, todos caen de rodillas. El acto de Alceste, ahora en perspectiva, tiene “todo el valor ético de un sacrificio cristiano [. . .] consumado diez siglos antes de Jesucristo”, había adelantado Galdós en “A los espectadores”. Ante el llamado final de Admeto a glorificar a Hércules, vencedor de la muerte, éste, asquiciente, se justifica: “Mi destino es combatir por la vida humana, donde florece y fructifica el árbol del amor”. No en balde la obra concluye con un jubiloso canto de la reina “al cielo”, donde se bendice la labor de Hércules porque la restituye “al seno amoroso de la santa Humanidad” (1277). Es sintomático que la arenga de Hércules siguiera a su protesta ante los dioses (1275); él ha identificado correctamente el opuesto de la virtud en este reino y a sus valedores. Con la resolución de la obra y la resurrección de Alceste, también se plantea o sugiere la componenda indirecta para esos dioses tan ineficaces y polémicos. Hércules, el prototipo del dios único que se avecina, se comporta de manera opuesta a sus colegas divinos. Toma partido por el ser humano. Al igual que Jesús, Hércules es hijo de Dios y mujer; de modo similar a Jesús se decide en el momento climático por los necesitados de la tierra. El titán es “crístico” (Finkenthal 169).

En *Alceste*, Galdós nos presenta su modelo de esposa y madre para el siglo cuya personalidad se perfila en los primeros quince años. Año y medio más tarde (diciembre de 1915) estrena *Sor Simona*, donde querrá, en cambio, ocuparse del ámbito de la fe y su relación con la mujer. En este sentido hay una gradación hacia lo mejor, hacia la

excelencia. Alceste, con todas sus virtudes, está de todas maneras limitada, en su dedicación a su marido, sus hijos y su familia. Sor Simona no tendrá otro marido que Jesús, ni otra familia que los carlistas. O los alfonsinos, según la circunstancia. Según Joaquín Casaldueiro, Simona es el “apóstol de la doctrina galdosiana” (cit. por Domenech 25). Alceste estaba limitada a las paredes y entornos de su palacio, bajo la supervisión de Admeto, los suegros y la corte de sabios y parásitos. La ubicuidad de Simona, sin embargo, se hace palpable desde el principio del drama, como si su esencia fuera más espiritual que corpórea. Los aldeanos del lugar la llaman “hermanita correntona” (1279). Sor Simona es el espíritu de lo femenino que está en todas partes y en ninguna; existe y no existe a la vez (1282), como Alceste en el mismo momento de su resurrección, cuando la reina vuelve del antro de los muertos. La cualidad fantástica de Sor Simona ahora tiene, sin embargo, una clara impronta cristiana, sin ambages paganos; es “santa compañera”, “fierecilla de Dios” (1279), “santísima médica” (1281).

Simona necesita, como Alceste, morir para alcanzar la beatitud. Su muerte es, sin embargo, social, simbólica, tras frustrarse una relación amorosa de juventud y “volver la espalda al mundo y echarse en los brazos de Dios” (1284). La santidad de la muchacha es cuestión de voluntad, de enfatizar un atributo natural en ella (la dedicación espiritual a muchos hombres) en detrimento de otro (la dedicación íntima a un hombre). Galdós nos enseña que en toda mujer está latente la posibilidad de la gracia; la accesibilidad a ésta es connatural. De ahí la facilidad con la cual puede Simona transmutarse. Si no se desciende de reyes, como Juana, hay dos opciones igualmente fructíferas y legítimas: la maternidad, el cuidado del hogar y del señor hombre (Alceste) o la consagración a los necesitados e incapacitados de la sociedad. Del sexo masculino.

Galdós sitúa a su beata en territorio carlista, como si las condiciones sociales en la parte alfonsina no fueran ya propicias para la aparición de estas mujeres excepcionales. Y es para el servicio de aquellos guerrilleros de Dios que Simona se activa. Los hombres del carlismo son el objeto preferente de su aplicación y desvelo. El carlismo es aquella familia hogar y aquel hogar grandiosos donde Simona puede desarrollar las virtudes que su anterior prometido Ángel Navarrete le escamoteó al rechazarla. Del mismo modo que la singularidad de Admeto respecto a Alceste sirve para realzar y precisar la imagen total que se figura con la reina, pues el sacrificio sólo es válido a la luz de las características del mismo hombre que lo justifica, en *Sor Simona* los hombres no pueden en ningún momento desmentir la cualidad auténtica de la monja. Admeto se merece una Alceste y Sacris una Simona. Y viceversa: Alceste se merece un Admeto, Simona un Sacris.

Este último es un cabecilla militar en el ejército del pretendiente Carlos de Borbón, duque de Madrid. Sacris tiene 35 años, es antiguo seminarista, un símbolo de virilidad y prestancia carlistas (1285). Sacris se ha hecho guerrillero por Navarra, la causa religiosa y el pretendiente don Carlos VII (1286). Cuando suenan las campanas de una iglesia cercana, Sacris “con recogimiento, se pone en pie y se descubre. [Reza] a media voz”. Sacris va a la pelea “entonando himnos religiosos”. En su colmo, Sacris mata a los liberales en batalla con una sentencia latina: “Exaudi Domine et discerne causam meam de gente non sancta” (1289). Los jóvenes del ejército alfonsino son para él “estudiantillos diabólicos” (1290). Aunque Sacris nos parezca exagerado, Galdós no tiene ninguna intención de ridiculizar a los carlistas: él es la contrapartida masculina de Simona.

Practica Simona las máximas bíblicas; no siente rencor hacia sus enemigos y hace bien a los que la aborrecen. Ama a carlistas y a alfonsinos por igual. La mujer, nos descubre Galdós, está por encima de las divisiones políticas y coyunturales que afectan a los hombres. Su ideología es la de una neutralidad supratemporal. Simona acude a la Biblia para su base ideológica (1289). En un país donde los hombres parecen haber olvidado la verdadera tradición cristiana, la mujer es el ser ideal para su salvaguardia y rehabilitación. Simona es la intermediaria entre las dos facciones en guerra, la portadora de la solución, la militante de la concordia nacional (“¿sabéis vosotros cuál es la verdadera, la única patria? Pues la verdadera y única patria es la Humanidad” [1289]). El incidente con Ángel, el hijo de su antiguo enamorado, ilustra la postura de Simona perfectamente. Simona actúa con el muchacho sin que medie “cuestión de guerra, ni de política, ni nada de eso; es cuestión de caridad, de amor al prójimo” (1290). En el cuidado particular que se toma con el muchacho Simona pone en práctica las ideas que ha vertido ante Sacris; le demostrará al padre de Ángel, su antiguo novio, los superiores quilates de su condición femenina, como un pasaporte para el sacrificio en aras del hombre (1299). Simona se ofrece a morir luego en lugar del joven, lo que es una prueba máxima de su maternidad en potencia (irrealizada) y de su prescindibilidad respecto al hombre, del mismo modo que en *Alceste*. No le importará a Simona que, al simularse madre del muchacho para salvarlo, pierda de forma momentánea el aura de santidad entre sus seguidores (1296). Galdós, que escribe en 1915, cuando el carlismo languidece en la confusión —se sospecha del pretendiente Don Jaime y de sus simpatías por el socialismo (Flynn 142), y la causa carlista ha venido sufriendo después de 1898 sería división interna y marcado antagonismo entre varias tendencias (Holt 272)—, sabe que debe apostar por el joven Ángel, no por Sacris. El estudiante es el hombre del futuro, el equivalente de Tarsis (*El caballero encantado*) aquí; el acotador lo describe como “de figura distinguida” (1291), dispuesto a morir sin lamentos por su ideal, por la patria, pues esa es la “mayor nobleza, la gloria más grande” (1292, 1295). El estudiante se escapa del instituto de Vitoria con otros amigos porque creían que faltaba entusiasmo y ardimiento en el cuartel general alfonsino. Cuando el joven Ángel se presenta al general Moriones le echa un discurso patriótico (1295). El muchacho es valiente y cabal (1299). Para él “es hermoso y dulce morir por la patria” (1295).

Al situarse más allá de su presente, del bien y del mal, de carlistas y alfonsinos, la ideología cristiana de Simona adquiere un cierto tono reaccionario o cínico, sobre todo cuando conversa con el joven Ángel, en su convalecencia. Las lecturas que han movido al muchacho a abandonar las clases y marchar a la guerra son para Simona “insanas”, imaginación de locos (1292). El patriotismo de Ángel y sus amigos son travesuras de chicos, sus cabezas quedaron trastornadas por los discursos políticos, las arengas militares: “Queríais asombrar al mundo con vuestras proezas”. Los fervientes discursos de estos patriotas jóvenes son para Simona eso, discursos, vana retórica (1295). Simona reniega del siglo diecinueve, de la relativa modernidad que poco a poco se asienta en España: “Yo digo que vivimos en la Edad Media: grandiosa y terrible edad . . . Guerra, santidad, poesía . . .” (1289). La preferencia por lo medieval, sorprendente elemento romántico en un Galdós tardío, refuerza la utopía regresiva que defiende Simona; Galdós y su personaje aspiran a volver a esa era ideal donde no debía existir la política que lleva a carlistas y alfonsinos a masacrarse mutuamente y a los jóvenes estudiantes a dejar sus aulas. Una época aséptica, sin pasiones o facciones políticas, sin palabras tan conflictivas

como *patria*. Sor Simona es la embajadora de esta esterilización ideológica y por ello los demás la han tenido por loca, enajenada mental. Su locura, afirma Clavijo, es “suponerse que vivía en épocas muy anteriores a la actual” (1280), “despropósitos de la mayor inocencia” (1283). Simona puede imaginar que actúa y vive en cualquier época porque la fe está fuera del tiempo; es la misma antes que ahora, y nadie mejor para recordárnoslo que una mujer con las virtudes de la monja, quien en su proceder y en su ejemplo representa una vuelta al espíritu primitivo de la iglesia, que para Galdós ha sido malbaratado y malgastado por los hombres. Sólo una mujer, cuya misión en la tierra es servir a aquellos, puede alzarse sobre las disidencias del momento sin menoscabo para sí o para los demás (recordemos la prescindibilidad de Simona) en busca del antídoto para los “verdugos de Navarra [en] esta maldita guerra” (1279, 1299).

Ese motivo de la locura en el drama de la monja (Clavijo la llama “infeliz demente fugitiva”, 1279) es el que mejor la vincula con el personaje de la reina Juana, en *Santa Juana de Castilla*, estrenada en mayo de 1918. También aquí se nos advierte de esta singularidad desde los primeros momentos de la obra; es la ubicuidad espacial y temporal de la reina. Hay una diferencia en la perspectiva de la recepción por el espectador, sin embargo, pues es muy posible que conozca el dato histórico de la demencia de esta mujer. La sorpresa está en el conocimiento de una de las manifestaciones principales de esta locura, según la visión de Galdós, que el veedor del palacio de Tordesillas, Mogica, cifra “en no darse cuenta y razón del paso del tiempo”. Marisancha, la dueña, lo confirma: “Ya sé que para ella es lo mismo el antaño que el hogaño” (1321).

Estos mismos sirvientes que nos presentan al personaje desde un punto de vista negativo, se apuran por contrarrestar esta imagen inicial de la reina como loca, hereje y descreída, representación que pronto se comprende como la opinión de los *otros*, de los *enemigos* o ignorantes. Como Simona para los carlistas y Alceste para Tesalia, Juana es para sus servidores una madre, “buena, muy buena, hasta dejárselo de sobra”, de ningún modo “orgullosa y tiránica”, como la reputan (1322). Hace medio siglo que, encerrada en Tordesillas, la antigua reina sufre de toda clase de humillaciones y estrecheces, por obra del marqués de Denia y su mujer. Doña Juana nunca se queja ni le disputa al marqués sus grandezas robadas y ha vivido “solitaria y oscura, mal alimentada y peor servida, como si aquí viviera de limosna” (1322). Esta postura de la reina le parece a Mogica una de virtud, de humildad, de cristianismo. Marisancha piensa que doña Juana es casi una señora perfecta; casi, porque no asiste a las ceremonias de la iglesia. Pero Mogica da la solución, la de Galdós: la reina lleva la religión en su alma piadosa y, además, ama fervorosamente a los humildes y a los limpios de corazón. ¿Qué más se le puede exigir? (1322). La mujer puede desdeñar su debido vínculo con la iglesia como institución, sin mayores consecuencias para su salvación espiritual, algo que le está vedado al hombre, como Sacris llega a saber en *Sor Simona*. La locura de Simona, además de suponerse a sí misma que vivía en épocas anteriores, era el de querer infringir las reglas de su orden (1280). De modo similar, ante el humillante cautiverio al que la ha sometido su hijo Carlos V, la respuesta de la reina Juana no ha podido ser otra “que el silencio. Silencio . . . , oscuridad . . . , olvido” (1324).

La reina Juana es uno de los centros neurálgicos de la historia española. Los sirvientes la ven ir y venir en sus soliloquios y saben que ella va contando “los príncipes, reyes,

emperadores, que forman la muchedumbre de su augusta parentela” (1322). La reina es la madre de la patria, y es una madre ejemplar, como Alceste o Simona. Se ha pasado en Galdós del hogar de Admeto en *Alceste*, a Navarra en *Sor Simona*, y luego a toda España en éste, su último drama. Esta madre nacional reparte limosnas para los pobres, socorre a los hidalgos en problemas (1322), promete interceder con el emperador para reducir los impuestos a los campesinos o pedirle la instauración de un gobierno más justo (1329, 1330); es la memoria del país, personificada: “Mi cabeza es un libro, en el cual no le falta ninguna página, sólo que la numeración está borrada y las fechas son para mí letra muerta” (1323). Como Sor Simona, la reina Juana vive en cualquier tiempo del pasado o del presente.

El segundo acto del drama es clave para entender el propósito de la obra. La reina se ahoga en el castillo y, como si anticipara su inminente muerte, se confabula con sus servidores para salir del mismo, a escondidas de su virtual carcelero, el marqués de Denia. La falta de libertad es la causante, según Mogica, de los delirios, la inapetencia y los sombríos pensamientos que persiguen a doña Juana. La descripción por el acotador de la aldea en la cercanía de Villalba del Alcor (*Santa Juana* 1327), adónde se dirige la partida de la reina, recuerda aquellas de *El caballero encantado*, un medio rural idealizado. En su diálogo con los aldeanos, Galdós deja revelar otras virtudes excepcionales de doña Juana. Desde que comienza el intercambio, la reina pone en claro que ella no se considera superior a sus interlocutores (1327). Este espíritu democrático, melodramático, significa un no a las comodidades, un sí a la llaneza, “igualdad con el pueblo” (1330). Doña Juana es la reina del pueblo, una reina secuestrada por intereses hostiles (“esa caterva de flamencos . . . ” [1327]). Ella ha salido de Tordesillas sin aparato de coches y caballos, con sólo una modesta servidumbre, para comunicarse con la gente “menesterosa y rústica” (1322-3). La reina se interesa por todos (1328), en el marco de su mansedumbre cristiana, donde no cabe la violencia ni la guerra, un tema que encontramos en *Sor Simona*. Como a una virgen, los chicos se acercan a ella (1328-9). Antes de marcharse al castillo, la reina deja todo el resto de su caudal para que se reparta “entre esta gente infeliz” (1331).

Al igual que Alceste, esta reina, sin embargo, reconoce su debido lugar en la jerarquía ideológica de la época. El capitán Valdenebros quiere que ella se determine a cambiar su docilidad por una ambición más “gallarda, más conforme con los deseos de su pueblo”. Pero doña Juana protesta, “con dolorido acento”, “con voz apagada”, pues ella sólo quieren que la dejen sola, para acabar sus días en la oscuridad y el silencio, sin pompa (1330). Su modelo de gobierno es uno “patriarcal” (1330), dirigido por hombres; para ella, como ha dicho, lo mejor es el eclipsarse del mando, callar. La posición de la reina Juana es similar a la de las otras heroínas en cuestión. Ellas son quienes conocen mejor al hombre (los quilates de Admeto como gobernante; las prendas humanas y cristianas que comparten carlistas y alfonsinos; la sabiduría de dejar a los hombres regir los destinos de España). Carlos V sólo tiene que llegar a conocer mejor las grandes virtudes de los españoles; los culpables de que el emperador no lea mejor al pueblo son los extranjeros, “la nube de flamencos que devoran toda la riqueza” (1324). Ella, le recuerda a los aldeanos, es “reina de nombre nada más”; para gobernar España ella no sirve (1330), como tampoco sirviera Alceste en su país respectivo.

Después de la salida al campo, convencida doña Juana de que sus intenciones de cambio no pueden tener curso real y vuelve rendida a la evidencia, el prosaico resultado de su aventura es la hinchazón de las piernas y ampollas en diferentes partes del cuerpo. Ahora ha regresado también al mutismo (1332). Ahora lo que más preocupa a sus súbditos y a Galdós es redimirla de toda sospecha de disidencia religiosa. Todo el acto tercero está dedicado a este proceso. Después de fantasear sobre lo que hubiera podido ser su reinado, le urge a doña Juana arreglarse con la iglesia y con los espectadores. Su alma, dice, está triste y quiere que la perdonen. En vez de alimentos pide agua, para purificarse. Si esto suena heterodoxo, Francisco Borja, mensajero del emperador, lo confirma y también lo condona, pues declara a todos que las ideas de Erasmo no eran incompatibles con las del cristianismo. La sátira erasmista no se dirigía contra los locos sublimes sino contra los teólogos enrevesados, los canonistas insustanciales, las beatas histéricas y los predicadores truculentos, “que han desvirtuado la divina sencillez con artilugios retóricos” (1334) —tal y como Galdós ha representado anteriormente a Demofonte, en *Alceste*. Hasta en la muerte querrá la reina mostrarse modélica. Reclama para su madre todos los honores históricos; ella ha sido sólo una desdichada que nada hizo para merecer las alabanzas de la historia, ni ambiciona ser sepultada en panteones de mármol (1334). Borja por fin consigue que rece el credo y en ello está cuando fallece.

Tema que merita otro ensayo es la presencia del melodrama en *Sor Simona* y *Santa Juana de Castilla*; dan ambas amplio ejemplo de su uso por Galdós, en manera análoga a la analizada con *Alceste*. Los dos anteriores dramas quizás tienen menos momentos de aparatosidad, mas sus escenas clave (por ejemplo, el ofrecimiento de Simona para morir fusilada en lugar de Ángel; la huida de la reina de su castillo para tener un último contacto con la plebe) buscan del mismo modo la admiración y el pasmo de los espectadores, pues exageran ciertas posturas posibles ante las circunstancias respectivas. La polarización entre los personajes del mal y los del bien en *Sor Simona* pasa por la dicotomía entre carlistas y alfonsinos, respectivamente; los primeros semejan modernos guerreros de Cristo, representados por Tarsis; los segundos son los que han permitido a los ‘inocentes’ estudiantes como Ángel corromperse la mente con lecturas indebidas, que les han trastornado el seso y los han convertido en poco menos que suicidas autómatas (1292, 1295). En *Santa Juana* . . . se enfrenta a los nobles que custodian a la soberana, traidores a su misión, y el pueblo que la venera, en dos extremos bien definidos. Los opuestos enfáticos en las dos últimas obras (cristianos vs. pseudocristianos, los fuertes de espíritu vs. los débiles, los puros vs. los degenerados, nacionales vs. extranjeros, etc.) recuerdan las oposiciones en *Alceste*.

Asimismo hay un elemento de reescritura o reconstrucción en ambas obras, del texto histórico nacional, conforme al gusto de Galdós por idealizar el pasado de la nación. Es un juego con la fantasía pero sin olvidar la justificación racional (Ribbans 228). En *Santa Juana* . . . , sobre todo, se percibe la apuesta por el *what if?* (Ribbans 248), por otras lecturas ucrónicas (Finkenthal 180-9), sobre todo por la “alternativa democrática”, según Rodolfo Cardona (463).⁴ En el caso de *Sor Simona*, que circunscribe los eventos a 1875, un año antes del fin de la tercera guerra carlista, es curioso comprobar cómo Galdós se reescribe a sí mismo. En el episodio *Zumalacárregui*, de 1898, los carlistas de la primera guerra eran “facciosos”, poco menos que carniceros, “hechos a los espectáculos de

muerte y a presenciar cuantas atrocidades caben en la fiereza humana” (321, 326, 329). Los cristinos entonces eran, en comparación, “una casta de leones” (327).

A las heroínas del último teatro de Galdós las guía “el poder salvífico del amor” (Finkenthal 171) en las variadas manifestaciones que he repasado. El amor que las mueve y las define está, sin embargo, calificado, no es neutral o imparcial. La resurrección de Alceste se trueca en la obra de Galdós no tanto en una prueba de la bondad divina, como en un reconocimiento o regalo de Hércules a la condición ejemplar de ama de casa, esposa y madre cristianas que Alceste tan bien representa. Galdós sigue a los románticos en imaginar una Alceste santa, un símbolo de amor y de sacrificio que el original no contiene.⁵ Lo que pudiera parecer un acto de reivindicación femenina, al dignificarse a Alceste, se diluye en la significación del sacrificio para el que la reina se ofrece. Es aquí donde se transparenta el verdadero trasfondo de la reescritura, no un elogio al altruismo de la inmolación de esta mujer por sus semejantes, sino a su renunciamiento en aras del hombre y de su deber como madre y esposa, enmarcado en el desvelo por los intereses del país y otras consideraciones cívicas. En la obra ello atañe mejor a Admeto, el señor de Tesalia y de esta familia, el indicado, como hombre, para encarnar las virtudes patrióticas: la actuación en el exterior, en el ágora, que posibilita la dueña del espacio interior e íntimo, la reina. Tanto Hércules como Borja rescatan a sus reinas del averno con su verbo, y las redimen. La mujer es incapaz de salvarse por sí misma; requiere el decidido concurso de un hombre distintivo. No le basta a Simona, incluso, su estela de santidad para eludir el inminente pelotón de fusilamiento. Su suerte se decide por la intervención milagrosa del general alfonsino Moriones, un enviado especial de las altas esferas, en la manera de Hércules y Borja.

NORTHERN ILLINOIS UNIVERSITY

Notas

- ¹ Gonzalo Sobejano, en 1978, le da la razón al escritor, al afirmar que en su orientación más fructífera, su dramaturgia fue adversa al melodramatismo: “El teatro de Galdós no puede ser definido, sin injusticia, como melodrama alegórico de la burguesía liberal” (“Echegaray” 115). Sobejano niega que un escritor liberal como Galdós pueda ser melodramático, confusión que aclara Isaac Rubio (“Galdós”). Precisamente por su carácter democrático, el melodrama sería un buen vehículo para las ideas liberales (ver más adelante). Como mi análisis intentará demostrar, el melodrama de Galdós en la obra estudiada aquí “refleja una visión convencional y forzada de la realidad, [el] espejo de una dialéctica gratuita” (Rubio, “*Alma y vida*” 184). Sobejano cambiará de opinión parcialmente en un ensayo de 1996: esta vez concederá la presencia del melodrama en *Sor Simona*, pero la negará en *Alceste* y en *Santa Juana* (“Política” 13).
- ² Esta estética o retórica del pasmo la describe el crítico norteamericano de esta manera: “The search for a dramaturgy of admiration and astonishment needs a rhetoric that can infuse the banal and the ordinary with the excitement of grandiose conflict. Melodramatic rhetoric implicitly insists that the world can be equal to our most feverish expectations about it, that reality properly represented will never fail to live up to our phantasmatic demands upon it” (40).
- ³ Helen Graham escribe que, aunque muy tímidamente, ya surgían o se consolidaban para estos años algunos movimientos feministas, que pedían la reforma del sufragio y la regularización del acceso a la educación para las mujeres de la clase media. Advierte que las activistas eran principalmente de la élite aristocrática o intelectual del país (103), con aisladas voces de rebeldía y desafío. En una conferencia de 1903, titulada “El problema feminista”, Concepción Jimeno de Flaquer declara que “la mujer española ha sido explotada en la distribución de los derechos y deberes, porque vive sujeta a leyes que no dicta, a impuestos que no vota y a una justicia que no administra. No adquirirá su completa dignidad mientras que, rica, no administre su fortuna, o pobre, no pueda bastarse a sí misma con su trabajo” (cit. por Caballé 443). Carmen de Burgos en 1909 abogaba por el libre albedrío, estar donde le agradase, “huyendo de lo molesto”, porque “eso de hacerse un palacio con cementerio y todo para vivir y morir en un mismo sitio me parece que nos asemeja a los moluscos”. No quiere “esa debilidad que nos hace estar todo el tiempo de cara al pasado lamentándonos . . . nada de lágrimas”. Se ha hecho sus propias leyes y se ha pasado sin Dios; envidia los mundos donde no habitan los hombres (23-25).
- ⁴ V. el estudio de Sara E. Schyfter sobre la manipulación de los últimos días de esta reina española que efectúa Galdós.
- ⁵ Gountiñas Tuñón (471) cita los autores de las más famosas versiones europeas del *Alceste* de Eurípides: Hans Sachs (1555), Alexandre Hardy (1606), Alfieri (1798), Herder (1802), y las óperas de Lully (1674), Handel (1727) y Gluck (1767).

Obras citadas

- Aldaraca, Bridget A. *El ángel del hogar. Galdós and the ideology of domesticity in Spain*. Chapel Hill, Carolina del Norte: U of North Carolina P, 1991.
- Armas Ayala, Alfonso. "Galdós y la política". En *Actas del tercer congreso internacional de estudios galdosianos*. Volumen II. Las Palmas: Ediciones del Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989. 475-87.
- Berenguer, Ángel, ed. *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1988.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP, 1976.
- Burgos, Carmen de. *Mis mejores cuentos*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.
- Caballé, Ana, comp. *La vida escrita por las mujeres*. Tomo II: *La pluma como espada. Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.
- Cardona, Rodolfo. "Fuentes históricas de *Santa Juana de Castilla*". En *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 462-69.
- Carr, Raymond. *Spain. 1808-1975*. Oxford: Clarendon P, 1982.
- Domenech, Ricardo. "Ética y política en el teatro de Galdós". *Estudios escénicos* 18 (1974): 223-52.
- Escobar, José. "Metaficción melodramática en Galdós". En *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed. Tomo II. Madrid: CSIC, 1986. 363-70.
- Eurípides. *Alceste*. Trad. de Charles Rowan Beye. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1974.
- Finkenthal, Stanley. *El teatro de Galdós*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1980.
- Flynn, M. K. *Ideology, Mobilization and the Nation. The Rise of Irish, Basque and Carlist Nationalist Movements in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Londres: Macmillan P, 2000.
- Fuentes Peris, Teresa. *Visions of Filth. Deviancy and Social Control in the Novels of Galdós*. Liverpool: Liverpool UP, 2003.
- García de Cortázar, Fernando. *Historia de España. De Atapuerca al euro*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.
- Gountiñas Tuñón, Orlando. "Notas al *Alceste*". En *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 470-78.
- Graham, Helen. "Women and Social Change". En *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Helen Graham y Jo Labanyi, eds. Oxford UP: 1995. 99-116.
- Holt, Edgar. *The Carlist Wars in Spain*. Chester Springs, Pennsylvania: Dufour Editions, 1967.
- Howarth, W. D. "The Playwright as Preacher: Didacticism and Melodrama in the French Theatre of the Enlightenment". *Forum for Modern Language Studies* 14.2 (1978): 97-115.
- Lannon, Frances. "The Social Praxis and Cultural Politics of Spanish Catholicism". En *Spanish Cultural Studies. An Introduction*. Helen Graham y Jo Labanyi, eds. Oxford UP: 1995. 40-45.
- Menéndez Onrubia, Carmen. *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

- Percival, Anthony. "Melodramatic Metafiction in *Tormento*". *Romance Quarterly* 31.2 (1984): 153-60.
- Pérez de Ayala, Ramón. *Las máscaras*. Buenos Aires: Espasa-Calpe argentina, 1948.
- Pérez Galdós, Benito. "A los espectadores y lectores de *Alceste*". *Obras completas*. Tomo VI. Federico Carlos Sainz de Robles, ed. Madrid: Aguilar, 1951. 1248-9.
- . *Alceste*. *Obras completas*. Tomo VI. Madrid: Aguilar, 1951. 1249-77.
- . *El caballero encantado*. Madrid: Miguel Castellote, 1972.
- . *Celia en los infiernos*. *Obras completas*. Tomo VI. Madrid: Aguilar, 1951. 1208-47.
- . *Electra*. *Obras completas*. Tomo VI. Madrid: Aguilar, 1951. 848-97.
- . "Prólogo", a *Los Condenados*. *Obras completas*. Tomo VI. Madrid: Aguilar, 1951. 695-704.
- . *Santa Juana de Castilla*. *Obras completas*. Tomo VI. Madrid: Aguilar, 1951. 1320-35.
- . "Soñemos, alma, soñemos". *Obras completas*. Tomo VI. Madrid: Aguilar, 1951. 1482-85.
- . *Sor Simona*. *Obras completas*. Tomo VI. Madrid: Aguilar, 1951. 1278-1300.
- . *Zumalacárregui*. *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1958. 321-418.
- RAE (Real Academia Española de la lengua). *Diccionario de la lengua española*. 21ª edición. Madrid: Espasa, 2001.
- Ribbans, Geoffrey. *History and Fiction in Galdós's Narratives*. Oxford: Clarendon P, 1993.
- Ríos-Font, Wadda C. *Rewriting Melodrama. The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater*. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell UP, 1997.
- Rodgers, Eamonn. "Galdós ¿escritor disolvente?: Aspectos de su pensamiento político". En *A Sesquicentennial Tribute to Galdós: 1843-1993*. Linda M. Willem, ed. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993. 269-82.
- Rubio, Isaac. "*Alma y vida*, obra fundamental del teatro de Galdós". *Estudios escénicos* 18 (1974): 173-94.
- . "Galdós y el melodrama". *Anales galdosianos* 16 (1981): 57-67.
- Sackett, Theodore Alan. *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*. Verona: Università degli studi di Padova, 1982.
- Seco, Manuel, Olimpia Andrés y Gabino Ramos. *Diccionario del español actual*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1999.
- Schyfter, Sara E. "The Fabrication of History in *Santa Juana de Castilla*". *Anales galdosianos* 19 (1984): 53-60.
- Shubert, Adrian. *A Social History of Modern Spain*. Nueva York: Routledge. 1990.
- Sinnigen, John H. "*Tristana*: la tentación del melodrama". *Anales galdosianos* 25 (1990): 53-8.
- Smith, Alan E. *Galdós y la imaginación mitológica*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Sobejano, Gonzalo. "Echegaray, Galdós y el melodrama". *Anales galdosianos* Sup. (1978): 91-117.
- . "Política y melodrama en el teatro de Galdós". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 19-20 (1996): 13-26.
- Thion Soriano-Mollá, Dolores. "*Alceste*, entre mito e historia". En *VI Congreso Internacional Galdosiano*. Yolanda Arcibia, María del Prado Escobar y Rosa María Quintana, eds. Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000. 861-74.