

LA "ALCESTIS DE EURÍPIDES":  
CUANDO LOS DIOSES VISITAN A LOS HOMBRES

Muchos años son y mucha es la tinta que sobre la *Alcestris* ha corrido. Ya Aristófanes, que debió de verla de niño, se sintió atraído por tan singular obra y la utilizó con su habitual desparpajo para algunos lugares de las suyas; después la tragedia es imitada por el romano Accio, influye en Horacio, se transmite a través de infinidad de manuscritos medievales; el Renacimiento acoge la pieza con entusiasmo después del oscuro paréntesis; Han Sachs, el maestro cantor de Wagner, vuelve a ella en busca de inspiración. Desde el xvii hasta nuestros días es ya un verdadero sinfín de dramaturgos, poetas, libretistas de ópera el que reelabora con mayor o menor acierto el mito de Alcestris. La simple nómina es impresionante: Hardy, Milton, Lully, Händel, Metastasio, Glück, Wieland, Herder, Alfieri, Browning, Hofmannsthal, Rilke, Eliot, Thornton, Wilder, Theodore Morrison, todo un curso de Literatura comparada; y paralelamente a esta corriente literaria discurre la inmensa masa de interpretaciones eruditas que discuten sin cesar la obra, sus pormenores y significado. En los últimos treinta años bastante más de doscientos libros, partes de libro y artículos han sido dedicados a la *Alcestris*, pongamos algo así como diez mil páginas. Sería, pues, absurdo intentar en un artículo el aprovechamiento y asimilación de tan ingente material. Quizá lo procedente sea todo lo contrario. Ponerse a contemplar la obra con los ojos limpios e ingenuos de cualquier espectador de los que el año 438 a. J. C. asistieron a su estreno en la competición teatral de las Grandes Dionisiácas. Lancémonos, pues, a un rápido recorrido a través de ella, que precisamente es una de las producciones eurípideas más traducidas al castellano. Hay varias versiones, algunas mediocres, otras excelentes. La *Alcestris* ha tenido la buena suerte de que su título empiece con A, y ello porque, siendo costumbre editar a Eurípides por orden alfabético, las dos colecciones bilingües españolas, la Hispánica con traducción castellana, la Bernat Metge con versión catalana, han dado nuestra obra la primera, por obra de las expertas plumas, respectivamente, de Antonio Tovar en 1955 y de José Alsina en 1966. Releámosla, pues, entera, es cosa de apenas una hora, y entre tanto intentemos trasladarnos en espíritu a aquella soleada mañana de la lejana Atenas.

Eurípides, que no obtendrá nada más que el segundo premio —su rival, Sófocles, lo era realmente de excepción—, ha presentado una tetralogía compuesta por tres tragedias, *Las Cretenses*, *Alcmenón en la Psófide* y *Télefo*, y la *Alcestris*. Nada tienen que ver los argumentos de unas con otras: ya en sus tiempos ha desaparecido aquella hermosa, pero difícil práctica del Esquilo de la primera época, con sus tetralogías homogéneas, de las que la *Orestía*, cuyas tres tragedias se conservan, es modelo excelso. Aquello era un logro perfec-

to, pero tan difícil, que ya el propio Esquilo y luego sus sucesores terminaron por representar a continuación, sin lazos argumentales, las cuatro obras que en el año hubieran escrito. Se conserva, sin embargo, la costumbre de que la última de ellas sea un drama satírico, es decir, una pieza más corta y de menos ambiciones, sin crímenes ni hechos patéticos y en que usualmente el coro está compuesto de sátiros, simpáticas y caprichosas bestezuelas que pirotean y hacen aspavientos por el escenario sorprendidas, por ejemplo, ante cualquier invención o rara novedad que el protagonista descubra. Con ello la tensión del auditorio, sobrecargado de electricidad dramática, se relaja al fin de la sesión. Ahora bien, los dramas satíricos llevan consigo forzosamente chistes, alusiones obscenas, a veces material burdamente chocarrero. Parece que al melancólico Eurípides este tipo de chispeante actividad literaria no le iba demasiado: el único drama satírico que de él conservamos, *El Ciclope*, es discreto, pero nada más. No nos extraña, pues, que en esta tetralogía, según nos informa en los manuscritos la nota previa o hipótesis de un gramático, el poeta haya preferido prescindir de los sátiros y yuxtaponer a las tres tragedias principales un drama más breve —la *Alcestris* tiene 1163 versos frente a los 1419, por ejemplo, de la *Medea* o los 1466 del *Hípólito*— que, según la expresión del referido comentarista, *tiene una disposición más cómica...*, es más parecido a los satíricos, porque predispone a la alegría y la satisfacción frente a la tragedia, pues empieza por una desgracia, pero termina con felicidad y gozo, lo cual se relaciona más con la comedia. Es decir, el final es dichoso y no se contemplan tremendas escenas sangrientas, lo que justifica su elección para el final de la tetralogía. El mismo tipo de obras "sin sangre" —se ha dicho de la *Alcestris* que es una tragicomedia, otros la han calificado de hilarotragedia como las que posteriormente escribió Rintón el Tarentino— lo hallaremos cada vez con más frecuencia en el período final de la vida de Eurípides, cuando escribe la *Helena*, el *Ión*, el *Orestes*, la *Ifigenia en Táuride*.

El proscenio, lo que hoy llamaríamos escenario, está cerrado al fondo por el usual palacio con su gran puerta central. En este caso, el público, bastante versado generalmente en Literatura y Mitología, sabe ya que se trata de la señorial casa de Admeto, príncipe de la ciudad de Feras, en Tesalia. Algunos de los espectadores tal vez pudieron llegar a ver de muy niños la anterior *Alcestris*, obra de Frínico, y en todo caso están más o menos enterados de las líneas generales del argumento. Saben también que Eurípides puede haber pensado en Tesalia como escena de uno de sus dramas de aquel año precisamente porque se busca por entonces un acercamiento político con este pueblo; y se hallan igualmente preparados para apreciar los pormenores localistas que puedan surgir y las características raciales con que Eurípides va a presentar a su héroe, hombre de la fértil plana tesalia, un poco rústico, quizá jactancioso y fanfarrón, pero noble y enormemente hospitalario.

Se abre la puerta y sale del palacio un dios. Nada menos que un dios. Nada menos que Apolo: el público puede identificarle con facilidad gracias al arco y aljaba que lleva. Pero, por muy al corriente de las situaciones que se halle una parte de los espectadores, la complicación de las leyendas y temas requiere un prólogo explicativo. Nadie mejor que un dios, pues todo lo sabe, para poner en antecedentes al auditorio. Ante todo, una manifestación sorprendente. Apolo, a pesar de ser personaje divino, pasó una temporada como trabajador a jornal en casa de Admeto. La historia es complicada. El héroe médico Asclepio, hijo de Apolo, ensoberbecido con sus éxitos, había osado algo prohibido para cualquier mortal, el devolver muertos a la vida. Pero los dioses son envidiosos y ponen barrera infranqueable a los éxitos humanos. Zeus pide el rayo a los gigantescos Ciclopes, fulmina con él a Asclepio; su padre, irritado, no se atreve a tomar represalias contra el rey de los inmortales, pero se venga exterminando a los herreros divinos; Zeus entonces le castiga a servir a un mortal. Todo esto nos introduce de rondón en una atmósfera fabulosa, casi de cuento infantil, lejos de la verdadera religión griega con sus místicas profundidades; pero quizás haya otra razón para que Admeto, un simple mortal en Eurípides, haya sido elegido como patrono del infeliz dios jornalero: aquí tendríamos restos de un mito en que Admeto y Alcestis serían una especie de venerable pareja ctónica, contrapartida de Hades y Perséfone. Eurípides habría mezclado así elementos de dos estadios anterior y posterior a la desmitificación de estos personajes, y en todo caso dejó huellas del primitivo estado de cosas en los versos en que el coro profetiza que Alcestis será cantada ritualmente en Esparta y Atenas.

Sea como sea, la piedad de Admeto impresionó a Apolo y creó un fuerte vínculo entre los que sólo abusivamente podríamos denominar amo y criado. Aquí el prólogo divino no da muchos pormenores y tenemos que irnos a leer la divertida *Biblioteca mitográfica* de Apolodoro. Allí veremos que, entre otros favores por parte del dios, como una maravillosa fertilidad por parte de los ganados de Admeto, éste aspiró a casarse con la princesa Alcestis, hija de Pelias, rey de otra ciudad tesalia, Yolcos. Pero, como en tantas otras historias míticas —la de Pélope e Hipodamía, por ejemplo— en que parece subyacer una relación incestuosa, Pelias ponía dificultades a los pretendientes de su hija; prometía, sí, casarla, pero con aquel que le presentase un carro tirado por un león y un jabalí. Naturalmente, para Apolo esto era coser y cantar; el dios aportó la heterogénea yunta y Admeto pudo casar con Alcestis.

Todo parecía haberse resuelto cuando se descubrió que Admeto tenía que morir joven. ¿Por qué? Sencillamente, porque las Moiras, las Parcas dispensadoras de destinos, le reclamaban. Apolodoro, representante de una generación tardía y racionalista, nos da otra explicación. El desmemoriado Admeto, al ofrecer las libaciones ritua-

ies con motivo de su boda, se olvidó de Artemis, la diosa de la virginidad, precisamente aquella a quien debía haber aplacado más; la venganza de la doncella divina fue terrible; al abrir Admeto el tálamo lo encontró lleno de serpientes enroscadas. Pero Eurípides prefiere la versión fatalista. Admeto, sin embargo, se rebela contra su hado; y Apolo le ayuda. ¿Cómo? El prólogo dice sencillamente *engañando a las Parcas*. Quien recordara a Frínico sabía algo más sobre este engaño; pero además ahí estaba la justamente famosa tragedia de Esquilo. Allí vemos a las Furias irritadas con Apolo por la protección que ha otorgado a Orcestes: se está portando como antaño en el palacio de Feras, cuando emborrachó a las viejas divinidades para conseguir de ellas, con la euforia del vino, que dejaran a Admeto volver a la tierra. Es ciertamente una pintoresca leyenda, aunque no quepa deducir solamente de ella que la *Alcestis* de Frínico era un drama satírico. En todo caso, las Parcas, aun beodas, imponen una condición: Admeto resucitará, pero siempre que haya una persona dispuesta a morir en vez de él. En el mito primitivo todos estos hechos se desarrollaban probablemente en el mismo día de la boda; Admeto rogaba sucesivamente que le sustituyeran a su padre Feres, a su madre, a su esposa Alcestis. Los dos primeros respondían a su egoísmo con el egoísmo de la negativa; la dulce Alcestis aceptaba el sacrificio. En Eurípides la situación es muy distinta; el poeta ha querido sin duda aprovechar las posibilidades dramáticas que ofrecía la presencia de hijos ya capaces de sentir la pérdida de su madre. Lleva a cabo, pues, una innovación: las Parcas aceptaron la sustitución de Admeto por otro muerto, pero admitiendo además un cierto plazo; y nos hallamos hoy en el día predeterminado en que todos, incluida la propia Alcestis, saben que tiene que morir. Esto, desde un punto de vista "moderno", añade un elemento patético, incluso inhumano. ¿Qué clase de vida habría llevado la infortunada esposa, condenada a fecha fija como un reo de muerte? Pero Eurípides no nos dice nada de ello: es una convención más que su arriesgada novedad lleva consigo.

El caso es que, según nos dice Apolo, la heroína está ya moribunda en el interior del palacio y él se dispone a abandonarla, considerándose vencido, para evitar el miasma que la presencia de un cadáver arroja sobre un dios puro. Pero en aquel momento los espectadores de un lado del teatro pueden ver cómo se abre un lateral de lo que los griegos denominaban escena, una especie de barraca en que estaban los vestuarios y la rudimentaria tramoya, para dejar paso a un nuevo personaje que, dada la vuelta al edificio, se enfrentará con Apolo junto a la puerta. Es la Muerte. No el dios Hades en la forma tradicional; la Muerte, la figura tradicional de los cuentos. Podemos reconstruir parte de su horrible atavío. Lleva en la mano un cuchillo con el que se dispone —esto también estaba ya en Frínico— a cortar ritualmente algunos cabellos de la víctima como indicio de dedicación perenne al mundo de abajo. Otros rasgos de

su fisonomía los podemos intuir gracias a la posterior monodia de Alcestris, aunque por desgracia el texto está en ella bastante corrupto. Una figura alada, de mirada terrible bajo cejas negrísimas: una visión siniestra y repulsiva.

Diálogo entre Muerte y Apolo. Eurípides se comporta aquí con el más riguroso antropomorfismo: la reacción del dios no puede ser más humana. Intenta todavía una última transacción: ¿qué importa a la Muerte que Alcestris viva aún unos años más? No, no da lo mismo: para ella las muertes de los jóvenes representan una gloria mayor. Pero, en cambio —discute el dios como un verdadero griego de todos los tiempos—, si la dejan llegar a la vejez los funerales, en una casa más próspera, serán más ricos. La Muerte sale ahora con un raro registro social: eso sería injusto, una preferencia indebidamente dada a los acaudalados en sus últimos momentos; ante el más allá todos los hombres deben ser iguales. No hay solución; pero Apolo puede jugar aún una última carta salvadora: va a pasar por Foras el héroe Heracles, el eterno caballero andante, obligado a realizar en las cercanías uno más de entre sus múltiples trabajos. Él rescatará a Alcestris; la Muerte quedará chasqueada y sin agradecimiento por parte de nadie. El público acoge con interés esta noticia. Ante un auditorio moderno sería un error el descubrir así el desarrollo posterior de la obra: para los atenienses, infinitamente más entendidos en arte dramático que nosotros, el verdadero placer estético no está en la burda expectación, sino en el fino desarrollo de los matices y peripecias.

Mutis de Apolo y la Muerte. Cada cual desaparece por donde el otro salió: el dios por la puerta lateral, su antagonista entrando en el palacio por el gran portón. Entre bastidores, ambos actores se quitan rápidamente la máscara, el traje y los atributos, que ya pueden guardarse para otra función. Uno de ellos, quizás el que acaba de representar al personaje de ultratumba, tiene más prisa que el otro, porque va a salir en seguida disfrazado de criada. En la primera escena ha podido hablar con voz natural, pues la palabra *muerte* es en griego un masculino, de modo que el público concibe la personificación en hábitos y pergeño varoniles; pero ahora tendrá que emplear el falsete. Dos actores solos, dos hombres, llevarán consigo todo el peso de la obra tomando sucesivamente sobre sí todos los papeles necesarios; y las partes cantadas corren solamente a cargo de uno de ellos. Esto no es lo usual en Eurípides, otras de cuyas tragedias necesitan al menos tres actores. Conocemos demasiado poco la evolución de su técnica dramática, entre otras cosas porque nos faltan obras conservadas de los diecisiete primeros años de su actividad, desde las *Peliades*, estrenada en el 455, hasta la *Alcestris*, perteneciente quizás a su quinta tetralogía y que resulta ser el más antiguo drama de Eurípides llegado a nosotros; pudiera, pues, ocurrir que la acomodación de los dramas a dos actores, como la ausencia del *deus*

*ex machina* tan frecuente en lo tardío, fuera un rasgo más bien del primer período, y, en efecto, vemos que la *Medea*, del 431, se encuentra en el mismo caso; pero también cabría que éste fuese rasgo usual en los dramas satíricos que se habría extendido a una pieza "prosatrica" como la *Alceste*. Sea como sea, este público sabe saltar sobre inverosimilitudes e inadecuaciones técnicas para deleitarse con el fondo sublime de las obras mismas.

Ahora, en la orquesta vacía, el solemne ritmo de los anapestos al son de los que el coro avanza, dividido en dos secciones, desde las puertas laterales hasta el lugar central del que ya no se va a mover. Son los ancianos de Feras que acuden al palacio como buenos ciudadanos ante una emergencia trágica. Los semicoros se interrogan el uno al otro. ¿Por qué este patético silencio? ¿Vive todavía Alceste, la mejor de las mujeres para con su esposo?

Ya están todos juntos cantando el párodo. Continúa el diálogo de los semicoros. Uno de ellos está más esperanzado; el hecho de que no suene aún el gemido funeral de los sirvientes parece ser buen augurio; no se ve junto a la puerta el aguamanil ritual; no hay tampoco cabelleras cortadas en señal de duelo y fijas en las jambas de la entrada. Pero, en definitiva, no hay que hacerse ilusiones. El día fatal ha llegado; solamente Asclepio fue capaz de resucitar a los hombres; y Asclepio, todos lo sabemos ya, fue castigado por Zeus.

Salc de la casa una sierva que llora. Su función es la del necesario mensajero que, al no existir posibilidad de escenas interiores, debe relatar al público lo ocurrido en el palacio. El corifeo se acerca a dialogar con ella. Tristes noticias. Pero también confortadoras. Alceste ha mostrado una increíble entereza espiritual. Ha lavado y purificado su hermoso cuerpo —¿se acordaría Sócrates de la escena cuando hizo lo mismo antes de morir cuarenta años más tarde?—; ha sacado su más bello vestido del arca de madera olorosa de cedro; ha orado ante el hogar familiar pidiendo a la diosa protectora que otorgue a sus hijos matrimonios felices y vida larga sin ningún voto paralelo formulado para el marido; ha decorado los altares de la casa con coronas de arrayán mortuorio. Pero la fuerte tensión ha terminado por poder con ella. La contemplación del lecho matrimonial, la idea de que pronto encontrará Admeto nueva esposa en él, llenó sus ojos de lágrimas; se tendió en la cama, se levantó, volvió a echarse llorando; el niño y la niña se agarraban gimiendo a su falda; los criados desfilaban uno tras otro, con grandes aspavientos y gritos, para darle la mano. Y también Admeto estuvo a la altura de sus difíciles circunstancias: *llora a su esposa y la tiene en sus brazos y le ruega que no le abandone, pero busca un imposible*: el destino ha de cumplirse. La criada entra a avisar a su señor la presencia de los ciudadanos.

Otra vez el coro solo en escena. Nuevos cantos de dolor, unos anapestos filosóficos —verdaderamente el matrimonio trae a veces tantos dolores como goces— y, entre tanto, se abre la puerta y aparecen patéticamente los esposos. Admeto sostiene a la desfallecida Alceste; detrás van tristes los niños; los tramoyistas sacan un catre, que dejan junto al grupo. Un insensible crítico moderno ridiculizaría este raro sacar a la calle las intimidades que una y otra vez repite el teatro griego; el público sabe que es una convención imprescindible y no se preocupa lo más mínimo por la inverosimilitud. Pero además Eurípides, cuidadoso de la carpintería teatral como siempre en esta obra, ha dado un motivo para la salida a la calle de la reina moribunda: la esclava acaba de decir que Alceste desea contemplar por última vez la luz del sol y, en efecto, al astro invocan las primeras palabras del cántico de la heroína, semiacostada en la camilla: *¡Sol y luz del día, torbellinos celestes y nubes pasajeras!*

La monodia es realmente hermosa. En ella se acuerda de su soltería juvenil en Yolcos; desfallece cada vez más; empieza a desvariar; ve ante sí las aguas cenagosas, estancadas, del río de los muertos; al implacable Caronte, barquero del Hades, que, impaciente, con la mano ya en su pértiga, la llama (*¡Por qué te detienes? Date prisa; nos estás retrasando!*); a la Muerte, vista antes por el público, pero a la que ahora sólo ella contempla; sus ojos se nublan; se despide de los niños (*ya no tenéis madre*); apoya, exhausta, su cabeza en la almohada. Hemos presenciado la única escena, realmente conmovedora, en que la tragedia griega nos ofrezca de manera directa una muerte natural.

Y, entre tanto, es curioso escuchar las recitaciones con que Admeto acompaña de modo paralelo su monodia. *Somos dos desgraciados... no me abandones... ¡Qué pena la nuestra!* Es como una suntuosa tela en que se entretejen el oro puro de los cantos de la esposa con la burda hilazón de estas banalidades a las que ella ni siquiera responde, maquinales condolencias del hombre sano cuya propia muerte está muy lejos.

Pero, de pronto, una transición brusca. A partir del verso 280, Alceste se enfrasca en un largo parlamento muy poco adecuado a persona a quien hemos visto en tal situación. No sabemos, naturalmente, cuál era la costumbre de los actores en esta escena: yo, si tuviera que dirigir una representación moderna de la *Alceste*, haría hablar a la actriz de pie, en tono normal y juvenil. La señorita Dale, excelente intérprete de los poetas helénicos a quien por desgracia perdimos demasiado pronto, vio muy claro el problema. El drama griego no siempre se atiene a la relación lineal de los hechos cronológicos: a veces, como aquí, una escena se descompone en dos doblando ante el público las facetas simultáneas de una situación o estado de ánimo. Primero hemos escuchado en la monodia los tonos emocionales de un alma moribunda; a continuación, la misma per-

sona en el mismo momento nos va a describir sus razonamientos a lo largo del trance. Eurípides ha yuxtapuesto dos aspectos distintos de la despedida de la esposa sin acudir al truco de las anotaciones escénicas en que se dijera algo así como *Alcestis (recobrándose de su desfallecimiento y, con un esfuerzo sobrehumano, reuniendo otra vez todas sus fuerzas)*: un hábil director cinematográfico habría encontrado mil maneras técnicas de jugar con la dualidad espiritual de la heroína.

Las palabras de Alcestis resultan un poco frías. *Voy a morir por ti; pude ser yo quien me quedara viuda y encontrara sin dificultad un marido rico entre los Tésalos; tus padres se negaron a sustituirte, aunque a su edad ya no se malograban ciertamente; yo te he hecho un gran favor; pero te ruego que no te vuelvas a casar. La madrastra pegaría al niño, levantaría calumnias a la niña para que se quedara soltera, etc.* Ni una sola palabra de amor al esposo. ¿Es que se arrepiente de la generosa oferta hecha años atrás? ¿Es que piensa que aun ahora Admeto debería deshacer el trato con la muerte y someterse al hado?

Pero del marido no puede decirse tampoco que esté muy afortunado en su contestación. Si él pudiera conmovier con cantos a la gran pareja infernal, o abrirse paso desde el Hades por la fuerza, venciendo la resistencia de Caronte y del propio can Cérbero, se traería a su esposa desde el otro mundo, como dicen que Orfeo logró o intentó; pero como ello no está al alcance de sus fuerzas, desde luego no se casará; y odiará a sus padres, que tan poco demostraron quererle; en su casa no volverá a haber fiestas ni banquetes ni música de lira ni canciones, cosa dura para las costumbres sociales de aquel país. Luego comienzan las extravagancias. Que le vaya Alcestis ya preparando una vivienda en el otro mundo, pues vivirá allí con ella, y de momento va a mandar que le entierren, llegado el caso, en la misma tumba de su mujer; y más chocante aún resulta otro proyecto. Aquí Eurípides se acuerda de la leyenda tesalia que dio origen a su tragedia *Protesilao*. En ésta la viuda Laodamia consiguió que su marido recibiera permiso de las divinidades de allá abajo para estar con ella tres horas después de muerto; pero, como esto no hizo más que recrudecer su dolor inconsolable, mandó construir una imagen del difunto marido, que conservaba en su dormitorio. Así también Admeto se acostará con la Alcestis ficticia que le hagan los escultores; la abrazará de noche, podrá tal vez contemplar en sueños a su esposa. Todo un morboso programa de manías y fetichismos enunciado con una excesiva pasión que en el fondo no nos conmueve demasiado. Se ve que Admeto está simplemente descando quedar bien ante su abnegada esposa: ¿por qué no renuncia, mucho más sencillamente, a aceptar su sacrificio? No es extraño que a ella tampoco le impresionen estas exageraciones. Se limita a llamar la atención a los niños, personajes mudos, sobre la promesa de eterna viudez

que acaba de hacer Admeto; les hace que junten las manos con su padre en señal de tutoría; y, en bella esticomitia, va debilitándose y esfumándose, ya tendida en la cama, mientras Admeto contesta con algún mayor sentimiento a sus palabras hasta que el corifeo puede decir en el verso 392, que es punto importante de la estructura trágica, *se ha ido, ya no existe la mujer de Admeto*.

Ahora una curiosa disposición teatral. Es posible que algunas compañías importantes llevaran niños cantores, pero en la mayor parte de los casos hay que suponer que el hijo varón, un simple extra, en este momento se situaba de espaldas al público tapando con su cuerpo la cabeza de Alcestis, cuya cama se hallaría situada transversalmente respecto a los oyentes. Así la monodia que sigue, interrumpida por un par de versos recitados de Admeto, sería en realidad cantada por el actor principal de modo que sus palabras, realmente patéticas, parecieran salir de la boca infantil. Luego unas expresiones consoladoras del corifeo; disposiciones funerarias por parte de Admeto, quien ordena que todos sus súbditos se vistan de luto —menos los del coro, que no pueden cambiarse de ropa en escena—; un canto coral muy hermoso también, aquel en que dije que se hace alusión a celebraciones de Alcestis en Atenas y Esparta; y, entre tanto, los tramoyistas retiran la cama con Alcestis tendida en ella y la introducen en el palacio, por cuya puerta grande han entrado Admeto y los niños. Con ello los dos actores están ya entre bastidores. El que representa al marido, quien ya no cambiará de papel salvo en una breve intervención como siervo, puede descansar ahora. En cambio, el primer actor, a quien su polifacética labor obliga a un verdadero *tour de force* virtuosístico, pues luego tendrá que aparecer con los atavíos y rasgos del viejo Feres, deja ahora los vestidos de Alcestis, que más adelante se pondrá un extra, para adoptar la risible fisonomía —máscara rubicunda y rozagante, peludos brazos y piernas al aire— y atributos —piel de león, maza mortífera— del típico Heracles, forzado y valiente, pero no muy inteligente; alternativamente colérico y bonachón; amante como ninguno de la buena mesa y la juerga, según más tarde iba a plasmarle la famosa escultura de Lisipo. El público, por lo demás, conoce bien su figura como plato fuerte de dramas satíricos: aunque no podamos asegurar que ninguno de ellos sea anterior a la *Alcestis*, sabemos de la existencia del *Heracles en el Ténaro* de Sófocles, el *Sileo* del propio Eurípides, la *Onfale* de Ión, en que veríamos al héroe manejando garbosamente la rueca con vestidos femeninos.

Ya lo tenemos en escena por la puerta lateral. El corifeo, curioso como todos los de su clase —pero no hay otro modo de que el público se entere de las cosas—, somete al héroe al usual interrogatorio, esta vez sobre sus perspectivas en la dura hazaña que va a emprender, la captura de los caballos salvajes del tracio Diomedes. El pobre hombre debe de sentirse muy embarazado, pues la llegada

de Heracles no ha podido ser más inoportuna; acoge, pues, con un suspiro de alivio la salida de Admeto por la puerta grande. A ver cómo se las arregla. Entre el semidiós y el hombre existe una formal relación de hospitalidad, sagrada para todos los griegos, pero más aún para las gentes aristocráticas de Tesalia; Heracles viene pensando en alojarse en aquella casa; si conoce lo ocurrido querrá marcharse. Admeto se porta realmente muy bien, con extraordinaria cortesía. Palabras intencionadamente oscuras sobre su mujer, por la que pregunta Heracles: no puede decirse que viva ni que no. El héroe, un poco simple, interpreta que Alcestis se da ya por muerta ante la condena que, como todos saben, pesaba desde hacía tiempo sobre ella. ¿Y por quién va Admeto de luto? Por una mujer que no es de la familia, que estaba aquí por haber muerto su padre: todo esto resulta cierto con respecto a Alcestis, pero no es toda la verdad. Aun así, Heracles quiere irse, pero Admeto le tranquiliza: llévenle a habitaciones separadas, queden bien cerradas las puertas para que no haya comunicación alguna entre los dos mundos, tan distintos, del duelo y el festín. Se retira sin más por la puerta del palacio el sin duda fatigado y hambriento Heracles; el corifeo se extraña ante la conducta de Admeto; éste explica sus razones; entra en la casa; el coro, convencido por sus palabras, entona un himno a la hospitalidad de la familia, ya manifestada en tiempos con Apolo; se abren de nuevo las grandes puertas y sale el cortejo fúnebre, con el cuerpo de Alcestis sobre unas parihuelas, tapado y simulado con almohadones u otros objetos, y una procesión de acompañantes portadores de ofrendas. La magnificencia de la escena dependerá de las posibilidades económicas de la compañía.

Y ahora, un incidente penoso. El viejo Feres, padre de Admeto, prefiguración ya del tipo odioso del anciano que tan gran papel jugará en la comedia nueva, acude al entierro como si no hubiera pasado nada. *¡Qué buena, esta mujer que permitió que tú no murieras, que yo no quedara en la indigencia sin'ti! ¡Así da gusto estar casado!* Admeto se enfurece ante tan indelicado modo de hablar. *Ni tú estás invitado al sepelio ni quiero nada contigo. Ni mereces ser mi padre. No quisiste morir por mí; y, sin embargo, no te compensaba ya el poco tiempo de vida que te quedaba. ¿No has sido feliz gracias a mí durante muchos años? Ahora busca quien te entierre cuando llegue la hora; no cuentes conmigo.* Estos viejos se quejan, se quejan, invocan a la muerte, como el leñador de la fábula esópica, pero luego se asustan cuando ella acude a la llamada.

La tirada ha sido tremenda. Su cinismo nos deja estupefactos; la posibilidad de que un padre no sea enterrado por su hijo es cruel, inconcebible para un griego; pero el anciano no se queda atrás. ¿Quién es Admeto para insultar así a quien tanto le ha dado desde su niñez? ¿Por qué iba a morir Feres en su lugar? ¿Es que la vida no tiene sus goces también para los viejos? Además, la solución ha sido fá-

cil: bien poco ha costado a su hijo embaucar a aquella pobre desgraciada con su estampa de muchacho guapo. La tensión dramática aumenta. La apasionada esticomitia no arregla las cosas. Ferés está fuera de sí. Su última acusación es enorme: Admeto en realidad es el verdadero asesino de Alcestis, y su cuñado Acasto no será hombre si no castiga al matador de su hermana. Salen todos; Ferés hacia una puerta lateral como quien marcha a su casa —el actor tiene tiempo suficiente para volver a disfrazarse de Heracles—; el cortejo hacia la otra, un triste desfile de hombres conturbados por la desagradable escena. Porque Ferés podrá ser un viejo antipático, un bribón egoísta, pero indudablemente ha dado en el clavo. Los espectadores contemplan cómo desaparece de escena, meditabundo, con la cabeza baja, el marido de Alcestis; y si las paredes fueran transparentes verían también que, una vez dentro, el actor aprovecha a toda prisa unas breves anapestos del coro para ponerse el traje y máscara del siervo. El escenario queda solitario: esto no es frecuente en el teatro clásico, pero hay veces en que, como aquí, conviene dejar al público unos momentos de silenciosa meditación.

Sale el criado por la puerta principal: está horrorizado. A él nada puede asustarle ya en la hospitalaria casa de Admeto, pero el proceder del visitante es increíble. Empezó por aceptar indebidamente la invitación; luego se mostró lleno de exigencias, empezó a beber, a coronarse la cabeza en son de fiesta, a cantar desacompañadamente. A través de las puertas cerradas, los esclavos oían, en macabra superposición, los berreos de Heracles y el cantar gemebundo de las plañideras. Luego se marcharon todos a la ceremonia fúnebre menos él, obligado a quedarse al servicio del huésped. Ya no puede más y ha salido a la calle a desahogarse y tomar un poco el aire. Pero en seguida aparece el forastero, no irritado, porque su natural es apacible, pero sí preocupado, incluso disgustado ante la conducta de aquel servidor, y comienza acto seguido a endilgarle una verdadera lección de epicureísmo *avant la lettre*. Somos mortales, todos nos debemos al destino, nada ganamos con entristecernos. *Alégrate y bebe, entrégate al amor y vivirás de verdad*. El semidiós se muestra simpático y democrático; que vuelva a entrar el criado con él, que se cifa también guirnalda, que le acompañe en su bebida. Todo es perecedero; la vida no es sino vicisitud.

Y ahí empieza, en el verso 821, una verdadera reacción en cadena de actitudes realmente humanas que nos hará llegar al final de la obra con mejor sabor de boca. El criado cuenta toda la verdad; Heracles se abochorna y queda maravillado ante la hospitalidad de Admeto. Inmediatamente pregunta dónde está la tumba de Alcestis. El siervo se lo dice y entra en el palacio; y, mientras el actor vuelve a vestirse como Admeto, Heracles recita un sentido monólogo. Un trato así merece insigne recompensa; él bajará al Hades, luchará con Plutón o apelará a la piedad de su esposa; por un procedimiento u

otro —aquí Eurípides parece querer conciliar dos leyendas coexistentes—, Alcestis volverá a la vida y a los brazos de su marido.

Desaparece Heracles por el lateral, queda otra vez sola la escena y en seguida vuelve Admeto del entierro por el otro. Sigue un largo diálogo con el coro. Los cantos de éste alternan con recitaciones del actor, primero anapestos, luego trímetros yámbicos. Aquí tenemos un Admeto cambiado, realmente convertido, acrisolado por la pena sincera. Las feroces palabras de Feres han servido para hacerle pensar. Es, como se ha dicho, una verdadera anagnórisis espiritual, un estremecedor reconocimiento de sí mismo. Al principio todavía hallamos en él vulgaridad y prosaísmo: quién fuera soltero, para no temer enfermedades de los hijos ni viudeces propias, etc. Luego el tono va remontándose: el esposo recuerda nostálgicamente la lejana boda, tan en contraste con la ceremonia de hoy; contempla con terror la puerta del palacio, que no se atreve a cruzar viudo por primera vez. Ya estamos en el verso 940; y aparece una famosa expresión, *ahora es cuando me doy cuenta*, que Eurípides hará emplear muchos años después, en el verso 1296 de *Las bacantes*, a la reina Ágave, que, consumada la tragedia de Penteo, comprende demasiado tarde que Dioniso ha sido la perdición de su familia; y algo parecido leemos en el 1078 de la *Medea*, aunque en este caso la visión de la protagonista es más bien profética con respecto a lo que la fatalidad la impele a hacer. *Ahora es cuando me doy cuenta*; ahora veo que mi vida será lamentable, con el lecho solitario, y la casa descuidada, y un recuerdo en cada mueble, y los niños llorando en torno de mí; y las reuniones en las que no podré entrar para no ver mujeres que me recuerden a Alcestis; y las habladurías de las gentes, que me tacharán de cobarde por haber aceptado el sacrificio de mi mujer. Admeto lo entiende ahora, demasiado tarde ciertamente, y se justifica ante nosotros con ello. Aquí pudo haber terminado la obra. El héroe se retiraría entristecido, agobiado por su triste destino; o quizá se suicidara convirtiendo así en inútil y casi grotesco el gesto de Alcestis.

Pero el auditorio espera un fin feliz para esta cuarta pieza de la tetralogía. Ya está de vuelta Heracles por el lateral. Viene con una mujer tapada y silenciosa, representada, con la máscara de Alcestis que luego se verá, por un extra mudo que tenga talla similar a la del actor encargado de los papeles de la protagonista y el propio Heracles. La heroína debe, pues, mantenerse silenciosa a lo largo de toda la escena final. A los modernos esto nos gusta: es bello que la mujer aparezca así como una gentil muñeca, juguete inerte de los hados que recompensan con ella la hospitalidad y la contricción tardía de su esposo; y no resultaría del mejor gusto un parlamento en que Alcestis contara sus experiencias infernales. Ahora bien, el público de entonces quizá necesitara alguna explicación adicional, que Eurípides se apresura a dar: la resucitada no podrá hablar hasta que,

transcurridos tres días, quede purificada de su estancia en lugares nefandos.

Volvamos, sin embargo, un poco hacia atrás. Heracles, ante todo, está algo ofendido por la insinceridad de Admeto para con él; pero ahora viene a otra cosa. Acaba de ganar una esclava como premio en un certamen deportivo. La mujer le estorbaría en la nueva proeza que va a emprender. Ruega, pues, a su amigo que se la guarde hasta el regreso. El otro se resiste: la presencia en su casa de una joven multiplicaría su dolor; va a ser un problema conservarla virgen entre los criados; y ¿cómo va a hacerla sucesora de Alcestris en el lecho conyugal? Admeto no descarta ciertamente la hipótesis; pero la gente criticaría; a la propia esposa en el otro mundo tampoco le gustaría. En fin, lo mejor es que el héroe se lleve a aquella muchacha. Una tensa esticomitía. Heracles no cede. El no volverse a casar le parece una solemne tontería. Pero Admeto se atiene a su actitud aparentemente irracional. *Lo sé también yo, pero el amor me saca de mí.* La tragedia *Télefo*, representada en la misma mañana, ha puesto de relieve la lucha eterna entre la sensatez y el espíritu apasionado que no atiende a razones. También Medea, en pasaje famoso, confiesa, antes de matar a sus hijos, que, aun conociendo la monstruosidad de su crimen, se ve arrastrada por la pasión. Es posible que Sócrates haya reaccionado ante estas manifestaciones con su concepción optimista de que virtud y conocimiento son inseparables, lo que habría provocado nuevas manifestaciones de Eurípides: en el *Hipólito*. En todo caso, este entregarse a la nostalgia amorosa redime a Admeto.

Pero el terco semidiós vuelve a considerar absolutamente necesario que el viudo se haga cargo de aquella mujer. Tremenda broma del bonachón, pero torpe personaje que es Heracles. Todos hemos conocido a esas personas que, con la mejor intención y complaciéndose en su propia generosidad, hacen pasar a los niños un mal rato enseñándoles el día de Reyes un pedazo de carbón o una escoba antes de sacar el regalo definitivo; pero en el caso de Admeto es como si le mostraran una bicicleta diciéndole que es sólo para que la guarde unos días sin tocarla. Evidentemente, Admeto se merece eso y mucho más, el muy egoísta, el que consideraba lógico que una de las obligaciones de la esposa fuera la muerte sustitutoria; pero no deja ahora de dar pena al público, que conoce todos los entresijos del asunto, su pueril apuro entre el deseo hospitalario de complacer a Heracles y el temor a las complicaciones y el recuerdo del juramento hecho a Alcestris y la tentación de esta carne fresca que, además, para acabar de complicar las cosas a un fetichista como este hombre, se parece a la de la esposa difunta. Ahora Heracles insiste en que Admeto la tome de la mano. El lo hace, aunque de mala gana. Heracles levanta el velo: ¡pero si es Alcestris! ¡Dancen los ciudadanos,

sean ofrendados bueyes enteros en los altares, regocíjese toda Tesalia! ¡La reina ha resucitado!

Y ahora busquemos perspectiva en el desdibujamiento de los pormenores e incidencias. ¿Qué hemos visto? ¿Un simple cuento de hadas? Pero, como ha dicho muy bien la Srta. Dale, después de este succulento plato no nos queda en el paladar la dulzura amerengada del  *fueron felices y comieron perdices*, sino un sabor áspero, casi amargo. ¿Qué es exactamente lo que ha querido contarnos Eurípides? Aquellos miles de páginas a que al principio aludí no consiguieron todavía aclarárnoslo. Lo usual es precipitarse a la disección de los caracteres olvidando que, a diferencia, por ejemplo, de Shakespeare, la tragedia griega no busca más que marginalmente la descripción de tipos humanos, menos importante para aquellos grandes artistas que la tesis central, a veces difícil de captar. Pero, claro está, lo más fácil es sumirse en el psicologismo modernizante, juzgar a los personajes como si fueran hombres y mujeres de hoy y de aquí. Algunos no ofrecen dificultades. Heracles es humanísimo y se hace querer por nosotros: cualquier atleta un poco basto, pero bueno en el fondo, reaccionaría en nuestro siglo como él. Tampoco sobre el viejo Feres hay mucho que decir. En cambio, los comentaristas no se cansan de examinar con lupa a Admeto y Alcestris. Al primero lo definió el gran Wilamowitz con la simpatía que era de esperar en un hombre de su país y de su tiempo; es un arrogante *Junkeer*, un gran señor feudal lleno de trazos amables. Hoy ya nadie ve la cosa así. Tovar dice que el marido de Alcestris es personaje caballeroso, pero también rudo y algo grosero; otros agregan que incluso su hospitalidad es ejercida de modo ostentoso, con mal gusto un poco rural. Y eso no es nada. En los últimos decenios, los epítetos se van acumulando sobre el infeliz esposo. Hipócrita, falazmente llorón; incapaz de un rasgo ante aquella sublime muerte; blando, indeciso, dado a los "segundos pensamientos" en que Eurípides gusta de situar a algunos de sus fluctuantes y antiheroicos personajes. Social y familiarmente clasista cuando, para referirse a Alcestris ante Heracles, se complace en emplear el despectivo término que convierte a Alcestris en poco más que una advenediza. Otros filólogos, en cambio, salen a defenderle. Unos alaban en él la piedad y sinceridad; otros lo exaltan al tema cuasicristiano de la salvación, que no sólo llega a la mujer resurrecta, sino también al hombre que sufría excluido de una verdadera vida espiritual. Hay quien ve en Admeto un Eneas enamorado de su Dido, pero forzado por el destino a dejarla; un mesurado practicante del *nada en demasia*, para quien el dolor inmoderado es intemperancia; un loco apasionado que quiere cultivar freudianamente el amor morboso de su esposa muerta. Para alguien es Admeto el clásico prototipo del marido que nunca se entera de nada, ni siquiera de que Alcestris va a perecer por él; tal o cual crítico se emociona ante su desgarrador *no me abandones*; ni falta quien, como hace tanto tiempo Teófilo Gautier, intenta justificar, con ciego enamo-

ramiento de turista en Grecia, a ese Admeto, *tan flojo, tan cobarde, pero a quien el encanto del aire puro y el cielo azul hacían imposible tener para con la vida ese desprecio estoico de las ásperas razas del Norte.*

Todo eso por lo que toca al personaje de cuya importancia se ha dicho que en realidad la tragedia merecería más bien el nombre de *Admeto*; en cuanto a Alcestris, la polémica no es menor. Todos coinciden en que su tratamiento anula la absurda leyenda de un Eurípides misógino, que, si supo crear Medea y Fedra, también trazó figuras femeninas inolvidables como la anciana Hécula, Macaria, Evadne, Polixena, Ifigenia; pero a todo el mundo le parece también Alcestris un personaje discutible. Algo poseída de sí misma en la evaluación de su sacrificio; demasiado tenaz en su insistencia sobre el asunto de las segundas nupcias, en que, por lo demás, ya se ve que lleva las *de* perder; intrigante que pretende indisponer a sus hijos con Admeto; intolerablemente fría hacia aquel esposo a quien apenas dirige la palabra. Es, dicen algunos, la esposa-madre bien clasificada por los psicólogos, la que no ve en el marido sino un utensilio fastidioso, pero indispensable en la propagación de la especie. Wilamowitz vuelve a enfascarse en el psicologismo al suponer que los años de trato matrimonial han apagado en Alcestris aquella entusiástica chispa amorosa con que ofreció su holocausto en la noche de bodas. Si así fuera, podríamos ponernos a fantasear sobre un segundo drama jamás escrito por nadie en que viéramos cómo se desarrollan las cosas en el hogar de Admeto después de la resurrección.

Todo esto es pura construcción mental, eterna caída en el anacronismo del que tanto nos cuesta liberarnos a quienes leemos a los clásicos con mentalidad de hoy. El P. Festugière ha establecido un paralelo impresionante, pero facilón con el perfecto final del *Adiós a las armas*. También aquí Catherine va a morir: ¿quién toleraría en su boca el monólogo de Alcestris, tan retórico y desangelado para nuestro gusto? La heroína de Hemingway solamente dice lo que esperaríamos de cualquier muchacha sensata de hoy: quiere que Henry siga *teniendo chicas* después de la muerte de ella, pero lo único que le pide es que no haga con ellas *nuestras cosas, las mismas cosas*, es decir, que, por encima del amor físico, en definitiva insignificante, conserve en su corazón una capilla en que permanezca entronizada la amada muerta. Y estoy expresándome con intención en términos que al gran escritor contemporáneo le harían reír. El fondo es el mismo, pero el estilo cambia con los siglos.

Y así, entre tanta pasión y tanto desvarío de la crítica es refrescante refugiarse en los criterios de quienes consideran impropio reducir a términos psicológicos un antiguo y bello cuento. A Eurípides y su público, más que los caracteres, les apasiona la vida, el drama de almas que luchan y vencen o son vencidas. Los humanos, en definitiva, somos juguetes del destino. La muerte es personal e intrans-

ferible. Hizo mal Admeto en aceptar el sacrificio de su esposa; pero también hizo mal Alceste en ofrecerse a él. Ahora está ya de vuelta, sin amor y sin ilusión. Ni aun podrá reconfortarse con el premio a la virtud. Porque lo que los dioses han juzgado digno de galardón no es, en fin de cuentas, la fidelidad de Alceste, sino la hospitalidad de Admeto. Es injusto, pero es la vida. Un compatriota nuestro, Espinosa Alarcón, ha trazado un esquema estructural de esta tragedia en que resaltan las bipolaridades claridad/sombra, luz/oscuridad, existencia/muerte. Es un hallazgo magnífico; pero también, como muchas de las sutilezas estructuralistas, una perogrullada. Estas bipolaridades son sencillamente la vida. Y, en la encrucijada de ella, una serie de hombres y mujeres. *Ahora es cuando comprendo*. dice Admeto en el verso clave. ¿Qué es lo que comprende? ¿Qué se ha portado como un canalla? ¿Que todo tenía por fuerza que suceder así? ¿Que para su esposa era mejor estar muerta que viva? ¿Que para él es preferible ahora morir con honor que vivir con deshonra? No lo sabremos nunca. Y vale más tal vez que no lo sepamos, que la *Alceste* nos deje llenos de su misterioso y evocador aroma.

MANUEL FERNÁNDEZ GALIANO  
(de la Universidad Complutense de Madrid)