

***ALCESTE* DE GALDÓS, TRAGICOMEDIA MITOLÓGICA ROMÁNTICA- COSTUMBRISTA-POLÍTICA-RELIGIOSA**

Introducción

Alcestis es un personaje inmortal gracias a la pluma de Eurípides (maestro siempre en el retrato de personajes femeninos); un personaje muy peculiar y entrañable y un mito muy particular. Sin embargo, no ha tenido gran proyección en la posteridad. Más en la música: diversas e importantes óperas desde el s. XVII, en Francia, Alemania, Italia, Austria (entre las que destacan la de Lully en París, de 1674, y, sobre todo, la de Gluck en Viena, de 1767). Quizás porque una historia tan conmovedora —al igual que sucede con la de Ifigenia— se presta más a ser reflejada por el patetismo de la ópera.

Calderón de la Barca, por ejemplo, que hace a Admeto personaje de cuatro de sus obras, no alude en absoluto a la historia del sacrificio de Alcestis por él, que es el mito fundamental en el que Admeto está implicado. Sí se menciona, sin embargo, la relación entre él y Apolo (la servidumbre del dios al mortal por castigo), que es el fundamento del mito y de la tragedia de Eurípides.

En el s. XX tenemos algunas recreaciones del mito:
Alceste de Benito Pérez Galdós (1914) es la más importante



Fig. 1. Escena de la obra de teatro *Alceste*, del escritor español Benito Pérez Galdós, estrenada el 21 de abril de 1914 en el Teatro de la Princesa de Madrid. Fotografía de Salazar: *La Esfera*, 29 de abril de 1914. Intérpretes: María Guerrero (Alceste), Pedro Codina (Admeto), Emilio Thuillier (Hércules), Fernando Díaz de Mendoza (Mercurio), María Cancio (Tisbe), Elena Salvador (Friné), Sra. Torres (Erectea), Ernesto Vilches (Pheres), Alfredo Cirera, Emilio Mesejo, Felipe Carsi, Luis Medrano.

En ella sigue bastante fielmente el mito y la tragedia. Sin embargo, también son muy interesantes las numerosas variaciones que introduce. Es relevante ante todo la crítica política y social costumbrista en reflejo de su propia época, por lo que traslada la acción ancestral mítica a los tiempos históricos de Pericles —más semejantes a los actuales— y añade ciertos personajes propios de la sociedad burguesa del momento, para satirizarlos. Estos personajes, por otra parte, contrastan con sus rasgos más bien negativos con los intensamente positivos de los protagonistas: Alceste, por supuesto,

pero también Admeto, aquí ennoblecido al máximo a diferencia del personaje griego. Además, actualiza la obra, suprimiendo el coro, el prólogo y otros aspectos demasiado arcaicos, y la cristianiza, pues, como el propio autor explica en el prólogo a la edición de su obra (muy interesante, pues en él señala las «licencias» que se ha tomado y sus motivaciones), «la abnegación de la reina de Tesalia tiene todo el valor ético de un sacrificio cristiano».

***Alceste* de Eurípides**

La historia nos es conocida sobre todo por la tragedia homónima de Eurípides, que es el primer testimonio conservado sobre el tema de este sacrificio, aunque se sabe que ya apareció antes en alguna obra perdida (de Frínico, a fines del VI o comienzos del V), además de que a Alceste se la menciona en *Iliada* (II. 711ss.; XXII.376ss.) y en el *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo (fr. 37.20).

Fue representada en el año 438 a. C., y ocupaba el cuarto lugar de una tetralogía, el que solía estar destinado al drama satírico. Es además, por su contenido, una tragedia nada típica (más bien tragicomedia o drama satírico, según algunos):

Muestra el heroico sacrificio de Alceste (hija de Pelias, rey de Yolco en Tesalia), que se ofrece para morir en lugar de su esposo, Admeto (rey de Ferres en Tesalia), pues el dios Apolo por amistad hacia este ha conseguido de las Moiras, diosas del destino, que alguien pueda sustituirle voluntariamente cuando llegue la Muerte. Y ni siquiera los ancianos padres de Admeto se han prestado a ello. Sólo su esposa.

La acción se desarrolla en el mismo día del funesto acontecimiento. Como ya es inminente, aparece la Muerte (Tánato) en escena, y dialoga en violenta discusión con Apolo. Esto constituye el prólogo de la tragedia, junto con la larga resis inicial del dios explicando la situación y los antecedentes, como es típico en las tragedias sobre todo de Eurípides. Después se presentan los sucesos en palacio: los comentarios y el gran dolor de los sirvientes (que hablan de Alceste como una buena ama, así como después el esclavo que se ocupa de Heracles dice : «era una madre para mí y para todos los sirvientes, pues nos protegía de innumerables males, suavizando las iras de su esposo», v. 769-771), la patética despedida de la moribunda de su esposo (diálogo entre ellos) y de sus hijos, con cantos de duelo.

A continuación aparece Heracles, de camino de uno de sus Trabajos, en busca de la hospitalidad de Admeto, que se la brinda, a pesar de su duelo, ocultándole la tremenda desgracia para no incomodarle. Mientras tanto llega el padre de Admeto, Feres, y se entabla entre padre e hijo una muy agria discusión (el típico agón de la tragedia) por el egoísmo de uno y otro.

Se entera al fin Heracles de lo que sucede y, en agradecimiento a Admeto que le había acogido con tan gran hospitalidad, rescata a Alcestis de las garras de la muerte y se la devuelve viva a su esposo.

Aunque según otra versión (conocida por Apolodoro 1.9.15; 3.10.3-4) era Perséfone quien devolvía a Alcestis a la vida, al compadecerse de ella y admirarse de su abnegación¹.

Oigamos el lamento lírico de Alcestis agonizante:

«Veo la barca de dos remos en la laguna y al barquero de los muertos, Caronte, teniendo la mano sobre el varal, que me llama ya. ¿Qué esperas? ¡Apresúrate, me estás haciendo retrasar! Ya a su lado me insta y me apremia». (Eurípides, *Alcestis* 252-7. Trad. A. Medina González)

Y así se despide de su esposo:

He honrado y he cambiado mi vida por la tuya, para que puedas ver esta luz. Muero por ti, aunque me habría sido posible no hacerlo, y haber encontrado entre los Tesalios el esposo que hubiera querido y habitar una próspera mansión real. No he querido vivir separada de ti con los niños huérfanos [...] Tú y yo podríamos haber vivido el resto de nuestros días y no gemirías, al verte privado de tu esposa, ni tendrías que cuidar de tus hijos huérfanos; mas estas cosas algún dios hizo que fueran así. Bien está. Tú ahora mantén en el recuerdo la gratitud que me debes por ello. Una súplica te voy a hacer [...] no des una madrastra a estos hijos,

¹ Cf. López Férez (2015), para la relación entre la tragedia y el texto de Apolodoro, así como información sobre otras fuentes del mito (p. 6). Parker (2007: XV-XIX) ofrece una visión panorámica de la figura mítica de Alcestis en la literatura griega. Véase Carmignani (2016) para fuentes del mito anteriores y posteriores a Eurípides.

volviéndote a casar, la cual, siendo una mujer peor que yo, por envidia, se atreviera a poner la mano encima de estos hijos tuyos y míos. Eso, al menos, no lo hagas, te lo ruego. [...]Tú, hija mía, [...] Tu madre no será tu compañera en el día de tu boda, ni te dará ánimos en tus partos, hija, con su presencia, en los que nada hay más reconfortante que una madre. Yo debo morir, en efecto, y este mal no me llegará mañana ni el tercer día del mes, sino que, al instante, se me contará entre las que no existen. ¡Adiós, que la vida os sea agradable! Tú, esposo mío, puedes ufanarte de haber tenido la mejor esposa y vosotros, hijos, de haber nacido de una madre semejante. (vv. 280-325)

Tras la muerte de Alcestis el coro confirma la excelencia de su conducta: «...A la mejor mujer con mucho ha hecho pasar la laguna del Aqueronte con su barca de dos remos!» (vv. 435ss.). Así se la llama reiteradamente, «la mejor de las mujeres»², pues con su sacrificio ha establecido el modelo ideal del comportamiento femenino³.

***Alceste* de Benito Pérez Galdós**

Alceste, obra teatral de Benito Pérez Galdós estrenada en 1914, está basada en la tragedia de Eurípides. A pesar de su originalidad y belleza, ese mito no ha inspirado muchas obras

² Luschnig(1995: 6): «Alcestis is the best. She wins the competition as best wife to Admetus, mother to her children, best mistress to the servants, best daughter-in-law to Pheres and his wife».

³ Cf. Rabinowitz (1999: 93). Señala Álvarez Espinoza (2009: 139s.): «La mujer ideal soñada por el hombre griego del mundo clásico: una mujer capaz de renunciar a sí misma con tal de ser todo lo que su compañero espera de ella...Su fin primordial es el bienestar de sus hijos y la preservación de la vida del patriarca, cuya figura es indispensable en el hogar: las circunstancias serán más favorables para los niños junto al padre, cuya protección será superior a la que la madre podría brindarles. La esposa de Admeto, con su sacrificio, preserva la integridad del hogar»

literarias (al menos después del s. XVIII)⁴, y de ellas, en su mayoría, libretos de óperas⁵, quizás por el patetismo del tema.

Galdós es de los pocos autores que lo aborda, en una obra teatral, en la que sigue con bastante exactitud el mito⁶ que recoge la trama de Eurípides, pero estableciendo cambios que la dotan de gran originalidad y que se corresponden con constantes de la ideología y sentir de Galdós. Por el contrario, en sus otras dos obras tituladas con el nombre de una heroína, *Cassandra* y *Electra*, la relación con el mito griego es muy lejana, quizás limitada a la personalidad firme y sincera de la protagonista y a datos más sutiles⁷.

En *Alceste* Galdós encuentra fuente de inspiración en la tragedia de Eurípides para plasmar situaciones, conductas e ideales que, aunque trasladados a la lejana Grecia, reflejan su viva actualidad y el contexto político español⁸. Sigue siendo el observador realista que retrata y parodia distintos tipos de la sociedad; sigue siendo el autor interesado por cuestiones de política y de religión⁹; sigue siendo, sobre todo, el hombre de gran corazón y espiritualidad (realismo y espiritualidad muy bien se compaginan) que pinta personajes que son la esencia de la bondad (quizás de manera algo maniquea en oposición a los egoístas, ambiciosos, hipócritas y

⁴ Pero es relevante, en 1942, la obra de teatro de Marguerite Yourcenar *El misterio de Alceste*.

⁵ De ellas, la más famosa probablemente es *Alceste*, ópera en tres actos con música de Christoph Willibald Gluck y libreto en italiano de Ranieri de Calzabigi, estrenada en Viena en 1767. Una segunda versión fue estrenada en París en 1776.

⁶ Smith (2005) estudia la presencia de los mitos en la obra de Galdós, e indica (p. 141) que el teatro de Galdós -"obra de su madurez y pletórica vejez"- es la producción "más explícitamente mitológica del autor". Indica Finkenthal (1980: 246) que Galdós en los últimos años intentó alejarse más usando el mito, y concluye en p. 247: «Sin embargo, Galdós no evadió la realidad española contemporánea. Al contrario, hizo caso de la realidad del poder y denunció la corrupción política. Al fin de su carrera llevó a la escena a personajes que simbolizaban el triunfo del espíritu humano frente al poder del estado y frente a la misma muerte».

⁷ Hualde (2003) estudia esta cuestión algo debatida: la razón del nombre de heroínas míticas de estas dos obras galdosianas.

⁸ Dice Finkenthal (1980: 245) que las obras dramáticas de Galdós formaron una extensión de las actitudes políticas que él mantenía.

⁹ Menéndez Onrubia (1983:25) afirma que Galdós de un modo casi obsesivo está siempre en la tarea de inculcar y transmitir sus principios sociopolíticos y morales.

fatuos), como, principalmente, en las obras de sus últimos años¹⁰. Alceste nos recuerda algo, por ejemplo, a Benina de *Misericordia* (los personajes femeninos suelen sobresalir muy especialmente en las obras de Galdós, como en las de Eurípides). Alceste –con un espíritu próximo a lo cristiano-¹¹ se sacrifica con absoluta abnegación (y no sólo por amor «romántico» a su esposo, sino también por el bien de todos y de la patria, por los ideales sociales y políticos)¹², en contraste con el egoísmo y la superficialidad de otros personajes.

Aunque no todos son egoístas, ni están muy acentuados sus rasgos negativos en todo caso. Así, Admeto ha perdido esa parte innoble procedente del mito y que genialmente muestra Eurípides: su egoísmo por consentir el sacrificio ajeno; su cinismo por reprochar a sus padres y echarles la culpa incluso de la muerte de Alcestis; su incoherencia e hipocresía al expresar tan exagerado dolor por la muerte de su esposa, que él podría –naturalmente– evitar. Galdós le ha purificado de esa mancha descargándole de toda culpabilidad y haciendo de él un personaje digno de Alceste. También ha dulcificado los defectos de otros personajes (vistos con crítica y sátira pero sin demasiada acidez), y ha eliminado las imperfecciones que empañaban la figura –aquí prácticamente inmaculada– de Heracles /Hércules, el redentor y benefactor del género humano, algo a modo de Jesucristo.

En *Alceste* de Galdós brilla ante todo la humanidad, el amor.

¹⁰ Como señala Menéndez Onrubia (1983: 67), Galdós, con 70 años, debilitado física (ya casi ciego) y espiritualmente, abandona toda lucha y no es capaz más que de repetir el mismo tema siempre, el de la caridad.

¹¹ Merino (2007: 53) explica que Galdós utiliza el mito clásico de Alceste para elaborar un mensaje moralizador de inspiración cristiana, donde la inmólación de la heroína griega sirve como vehículo de reafirmación de valores y conceptos tradicionales españoles:...(p. 55) Alceste es la esposa modelo, y, aunque muestra un ánimo independiente, el efecto de sus acciones no persigue desafiar el *statu quo*, sino reforzarlo a la postre, según el patrón tradicional de la mujer española (p. 67), su papel secundario, de supeditación al hombre.

¹² Dice Amor del Olmo (en Pérez Galdós: 2014: 22) que Galdós quiso hacer una actualización del mito, convirtiendo a Alceste en una «representación» metafórica de la España del momento, y que el trasfondo simbólico político es ineludible. Y más adelante (p. 24): «Alceste sacrifica su vida porque considera que socialmente su marido es más valioso que ella»

Alceste / Alcestis

Como he dicho, Galdós (combinando además tragedia y comedia al igual que Eurípides) sigue bastante fielmente el mito y la trama de la *Alcestis* de Eurípides, pero estableciendo cambios muy significativos; cambios que hacen su obra más creíble (dentro de la gran fantasía y el imposible lógico de la circunstancia) y a sus personajes más humanos y con un comportamiento más coherente. Porque en general en la de Eurípides no quedan claras las motivaciones que impulsan a los personajes a actuar, y no se puede apenas entender la actitud de Alcestis frente al egoísmo de su esposo, y, en especial, este resulta inconcebible y, además, contradictorio a menudo con sus palabras que expresan gran amor.

Vamos a ir examinando con detenimiento tanto las diferencias como los paralelismos (a veces sutiles y no apreciables a simple vista) con respecto a la tragedia de Eurípides, que se resume en esencia: el rey Admeto debe morir; pero el dios Apolo, amigo suyo, consigue su perdón si otro se presta a morir en su lugar. Nadie (ni siquiera sus ancianos padres) se sacrifican: únicamente su esposa, Alcestis. La acción se sitúa en el día en que la Muerte viene a llevársela. Patética despedida; profundo dolor de todos. Pero llega de improviso Heracles como huésped, al que acoge cordialmente Admeto, forzado por su sentido de la hospitalidad. En agradecimiento Heracles arrebató a Alcestis de la muerte y se la entrega a su amante esposo.

Ya previamente Galdós había eliminado elementos arcaicos (como el coro) poco apropiados para los espectadores de la época, y había trasladado la acción al tiempo de Pericles, en plena época clásica, más adecuado para ser comprendido. Otras licencias que se toma nos las explica también en su prólogo «A los espectadores y lectores de *Alceste*»¹³, como la de sustituir al dios Apolo —el amigo y benefactor de Admeto— por Mercurio (Hermes), un dios más cercano a los mortales y que se presta a un tratamiento más informal y humorístico.

También suprime el prólogo, el típico prólogo de las tragedias de Eurípides, consistente por lo general en una larga resis

¹³ Pérez Galdós (2009: 1443-4).

inicial (que nos pone en antecedentes sobre lo sucedido y que en esta es pronunciada por Apolo, un dios, lo que es bastante característico) seguida de un diálogo con un personaje que aparece después. Este personaje es Tánato, la Muerte. A continuación es la entrada del coro (Párodo), entonando su canto. Todo esto lo ha eliminado Galdós, para darle a su obra un aire más «moderno». Asimismo hace desaparecer la escena siguiente, del corifeo con la sirvienta, que (en cierta manera a modo de mensajero) narra detenidamente los sucesos y los últimos movimientos de la moribunda Alceste, y también de Admeto en consecuencia.

Cuando aparece por primera vez Alceste en escena en la tragedia de Eurípides (v. 245), ella está ya en la agonía, y Admeto, a su lado, no cesa de lamentarse¹⁴. Alceste vislumbra la figura de Caronte, para llevársela en su barca al otro lado («Veo la barca de dos remos en la laguna y al barquero de los muertos, Caronte, teniendo la mano sobre el varal, que me llama ya», vv. 252ss.), y la de Hades. Sin embargo, en la de Galdós esto mismo sucede casi al final de la obra, cuando la heroína está ya —a la inversa— volviendo a la vida y se encuentra entre los dos mundos: «La barca de Caronte se acerca... siento el chasquido de los remos en las aguas negras».

En la obra de Galdós todo el principio es muy diferente:

La acción comienza con un diálogo entre Admeto y el historiador Gorgias. Este es uno de los muchos sabios parásitos que rodean aduladores a los reyes de Tesalia —Admeto y Alceste— y a sus padres. Son personajes creados por Galdós para adornar la acción, para dar un tono de humor y parodia que contrarreste el dramatismo esencial y, sobre todo, para poder mostrar distintos puntos de vista y actitudes egoístas, hipócritas y pedantes, que son satirizadas, aunque sin dureza.

Es en ese diálogo en donde se nos informa de la situación, que es previa a la de *Alceste* de Eurípides, aunque también se sitúa en el mismo día de la muerte de la protagonista. Pero aún Admeto no sabe su suerte definitiva: Júpiter (Zeus) le ha condenado a muerte, pero conserva la esperanza, puesto que su dios amigo,

¹⁴ Observa Álvarez Espinoza (2009: 142) respecto a la tragedia de Eurípides: «Admeto permanece como la figura central: es él quien debe morir, ser salvado, sufrir la ausencia de su esposa y finalmente es consolado por el huésped, quien le restituye a su esposa»

Mercurio (Hermes) (en sustitución de Apolo, según el mito tradicional y la tragedia de Eurípides), va a interceder en su favor ante Júpiter. Cuando llega Mercurio, en la siguiente escena, le trae «buenas y malas» noticias; Júpiter no está dispuesto a perdonarle, su sentencia es irrevocable. Pero... (¡he ahí el ingenio y la labia de ese dios protector de los tramposos!) se le ha ocurrido hablar con las Parcas y convencerlas. Y ellas han consentido, pero –como no pueden dejar de cumplir con su misión y deben por necesidad entregar una víctima para Hades- sólo acceden a dejar libre a Admeto si alguien ocupa su lugar voluntariamente. Alguien de su familia debe morir por él. Todos piensan inmediatamente en el padre de Admeto, el anciano Pheres, que, sin duda, estando ya al fin de sus días los sacrificará con mucho gusto por salvar a su hijo. Pero no. A él le gusta la vida, y no piensa que tenga la obligación de darla por su hijo, ni él es culpable del delito por el que Júpiter le ha condenado.

Con respecto a la escena correspondiente de Eurípides, es la misma situación. Pero hay importantes variaciones. El diálogo padre /hijo se da más adelante en el devenir de la acción, y ya *a posteriori*: no se trata del momento en que el hijo le pide al padre y este se lo niega, sino del duro reproche a hechos consumados, tras el sacrificio de Alcestris. Y, en especial, es muy diferente la actitud. El Admeto de Galdós no exige ni reprocha, pero el de Eurípides, con la mayor acritud. Se desarrolla entre ellos una escena verdaderamente desagradable, de egoísta contra egoísta, a cuál más. Ambos se echan en cara mutuamente la muerte de Alcestris, sin escatimar injurias ni uno ni otro a lo largo del extenso agón (vv. 614-740):

FERES. — ¿Es que no vas a enterrar tú este cadáver en tu lugar?...

ADMETO. — Ese reproche es para ti, pues no quisiste morir.

Sin embargo, el Admeto de Galdós no muestra tal egoísmo y cínica desfachatez. Acepta sin reproche la decisión de su padre primero y de su madre después. Y él antes había justificado su afán por conservar la vida por motivos políticos, sobre todo, por la felicidad de sus estados y la consolidación de un gobierno recién

instaurado que le necesita a él para no malograrse (hecho que corroborará después su esposa y motivará su acción).

A la escena en que apareció el anciano Feres, rodeado de su corte particular de sabios parásitos (Aristipo el filósofo, Cleón el astrónomo), sigue otra más o menos paralela en que se presenta la anciana Erectea, madre de Admeto, también ella acompañada de sus «parásitos» (Demofonte, sacerdote de Delfos, y Polícrates, músico). Ella, al igual que su esposo, se niega abiertamente a sacrificarse por su hijo: ella también ama la vida y la disfruta, y le dice que no debe pedir a otro que expie sus culpas.

Esta escena no tiene equivalencia en la de Eurípides, puesto que Galdós se ha inventado el personaje de la madre de Admeto (como el autor explica en su prólogo), construyendo con ella un carácter tan acentuado o aún más que el del padre. En efecto, ambos ancianos dan un tono caricaturesco a los pasajes en que intervienen, al igual que los parásitos, que suelen interactuar principalmente con ellos. Por ejemplo, en un momento tan trágico como este, en que Erectea acaba de enterarse de la desgracia de su hijo, no deja de comer golosinas y beber vino. Y poco después ella, su esposo y sus parásitos hablan con normalidad del gobierno que establecerán tras la muerte del hijo.

Y ya en la escena siguiente (escena VII del Acto Primero) aparece Alceste, también ella con su séquito, que en su caso son sus dos niños (Eumelo y Diomeda), su nodriza Tisbe, su bella esclava Friné y otras esclavas. Su presencia se ha hecho esperar, creando – podríamos decir– una especie de suspense, puesto que de Alceste y de sus decisiones va a depender todo el fluir de los acontecimientos.

Aquí podemos señalar gran diferencia con Eurípides. Porque frente al escenario de duelo absoluto en la presentación de la protagonista en la obra griega, en la de Galdós es totalmente festivo. Alceste aún no sabe nada. Y, en su ignorancia, se siente feliz como nunca, orgullosa de sus hijos y de su esposo, que gobierna con inteligencia, y satisfecha de ver el bienestar creciente de su patria. ¡La ironía trágica!

Alceste aún no sabe nada. Y los demás quieren ocultarle el mayor tiempo posible la situación. Pero tampoco son capaces de disimular del todo, en especial los padres de Admeto, y ella advierte algo extraño. Habla con Admeto para indagar, aunque no consigue

que él se lo cuente. Es la primera vez (en la escena última del Acto Primero) en que coinciden los dos amantes esposos, que se muestran gran cariño. Un marcado fin de acto.

Pero Alceste consigue al fin la información de su nodriza y amiga Tisbe, que le recuerda que a ella le corresponderá gobernar a la muerte de Admeto. Estamos ya en el Acto Segundo. Alceste, desesperada, se refugia en el altar de la diosa Minerva (Atenea), a la que invoca y pide consejo y ánimo¹⁵. En la tragedia de Eurípides es paralela la función de la diosa Hestia (otra diosa virgen, como Atenea-Minerva), a quien Alcestis invoca y suplica, según relata la sirvienta al coro (vv. 163ss.), pidiéndole que proteja a sus hijos. Pero en Galdós es el consejo de la diosa de la Sabiduría, Minerva, lo que requiere, para tomar la gran decisión.

Mientras tanto, los demás están todos en vela aguardando el momento fatal, cuando llegue la Muerte para llevarse a Admeto. Hablan, en su mayoría, del gobierno futuro, y Pheres y Erectea están empeñados en que se establezca una Regencia trina, en que ellos dos participen con la inexperta Alceste en el mando¹⁶ (a pesar de que Admeto había dispuesto en su testamento que gobierne Alceste sola), y en hacer que los pueblos de la Confederación tesalia renuncien a sus Constituciones particulares para convertirla en un Imperio.

Vuelve Alceste, a quien la propia diosa Minerva se le había aparecido. Tras hablar con los otros, sin desvelar aún su resolución, hace venir a su esposo, que está en la Sala del Consejo reunido con los guerreros y magnates de Tesalia. Después de sus demostraciones de mutuo amor, le recuerda ante todos que él, gracias a sus excelsas cualidades, ha convertido en pocos años su humilde Estado en una fuerte y poderosa federación, al reunir los diferentes estados de Tesalia. Y le razona que, estando él muerto, esa obra aún no bien consolidada se desharía sin remedio. Y ella, ¿cómo va a ser capaz de tomar en su débil mano la regencia de estos pueblos, si nada sabe de

¹⁵ Figura próxima a la Virgen María. Cf. Merino (2007: 68-9)

¹⁶ Como indica Thion (1997: 866), España y su regencia sirven de modelo a esta Regencia Trina: Erectea y Pheres simbolizan a Isabel II y Francisco de Asís (padres del difunto Alfonso XII), Alceste a María Cristina, la Reina Regente, «absolutamente profana en las artes del gobierno», y el pequeño Eumelo, el futuro Alfonso XIII.

guerras ni de política? Arruinaría todo. Admeto se niega absolutamente a que Alceste muera en su lugar, y hace un intento de matarse con su espada, pero sus fieles ayudantes Gorgias e Hiperión le sujetan y le insisten en que él, el rey de Tesalia, debe vivir para el bien de la patria.

En ese punto se llega a la escena final del Acto Segundo, la de la despedida y muerte de Alceste. Llegan los niños, y abrazan a su madre, que les responde con gran cariño. Igual con Admeto, sollozante. Llama también Alcestis a su lado a su fiel Tisbe. La escena es tierna y conmovedora. Refleja con bastante proximidad la de Alcestis agonizante en Eurípides (vv. 270ss.), como el propio Galdós señala en su prólogo¹⁷. También tan destacado y emotivo momento ha despertado el interés de los artistas plásticos, pues aunque en la iconografía griega hay pocas imágenes sobre el tema, una (Fig. 2) se corresponde perfectamente con este pasaje.

¹⁷ Aunque, en opinión de Thion (1997: 869), «Galdós nunca consiguió el patetismo de esas escenas en Eurípides. Las acusaciones contra los padres de Admeto, la aceptación del sacrificio conyugal, el dolor de la madre que abandona definitivamente a sus hijos son expresados con una fuerza dramática que Galdós no supo reproducir, precisamente por quedar diluida toda la fuerza por la intriga política. La muerte voluntaria de Alceste en Galdós es el sacrificio por la patria mientras que en Eurípides es únicamente un sacrificio por deber conyugal, sobre todo teniendo en cuenta que la muerte de una mujer carecía prácticamente de valor en la Grecia clásica». Igualmente Amor del Olmo (en Pérez Galdós: 2014: 25), que piensa que más que mujer y madre Alceste para Galdós es un ser social entregado a las obligaciones que su condición de reina le impone. Pero a mí no me parece en absoluto menos patética la escena de Galdós. Simplemente, él da otras motivaciones a los personajes, que –por cierto– resultan mucho más creíbles y humanas: Alceste no se sacrifica porque sí –sin dar un motivo concreto, sin hablar siquiera de amor– por un marido egoísta hasta extremos, sólo a causa de una supuesta obligación conyugal; ni el tal esposo, Admeto, resulta tan sorprendentemente «impresentable». No hay casi duda de que Eurípides está satirizando a Admeto, ante una situación tan ilógica que se plantea. En Galdós ella muere serena porque sabe lo que hace, mientras que él, destrozado, aunque lo intenta no puede evitar el rumbo que han tomado los acontecimientos por decisión de Alceste.



Fig. 2. Loutroforo apulio de figuras rojas. *Ca.* 340 a.C. Basel, Antikenmuseum S21

En otra (Fig. 3) la situación es diferente: los dos esposos, solos, se despiden; pero a ambos lados se encuentran genios de la Muerte. Y el Genio de la Muerte (que se opone al dios Apolo en el prólogo de Eurípides) en la de Galdós aparece, en efecto, al final de la escena.



Fig. 3. Crátera de volutas etrusca de fig. rojas, encontrada en Vulci. Ca. 325 a. C. Paris, Cabinet des medailles.

Siguiendo con la obra española, Alceste no olvida en sus últimos momentos a ninguno de los servidores y amigos que la rodean: se despide de cada uno con cariño, e incluso de sus suegros, sin expresar rencor alguno: «¡Adiós, queridos ancianos, adiós!... ¡Vivid... vivid felices!». Se presenta el Genio de la Muerte y tiende sus brazos a la moribunda, que ya entonces expira, ante el dolor de todos y, en especial, de Admeto. También un muy marcado cierre de acto.

En la tragedia griega, la despedida de Alcestis a los sirvientes se describe antes, en el episodio 1º, en el relato a modo de mensajero de la sirvienta ante el coro (vv. 190ss.), mientras que después, en la representación de la «muerte en directo», ella dirige a Admeto un largo discurso (vv. 280ss., en el episodio 2º), ahora ya en recitado, puesto que las intervenciones anteriores de Alcestis y Admeto eran líricas, muy apropiadas al gran dramatismo. Extraña en general a los comentadores el cambio de tono de Alcestis ahora. Es como si recuperara la lucidez total ya muy próxima al fin, y, abandonando llantos y emociones, habla a su esposo en plan lógico y práctico. Vemos un lado de la heroína que no conocíamos, y que en absoluto recoge Galdós. No es exactamente que reproche a Admeto su comportamiento, pero le recuerda su sacrificio y la gratitud que le

debe a ella, mientras que sus padres le han traicionado (observemos la diferencia con la Alceste de Galdos, que a pesar de todo tiene buenas palabras para ellos). Por eso le hace una súplica, «mas no equivalente, pues nada hay más preciado que la vida»: que no se vuelva a casar y dé una madrastra a sus hijos. Ahora la tragedia de Eurípides nos recuerda en algo a los cuentos populares¹⁸, con el motivo reiterado de la madrastra malvada y, por otra parte, la súplica de la esposa en el lecho de muerte. Por ejemplo, en *Piel de asno*, de Charles Perrault (*Peau d'âne*, 1694), la reina moribunda pide a su esposo que no se vuelva a casar si no es con una princesa más bella y virtuosa que ella, consciente de que eso era algo casi imposible. También la Alcestis de Eurípides se enorgullece de ser la mejor: «puedes ufanarte de haber tenido la mejor esposa» (v 324). Ese, por cierto, es un *leitmotiv* en la tragedia, que Alcestis es la mejor mujer, constantemente repetido.

Pero en la Alceste de Galdós no encontramos presunción alguna, ni reproches, ni exigencias: insiste en que muere por él, por amor, y, principalmente, porque él es más necesario para el bien de la patria. ¿Cómo iba ella a poder gobernar?

La protagonista galdosiana es buena sin mácula, y, además, también la libra el autor de la crítica que cualquiera podría hacerle de un comportamiento incomprensible y poco sensato (de «tonta»); porque ¿quién al leer la tragedia griega no se extraña e indigna incluso ante el absurdo de la situación: el que una mujer dé la vida por un marido que es consciente de ello y lo acepta sin más? Pero en Galdós él sólo se entera del sacrificio de ella en el último momento, demasiado tarde para poder evitarlo. Y la decisión de ella está profundamente meditada (con el consejo incluso de la diosa de la Sabiduría): muere por amor a su hombre y por el bien de todos.

Y a esa magnífica heroína sin tacha le corresponde un héroe de la misma talla. Eurípides en general tiende a que los personajes femeninos sean grandiosos (tanto en sus buenas cualidades como en las malas), como es el caso representativo de Medea; mientras que los hombres a los que ellas se oponen son a menudo egoístas y mezquinos –como Jasón– o al menos de inferiores cualidades.

¹⁸ En este mito diversos investigadores han reconocido motivos varios del *folk-tale*. Y el final, sin duda, es como de un cuento.

Pero el Admeto de Galdós no tiene nada que ver con el de Eurípides: limpio de toda culpa, al menos con respecto a su esposa. Él de ninguna manera ha querido que ella se enterara, de ninguna manera consiente en su sacrificio, a pesar de la abrumadora lógica de sus argumentos. Le sujetan para que no se clave su espada, y, cuando el Genio de la Muerte entra en escena, es sobre Alceste sobre quien extiende su mano.

En el acto tercero (tras alargar algo innecesariamente, en mi opinión, las muestras de dolor y amor), ya en la escena 3ª se anuncia la inminente llegada de Hércules (Heracles), que no aparecerá hasta cuatro escenas después. Este nuevo personaje –absolutamente esencial en esta versión del mito y en las tramas de uno y otro dramaturgo- desde ahora es motivo de conversación de los otros personajes. En suma, Hércules y su séquito, con su bullicio y su festiva alegría, vienen a turbar la silenciosa tristeza del palacio. Admeto, en su dolor, no lo soporta y no quiere acoger a Hércules. Pero los demás le impelen a hacerlo, porque es el héroe más grande de la tierra, un semidiós, bienhechor de la humanidad, y está obligado por las leyes de la hospitalidad a agasajarle. Protesta Admeto «¡Imposible! Mi dolor se sobrepone a las reglas de la hospitalidad».

Es muy interesante que nos encontramos en la situación exactamente contraria de la obra de Eurípides, en donde Admeto quiere ocultar su dolor como sea para no incomodar a Heracles, al que debe homenajear como huésped por encima de todo. Y son los demás los que se extrañan y le censuran por tal inconveniencia. Es decir, de nuevo nos encontramos en Galdós con una postura de Admeto más lógica y coherente.

En una y otra obra finalmente Heracles/Hércules es acogido y albergado en las habitaciones más apartadas: para que los invitados no oigan sollozos que les incomoden -se dice en Eurípides-; para que el bullicio de los invitados no turbe a los apenados –dice Galdós. Después de su banquete, sin embargo, el semidiós advierte la tristeza mal disimulada a su alrededor, e insiste para que le cuenten toda la verdad. Cuando conoce la muerte de Alcestis y la generosidad de Admeto, que le ha recibido y agasajado en su casa a pesar de su sufrimiento, decide corresponder con su mejor regalo: la vida.

Ahora ya los procedimientos difieren: el Heracles de Eurípides desaparece de escena mientras realiza el milagro, al tiempo que Admeto y el coro celebran solemnemente los funerales y entonan el canto de duelo, el *kommós*. Después, llega el semidiós con Alcestis resucitada: cubierta de un velo, no es aún reconocible. Más adelante explicará el misterio (que nadie presencié: solos él -el héroe salvador-, la Muerte y la víctima): que para conseguirla luchó con la Muerte, habiéndose escondido cerca de la tumba. ¡Es otro combate más entre este héroe invencible y un monstruo o ser maligno, como corresponde a su oficio! Antes de desvelar a la mujer se la entrega a Admeto y le pide que la acepte en su casa. Pero Admeto se niega, fiel a su promesa y a su doloroso recuerdo de Alcestis. Al fin Heracles quita el velo a la mujer y ya su esposo la reconoce, con gran alegría y estupefacción.

En cuanto al Hércules de Galdós, el autor saca a escena su milagro y nos convierte a todos -tanto a los espectadores y lectores de todos los tiempos como a los asistentes en la ficción- en testigos del sorprendente suceso. Hércules acompaña al cortejo fúnebre que lleva el cadáver de Alcestis hasta el sepulcro. Pero antes de llegar los detiene e invoca al alma de Alcestis. Le coge la mano y hace que se incorpore poco a poco hasta que al fin se mueve e incluso habla, aunque con los ojos cerrados y resistiéndose. Pero Hércules insiste: «¡Alma de Alceste, obedece! ¡Es forzoso que vivas, yo lo mando!». Ella termina por abrir los ojos y reconocer a todos a su alrededor, atónita, sin poder creerlo, ante la intensísima emoción de su esposo, hijos y amigos. Así, Alceste vuelve a la vida en presencia de todos, también para mayor gloria del héroe Salvador, capaz (como él mismo declara) de todos los prodigios y proezas enfrentado a los más terribles monstruos, enfrentado a la muerte misma, luchando sin tregua contra el mal humano.

El final de Galdós, aunque el mismo en esencia que el de Eurípides, resulta mucho más impactante y emotivo, con mayor efecto dramático¹⁹

¹⁹ Señala Gountiñas (1977: 475) que en Galdós casi todo es acción. No se narra, se realiza en la escena, mientras que en Eurípides hay largas partes narrativas en boca de actores de hechos que ocurren fuera de la escena: la criada que habla de la reina moribunda, el siervo que explica la conducta de Heracles, el héroe mismo que cuenta la lucha con la Muerte, etc.

Ese final, la resurrección de la mujer (a la que invoca con voz potente conminándola a «despertar») a la vista de todos, nos recuerda a la de Lázaro (Evangelio según san Juan 11, 1-45), igual que la figura de Hércules -el Salvador, el taumaturgo, el «duchador sin tregua contra el mal humano», el hijo de Júpiter- nos recuerda a la de Jesucristo²⁰.

Por otra parte, esa escena última de *Alceste* de Galdós me es evocada por la película *Ordet* (de Carl Theodor Dreyer, 1955, Dinamarca, basada en la obra teatral de Kaj Munk, también danés, 1925), con su escena final que presenta a la esposa muerta rodeada de familiares y amigos, sus dos hijos y su esposo desesperado llorando sin resignarse. Entonces llega otro familiar al que consideran loco, porque se cree Jesucristo y capaz de realizar milagros. Se acerca al lecho de la difunta y, ante el asombro y escepticismo de todos, la invoca, llamándola por su nombre: «Te ordeno, en nombre de Jesús, levántate». Y ella, lentamente, despierta y empieza a moverse. La mujer y su esposo se abrazan con gran amor y emoción.

Me pregunto si la obra de Galdós (1914) pudo influir algo en la danesa de Kaj Munk (1925), fuente a su vez de la extraordinaria película de Dreyer (1955), en lo que respecta a la gran fuerza dramática de su desenlace. ¿Pudo haber leído Kaj Munk a Galdós, y concretamente *Alceste*, una obra de las menos divulgadas de su autor? Galdós fue traducido incluso en vida a varios idiomas, danés y alemán incluidos²¹; pero no toda su producción, sino la más notoria. O si Kaj Munk podía leer español u otra lengua en que se hubiera traducido *Alceste*, de lo que no tengo constancia. Habría que hacer una investigación más honda para saberlo, y tampoco es ese el objetivo de mi estudio en este momento, de modo que me limito

²⁰ Dice Thion (1997: 869): "Heraclès resucita a Alceste en una escena de claras reminiscencias bíblicas. Simboliza al Jesucristo pagano en la resurrección de Lázaro. Ese Dios que se acerca a los humanos para restablecer el orden universal final y restituir los valores supremos del Bien, la Verdad y «la regeneración de la raza humana». [...] Galdós gratifica el sacrificio y ofrece un ejemplo de redención con claras connotaciones cristianas pero también históricas, como era la redención de España».

²¹ Cf. en García Bolta (1990) la relación de traducciones de Galdós, por obras, años y países (incluido Dinamarca); pero falta *Alceste*. Para las traducciones en Alemania, Ramírez Jáimez (1992), y para las francesas, López Jiménez (1995)

a señalar las similitudes que he observado, sean casuales o no. Quizás una escena semejante aparezca en otras obras que no conozco. En todo caso, la inspiración bíblica común pueda ser suficiente para justificar las analogías.

Recapitulación sobre *Alceste*: Estructura/Personajes/Temas

Llegados ya al término de la obra galdosiana en este sucinto análisis -en comparación sobre todo con la de Eurípides- podemos recapitular sobre algunas cuestiones:

--Estructura:

Se puede dividir en tres partes (los 3 actos de que consta), aunque la primera y la segunda van continuadas en el desarrollo de la trama, mientras que la tercera rompe, introduciendo un elemento inesperado: la aparición de Hércules, ajeno por completo al resto de la historia, que, en cierta manera al modo de *deus ex machina*, traerá la solución y el insólito desenlace.

La primera parte (la Muerte acecha) presenta a los personajes ya inmersos en el grave problema que les amenaza. Pero aún hay esperanzas de que pueda resolverse. Sin embargo, poco a poco se van cerrando los caminos y el problema se va evidenciando sin salida, ante la angustia de todos, de Admeto en especial, sobre quien caerá la desgracia. La única que vive feliz, porque no sabe, es Alceste.

En la segunda parte (sacrificio y muerte) Alceste va descubriendo la verdad, y en el final, de pronto, ella hace que cambie la situación por completo, pues la resuelve con su sublime sacrificio; pero sigue siendo trágica, aunque ahora es sobre ella sobre quien cae la desgracia.

En la tercera parte (el milagro: resurrección) Alceste está muerta, en medio del dolor de todos, de su esposo en especial. El mal es irremediable. Pero llega el hijo de Júpiter, todopoderoso, y la devuelve a la vida y a los suyos.

--Personajes:

Se pueden distinguir distintas categorías: 1. Los protagonistas, Alceste y su esposo Admeto; 2. El Salvador, Hércules; 3. El dios, Mercurio; 4. Todos los demás personajes que les rodean, entre los que también hay diversidad: A. los ancianos

padres; B. los niños; C. las servidoras de Alceste (nodriza, etc.); D. los «sabios» (los «parásitos» y los ayudantes de Admeto).

¿Puede pedirse mayor variedad?

1. Los protagonistas son de una gran nobleza e ideales puros. Por supuesto, Alceste, que no sólo es abnegada y generosa, tierna, llena de amor, comprensiva, sino también inteligente. Entiende que su ausencia es de mucha menor transcendencia que la de Admeto, necesario para consolidar el nuevo régimen (la federación tesalia) y gobernar con bien y justicia. Bajo el mando de ella, que no sabría cómo llevar las riendas, se desmoronaría todo lo logrado con tanto esfuerzo por Admeto. Tras meditada reflexión (simbolizada también por su oración y diálogo con Minerva, diosa de la Sabiduría), llega a esa clara conclusión: en la alternativa única de si ella o su esposo, es Admeto quien debe vivir, por el bien de todos. Observamos ahí una radical diferencia (además de otras que ya señalamos) con la heroína de Eurípides, en quien falta esta motivación, aunque también pesa en su decisión el hecho de que para los hijos va a ser más beneficioso el padre que la madre.

Admeto, por su parte, es realmente casi opuesto al griego. Está ennoblecido por Galdós y apenas nada se le podría reprochar. Pues incluso el egoísmo que supone pedir a su padre y a su madre que mueran en su lugar está justificado por la necesidad de su supervivencia para el orden de la patria. Él oculta el terrible asunto a su esposa para evitar que haga lo que finalmente hace, en efecto, en cuanto se entera: sustituirle cuando se presenta la Muerte, a pesar de las protestas de él y de su intento de suicidio frustrado por sus amigos²². Admeto, es, además, un hombre con elevados ideales políticos y de justicia, y dotado de capacidades para llevar a ejecución sus nobles proyectos. Un hombre sin tacha, en antítesis al «héroe»

²² La fuerza del amor y la decisión de sacrificio son mutuas. Cada uno es capaz de buscar la muerte para evitar que el otro muera. ¿Puede haber mayor romanticismo en su relación? Me admira que Amor del Olmo (en Pérez Galdós: 2014: 27) pueda decir que el romanticismo y camaradería son mayores en la versión griega, mientras que Galdós no profundiza en esta fuerza amorosa de la pareja porque prefiere ahondar en sus responsabilidades como personajes políticos. Pero, ¿acaso no son compatibles una cosa y la otra? Y ¿dónde ve el romanticismo del Admeto de Eurípides? «Tú mueres por mí y yo sigo viviendo». Nada valen después de eso todos los lamentos, aspavientos y discursos patéticos.

de Eurípides, en quien el autor hace destacar el egoísmo, la desfachatez y la cobardía.

2. El Salvador, el hijo del dios Júpiter, Hércules, es un personaje muy particular, como hemos indicado; una conjugación de paganismo y cristianismo, entre «deus ex machina» y Jesucristo. Su figura está más realzada aquí que en la tragedia griega.

3. El dios Mercurio es el mediador entre los mortales (en este caso su amigo Admeto) y el dios superior (Júpiter), función que efectivamente cumple en la mitología. Por ello Galdós ha decidido en una licencia literaria (como él mismo explica en su prólogo) reemplazar a Apolo, el dios originario –tanto en el mito como en la obra de Eurípides–, por este, más cercano a los humanos, de modo que interactúa en la acción con los personajes, con cierto tono de desenfado e ironía. No era ese el caso con respecto al Apolo de Eurípides.

4. Todos los demás personajes. Muchos son:

A. Los ancianos padres:

Dan un toque humorístico (ellos y su séquito de parásitos), un contrapunto que desdobra la trama en dos planos. Son personajes algo caricaturizados y satirizados. Son un poco «viejos ridículos», más bien decrepitos, pero apurando como pueden los últimos placeres de la vida²³. Egoístas, hipócritas, con ambición de mando a pesar de sus achaques y menguadas facultades, con un ideal reaccionario²⁴. También ellos son parásitos, como los que les rodean. Pero no son tratados en ningún momento con acritud, ni por el autor ni por los protagonistas: Admeto no se revuelve contra ellos ni les hace reproches (muy al contrario que en la obra de Eurípides, en donde la escena padre/ hijo repugna, a cual peor). Y tampoco Alceste, que los conoce bien –mejor que su propio hijo,

²³ Comenta Casaldueiro (1974: 127) que resulta cómica «la mezquina estrechez de sus padres, a quienes, jugando a lanzar el disco y comiendo golosinas, les parece absurdo que les propongan que se ofrezcan a morir. La situación es divertida porque nosotros comprendemos que se quiera vivir mientras se pueda».

²⁴ Como explica Thion (1997: 867): «los padres de Admeto se niegan a expiar las culpas de sus hijos bajo pretextos egoístas pero humanos. Ambos caracteres quedarán definitivamente degradados cuando aparezcan en la intriga los móviles políticos. Oportunistas y corruptos, ambos defienden la abolición de la Democracia Constitucional y la instauración de una Regencia Trina centralista y autárquica, en un imperio».

parece-, pues ya se esperaba tal reacción de ellos: que «no sacrificarían ni una hora de sus inútiles existencias»; pero en su agonía se despiden de ellos con cariño.

El personaje de la madre de Admeto, Erectea, es total invención de Galdós, pues en Eurípides sólo se la menciona por su comportamiento igual al de su esposo. A Galdós le sirve para establecer simetría con el padre y para acentuar el juego del contrapunto del que hablamos. Su retrato está más perfilado y se le da algo de mayor protagonismo.

B. Los niños:

Estos, a su vez, dan un toque de ternura, y acrecientan la emotividad en los momentos más conmovedores. Tienen poca intervención hablada, pero están presentes en gran parte de la acción, y, en especial, en la impresionante escena final, y de ellos se habla, elogiando sus buenas cualidades. Son un niño y una niña más pequeña, y no se diferencian sustancialmente de los de Eurípides.

C. Las servidoras de Alceste (nodriza, esclavas):

El séquito de Alceste se distingue del de los demás. Aparte de las anónimas e indeterminadas «esclavas», están la nodriza Tisbe y la esclava Friné. Estos personajes no tienen equivalencia en la tragedia *Alkestis*. Lo más aproximado es la sirvienta que en el episodio 1º dialoga con el coro y narra detalladamente las acciones de Alkestis moribunda. Pero no hay ninguna interacción entre señora y sirvienta. De modo que a la nodriza Tisbe la inventa Galdós. Pero la creación del personaje no sale de la nada: por un lado, la tenemos ya en aquella imagen en la cerámica griega de la muerte de Alkestis que comentamos (Fig 2: loutroforo apulio, ca. 340 a.C., Basel, Antikenmuseum S21): una mujer de vestimenta humilde, cabello cano y gestos de preocupación que está al lado de Alkestis y sus hijos, a la der. (a la izq. de Alkestis se encuentra Admeto llorando). Responde al tipo iconográfico de las nodrizas, que sin duda aparecen en algunas imágenes, como en una acompañando a la afligida Fedra (Cratera de cáliz apulia de fig. rojas, mitad s. IV a. C. Londres, British Museum F 272), u otra junto a los cadáveres de los hijos de Medea (cratera de cáliz lucania de fig. rojas, ca. 400. Cleveland, Institute of Fine Art). Y, precisamente, estas dos, la nodriza de Fedra y la de Medea, son personajes importantes y bien retratados en sendas tragedias de Eurípides, *Hipólito* y *Medea*. Estas

(y algunas otras en otras tragedias) y su antecedente homérico, Euriclea de la *Odisea*, habrán inspirado a Galdós con toda probabilidad. La falta, sin embargo, en esta tragedia de Eurípides, de tan típico personaje (la fiel servidora que ha cuidado al ama desde la infancia, su confidente y consejera) la suple Galdós para adornar aún más las cualidades femeninas y domésticas de Alceste, puesto que esta es una mujer de su hogar, ocupada ante todo del cuidado de sus hijos y su esposo²⁵. Aunque en las tragedias de Eurípides las nodrizas más características lo son de señoras malvadas: de Medea, de Fedra, de Hermíone (en *Andrómaca* de Eurípides).

En cuanto a la esclava Friné, la retrata como una servidora leal y afectuosa con sus amos, y, principalmente, como muy guapa. Esto da juego para algunos detalles humorísticos, cuando los vejetes (algunos parásitos y, sobre todo, Pheres, el padre de Admeto) la piropean y se afanan por tenerla cerca. También Hércules se encandila cuando la ve y le pide que deje a sus amos para ir con él, haciendo ver ese otro aspecto de Hércules, amigo de la fiesta y de los amoríos (mejor reflejado en la de Eurípides), en contraste con el solemne y sublime semidios bienhechor que se muestra al final.

D. Los «sabios» (los «parásitos» y los ayudantes de Admeto):

Categoría especial que introduce Galdós en su obra sin precedente en la de Eurípides²⁶. Es otro elemento humorístico que relaja la fuerte tensión dramática, de modo semejante a la figura del propio Heracles en la tragedia de Eurípides, algo caricaturizado como glotón y juerguista. Como parte de la escenografía, casi siempre presentes, son también un adorno intelectual que -como se dice en el texto- ha buscado la reina, Alceste, para ilustrar la corte de Tesalia, rodeándose de los que se consagran a las distintas artes y ciencias.

²⁵ Thion (1997: 868) dice: «Alceste, o la Reina Regente, encarna tanto en la obra de Eurípides como en la de Galdós el símbolo del hogar, metáfora de la Madre y de la Patria. Es el retrato de la mujer de entresiglos: la madre protectora y fiel esposa, creyente, honrada y abnegada recluida a las funciones y tareas del hogar. Por los mismos motivos, es una reina humana pero débil e ignorante»

²⁶ Como señala Casaldueiro (1974: 125), «Es fácil ver que los personajes del palacio de Admeto pertenecen al elenco galdosiano. Los encontramos desde sus primeros episodios y novelas»; personajes en los que dominan los intereses personales, la vida parasitaria.

Así pues, entre los tan diversos personajes, se puede establecer una oposición: unos de total nobleza (los protagonistas, Hércules), frente a otros en los que destaca el egoísmo, la hipocresía, la pedantería (los padres de Admeto sobre todo). Pero no es un maniqueísmo acusado, como se observa más en *Doña Perfecta*, por ejemplo; porque los rasgos de los personajes «malos» aquí no son tan negativos²⁷. Y, sin duda, se opone el pensamiento reaccionario de los segundos al abierto, liberal y de justicia social de los primeros²⁸.

Temas e ideología

Resumiendo lo ya tan repetido en estas páginas, a lo largo de ellas hemos podido ir apreciando que los cambios tan significativos que presenta la obra de Galdós respecto a la de Eurípides entrañan en general una ideología social, política y religiosa –ausente en la tragedia griega- que impregna casi cada pasaje²⁹.

²⁷ Dice Casaldueiro (1974: 125) de estos personajes: «Hay que observar la ligereza, la bondad con que están tratados... hace resaltar en conjunto lo que es la pobre Humanidad encerrada en su bajo horizonte. No se siente por ella ni indignación ni la necesidad de fulminar castigos; despierta piedad, humorística conmiseración».

²⁸ Thion (1997: 870): «En el paraíso del Anficionado Democrático gobernado por Admeto y redimido por Alceste, el ideario regeneracionista sobre educación, progreso, cuestión social, anticlericalismo, cientificismo, la República Constitucional, el regionalismo... afloran en estos diálogos legitimando su perfecto funcionamiento en una sociedad tan arcana como perfecta. Alceste antes de redimir la nación con el sacrificio de su existencia, ya había asentado las bases para la previa redención individual. Alegóricamente, esta mujer «indocta y vulgar, consagrada al cariño de su esposo y al cuidado de sus hijos» protege con su mecenazgo el desarrollo cultural y artístico de Tesalia, estimula la educación armónica a través del ejercicio físico y la adquisición de cierta erudición y se erige en representante de la causa social: «Testigo es el rey de que sólo he alzado mi voz de reina para patrocinar el libre vivir y la modesta holgura de los humildes»; cuando no de la juventud, supremo tesoro para la regeneración. Admeto, por su parte, es el perfecto guía nacional, el jefe de gobierno fuerte, inteligente y justo que Galdós caracterizará por el metafórico cliché de la «mano vigorosa»»

²⁹ Thion (1997: 871): «Galdós crea una nueva versión del mito de Alceste innovadora y original, dándole vida de nuevo en el contexto de la España contemporánea... Alceste convertirá personajes, temas y eventos teatrales en símbolos y alegorías. Así, la historia de la fábula, la de España, quedará definitivamente redimida como fábula histórica y mítica».

Temas y elementos diversos se combinan en la obra, en su mayoría habituales en Galdós y en parte nuevos, como es el hecho de que reproduce y desarrolla completo un mito tradicional y traslada la acción a la antigua Grecia (ninguna otra obra de Galdós se remonta a época tan lejana). Pero otros reflejan constantes de su ideología: así, preocupaciones políticas y sociales, que –mientras que son ajenas a la *Alceste* de Eurípides- en la de Galdós resultan esenciales y justifican además todas las incoherencias de la trama mítica griega. Es política (y social) la motivación principal de la protagonista para tomar su extrema decisión, y también para que el protagonista, su esposo, intente que sus padres le sustituyan en su cita inevitable con la Muerte. Intrigas políticas, por otro lado, surgen de pronto ante la nueva situación que se plantea: la muerte del rey y su sucesión, que se convierte en tema central de intereses y conversaciones. En cuanto a inquietudes sociales, la reina, Alceste, aunque se declara reiteradamente como ignorante en política y sin capacidad para gobernar, muestra su gran interés por el lado humano y social. Estas son sus palabras, por ejemplo, en Acto 2º escena II, dirigidas a su nodriza: «Soy absolutamente profana en las artes de gobernar... Cuando el rey me trajo a su tálamo no aporté a mi nuevo estado otra ciencia de gobierno que la defensa de los menesterosos que labran la tierra, pastorean los ganados... Testigo es el rey de que sólo he alzado mi voz de reina para patrocinar el libre vivir y la modesta holgura de los humildes».

Tampoco está ausente el factor de la religión: en algún momento de la acción ese mundo pagano en el que se sitúa se «cristianiza». A Alceste –culmen de perfecciones- se la muestra como fervorosa creyente, y en el Acto 2º acude al altar de la diosa Minerva (que tiene instalado en el lugar más sagrado para ella, el aposento de sus hijos), la cual desde siempre la ha inspirado en sus resoluciones, para suplicarle que la ilumine en esa circunstancia crucial. La diosa Minerva –diosa virgen- nos evoca sin duda a la Virgen María cristiana, y más cuando Alceste habla del amuleto de la diosa que lleva colgado al cuello (al modo de una medalla) y le infunde valor en todos los duros trances.

Por otra parte, el milagro final y la figura del taumaturgo, el semidios Heracles, nos sugiere de inmediato a Jesucristo y sus milagros, la resurrección de Lázaro en particular.

Pero es sobre todo la bondad y caridad sublimes de la protagonista lo que crea un ambiente de elevación moral y del más puro cristianismo.

Y en contrapartida se da también el lado de la hipocresía religiosa, representada, por ejemplo, en Demofonte, el sacerdote de Apolo. O la crítica a los dioses paganos: la injusticia de Júpiter contra Admeto, la poco seria figura de Mercurio. Pero está tratado sin dureza en tono humorístico (que se combina y contrarresta con el patetismo), como sátira de costumbres, otro elemento habitual galdosiano.

Por último, ¿cómo dejar de mencionar la cuestión de los personajes femeninos? Es curioso que en esta obra Galdós incluso supera a Eurípides, ese maravilloso creador de figuras femeninas de gran personalidad; pero no tanto, precisamente, en el caso de Alceste, que –aunque parezca contradictorio con el tema– es un personaje bastante pasivo en la obra. Pero en prácticamente todas sus tragedias es la mujer la de mayor relevancia. Pensemos en Medea, Fedra, Hécuba, Ifigenia, etc., e incluso en personajes secundarios como Macaria de *Heraclidas* y Evadne de *Suplicantes*.

Y al igual que en las obras de Eurípides en las de Galdós (y *Alceste* es un claro ejemplo) siempre sobresale la figura de la mujer, de la que –en sus más diversos y opuestos caracteres³⁰– es Galdós un genial retratista.

En suma:

Galdós en su *Alceste* se basa en la tragedia griega homónima de Eurípides, fuente de inspiración para plasmar inquietudes, ideales, caracteres, conductas, ambientes, que, aunque trasladados a la lejana Grecia mítica, reflejan su viva actualidad y el contexto político español, así como las constantes de su propio sentir.

ALICIA ESTEBAN SANTOS
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

³⁰ Muchos investigadores se han interesado por ese aspecto de la obra galdosiana: el tema de la mujer y los personajes de diversos tipos creados por Galdós. Por ejemplo, en los últimos años: Kochiwa (2004), Roca y Alcázar (2005), Galván González (2005), Quevedo (2005), Jiménez Gómez (2019)

Bibliografía

ÁLVAREZ ESPINOZA, Nazira. (2009) «Alcestis, un ideal de feminidad en el mundo antiguo». *Revista de Lenguas Modernas*. 11. 135-152.

CARMIGNANI, Marcos. (2016) «El mito de Alcestis: variantes e interpretaciones desde Homero a la Antigüedad tardía». *Revista Paranoa*. 16, 29-41.

CASALDUERO, Joaquín. (1974) «*Alceste*, volver a la vida». *Estudios Escénicos*. 18. 113-129.

FINKENTHAL, Stanley. (1980) «Galdós en 1913». *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (coords). Toronto Department of Spanish and Portuguese. University of Toronto. 245-247.

GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria. (2005) «La mujer angelical frente a la mujer fatal en las novelas de Pérez Galdós». *Actas del octavo congreso internacional de estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria. 388-399.

GARCÍA BOLTA, María Isabel. (1990) «Pérez Galdós fuera de España». *Actas del cuarto congreso internacional de estudios Galdosianos II*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria. 45-56.

GOUNTIÑAS TUÑÓN, Orlando. (1977) «Notas al *Alceste*». *Actas del primer congreso internacional de estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria. 470-78.

HUALDE PASCUAL, Pilar. (2003) «*Cassandra*, de Galdós: reinterpretación desde el mito griego». *Exemplaria*. 7. 51-77.

JIMÉNEZ GÓMEZ, Cristina. (2019) *Construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una perspectiva de mujer*. Vigo. Editorial Academia del Hispanismo.

KOCHIWA, Masae. (2004) «El papel de la mujer en 10 obras del siglo XX de Galdós». *Actas del séptimo congreso internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria. 400-412.

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2015) «Importancia del Pseudo-Apolodoro para el lector de la *Alcestis* de Eurípides». *Synthesis*. 22.

LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis. (1995) «Las traducciones de Pérez Galdós en francés». *Actas del III Coloquio de la Asociación de Profesores*

de *Francés de la Universidad Española*. Francisco Lafarga, Albert Ribas, Mercedes Tricás Preckler (coords) Barcelona. Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU. 157-164.

LUSCHING, C.A.E. (1995) *The Gorgon's severed head: studies of Alcestis, Electra and Phoenissae*. Netherlands. E.J. Brill.

MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen. (1983) *Introducción al Teatro de Benito Pérez Galdós*. Madrid. C.S.I.C.

MERINO, Eloy E. (2007) «Reescritura, melodrama y moralización en *Alceste*, de B. P. Galdós (eco en las últimas heroínas dramáticas del escritor)». *Decimonónica* 4.1. 52-79.

PARKER, L. P. E. (ed.) (2007) *Euripides' Alcestis. With Introduction and Commentary*. Oxford. Oxford University Press

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2009) *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Rosa Amor del Olmo. Madrid. Cátedra

PÉREZ GALDÓS, Benito. (2014) *Alceste: tragicomedia en tres actos*. Edición, introducción y notas de Rosa Amor del Olmo. Madrid. Isidora Ediciones. <https://bvpb.mcu.es/teatro/es/consulta/registro.do?control=BVPB20190012539>

QUEVEDO GARCÍA, Francisco J. (2005) «La mujer nueva y la mujer tradicional: apuntes en torno a los modelos femeninos en *El amigo Manso*». *Actas del octavo congreso internacional de estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria. 347-357.

RABINOWITZ, Nancy. (1993) *Anxiety veiled: Euripides and the Traffic in Women*. Cornell. Cornell University Press.

RAMÍREZ JÁIMEZ, Ana Sofía. (1992) «La recepción de la obra de Galdós en Alemania a la luz de las traducciones». *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos II*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria. 97-107.

ROCA ROCA, Eduardo y Federico del ALCÁZAR Y MORIS. (2005) «La mujer en el entorno de Galdós». *Actas del octavo congreso internacional de estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria. 450-475.

SMITH, Alan E. (2005) *Galdós y la imaginación mitológica*. Madrid. Cátedra.

SCHMIDT, M. (1981) «Alkestis». *LIMC (= Lexicon iconographicum mythologiae classicae, Zurich-München)* 1. 533-544.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. (1997) «Alceste, entre mito e historia». *Actas del sexto congreso internacional de estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo Insular de Gran Canaria. 861-74.