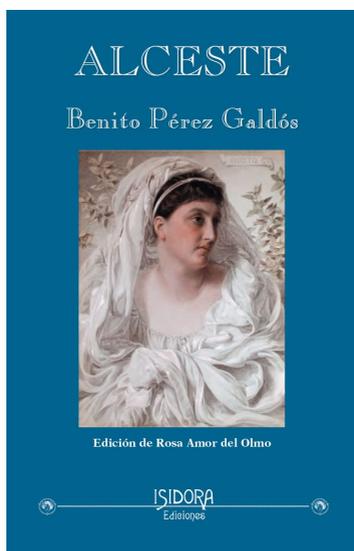


## *Introducción a Alceste de Benito Pérez Galdós*

Por Rosa Amor del Olmo



### *A los espectadores y lectores de Alceste*

La curiosidad de Galdós por la gran obra antigua de creación mítica es uno de los rasgos más notables de su actitud, no siempre armónica y libre de tensiones, ante los que fueron sus primeros padres en el orden cultural. El mito griego —no menos que el pensamiento y el arte helénicos— resulta, en efecto, un elemento presente en todas nuestras etapas culturales. Hay que distinguir, desde luego, entre las formas en que este interés se manifiesta; pues si algunas son indicio de una voluntad de vinculación a los orígenes con un

enfrentamiento consciente de los mismos problemas y la decisión de revisar las soluciones dadas, aceptándolas de antemano como bien ya adquirido e incorporándolas al acervo común, tal la frecuente reelaboración de los temas de la tragedia. Otras, en cambio, pese a su entusiasmo inquisitivo, no son sino una manifestación más de ese afán de conocimiento llevado hasta la destrucción, que ha obrado en nuestra historia como uno de los más eficaces factores subversivos. Es lógico pues, que, el escritor canario tuviera una enorme curiosidad y empeño por llegar a las fuentes de la filosofía y la arqueología modernas, pues así es como se ahonda en sus estratos más recónditos para captar en su mismo hontanar el núcleo creador y primigenio.

La complejidad de nuestra estructura mental y cultural nos permite situar la antigua mitología en planos distintos, con una función diversa en cada uno. Para el espíritu científico, el mito es un documento precioso, porque su contenido es susceptible de ser analizado y descompuesto en sus piezas componentes, cada una de las cuales es un elocuente testimonio de azares históricos, de experiencias, de reacciones de una mentalidad extraña y bien caracterizada. Un corte transversal en cualquiera de las leyendas nos pone a la vista una gran diversidad de estratos, que en su conjunto constituyen un rico poso de milenios de civilización, en el que se incluyen viejas creencias mediterráneas, importación de ideas orientales, influencias nilóticas, concepciones indoeuropeas que se sobreponen a un fondo anterior, reflejos y lejanos ecos de trascendentales evoluciones en el plano de la religión y en el de la organización políticosocial.

Un plano del mito interesante para nuestro estudio se encuentra, no en la tragedia anónima, sino en su elaboración poética, por obra de los escritores y pensadores antiguos. En este sentido, el mito griego ha sido y continúa siendo de una fertilidad asombrosa. La riqueza de sentidos que encierra se evidencia en verdad inagotable, fiel testimonio de la autenticidad de su origen. Pues no se trata ahí de los ensueños de una fantasía arbitrariamente creadora, sino de la expresión de una realidad compleja, en la que se incluyen vivencias religiosas –no por elementales menos genuinas–, situaciones humanas, lucubraciones filosóficas en embrión, intuiciones de un espíritu eminentemente dotado para la representación plástica. De ahí que las posibilidades encerradas en un solo mito no se agoten en su primitiva significación histórica y religiosa, sino que se vayan actualizando siempre con nuevas facetas, al compás del desarrollo cultural e ideológico. Citemos sólo el contenido doctrinal que los estoicos vieron en el ciclo de Hércules, y en lo actual y significativa que para los modernos resulta una situación como la de Antígona.

No parece que el substituir el mito arcaico y popular por su versión artística sea dar un sucedáneo en lugar del producto legítimo. La reelaboración consciente –como la efectuada por Galdós– da lugar a una obra tan genuina y cargada de sentido como la creación anónima y espontánea. Después de todo, estamos ya bastante lejos de la concepción romántica que prefería las formas del arte popular, por

considerarlas secreción espontánea y original del espíritu de una raza o una nación. Al margen de su interés histórico, y de su significación humana, cabe también el gozar de la mitología por la mitología, aunque de esto derive una reproducción simple de una teofanía imponente y graciosa a la vez, en la que los valores puramente estéticos se funden con los religiosos en la frescura de una intuición directa y viva. Estos fueron sin duda los primeros pasos que realizó Galdós para penetrar en la esencia del mito griego, que sigue siendo, con la filosofía y el arte de este pueblo, uno de los elementos esenciales de nuestro patrimonio espiritual.

La idea de la recreación de este mito estaba en la mente de Galdós desde 1895, aunque fuera representada catorce años más tarde, tal y como se refleja en esta carta escrita a María Guerrero, donde dice:

Se me ha ocurrido una idea. Dentro de algún tiempo, vamos, no sé cuándo, es posible que le escriba a usted una obra romana no tragedia, sino comedia, para que salga usted con sandalias, túnica... Estará usted *pa comésela*...<sup>1</sup>

Finalmente, escribe y estrena una tragicomedia, probablemente por no hacer planteamientos desde la esfera tan ortodoxa y hermética de la tragedia, “para presentarlo

---

<sup>1</sup> Carta de Galdós a María Guerrero, fechada el 3 de julio de 1895.

con procedimiento y estilo modernos”<sup>2</sup>. En este sentido revisamos las definiciones para llegar a la conclusión que, de cualquier forma, la idea de Galdós de provocar en el espectador no sólo temor sino también admiración por la protagonista –según la clásica interpretación aristotélica– se consigue igualmente. Efectivamente esta pieza sirve de forma excepcional tanto para motivar a su actriz María Guerrero como para aproximar al espectador a las reacciones y emociones femeninas.

A través de esta representación de la mitología griega, Galdós expone claramente su proyecto de recuperación y modernización de antiguos temas para traerlos a la escena más contemporánea. Él mismo, confesándose fascinado por este mito femenino tan grandioso, lo expresa así en el prólogo que antecede a esta tragicomedia:

Atentamente leída una y otra vez, pensé que para interesar al público de nuestros días érame forzoso desarrollar la acción con método absolutamente distinto al seguido por el maestro helénico, que, naturalmente se cuidaba de agradecer a sus coetáneos”<sup>3</sup>.

Este prólogo apareció el día del estreno, un 21 de abril de 1914, en *El Liberal*, en forma de carta y bajo el título

---

<sup>2</sup> “A los espectadores y lectores de *Alceste*”, pág. 879, *Obras Completas, Vol. Cuento, Teatro y Censo*, Madrid, Aguilar, 1941.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 880.

“A los espectadores y lectores de Alceste”. En sus líneas, Galdós expresa exactamente el propósito de la “reposición” del mito griego, justificando los porqués de las renovaciones que inserta en la tragedia, al tiempo que manifiesta su fascinación por el sacrificio conyugal vencedor de la muerte que abandera esta heroína. Alceste es una mujer generosa y altruista, imagen de amor noble y honesto, que Galdós patentiza en esta versión, cautivado por la tradición del mito. Expresa asimismo, sin “arrepentimientos”, los cambios que va a introducir a fin de actualizar la obra para un público más mayoritario y no tan elitista como el que se supone debe acudir a una pura tragedia clásica. Popularizar el mito y dar al espectador la posibilidad de pronunciarse con un compromiso histórico eran las premisas que estaban en la mente del escritor en el momento de la recreación de esta tragicomedia.

En este prólogo publicado en su momento como artículo de *El Liberal*, escribe Galdós sobre todo aquello que ha tocado su mente y su corazón de esta tragedia, como es el caso del espiritualismo que a él le parece que encierra este mito, escribiendo lo siguiente:

Termino asegurando que la abnegación de la reina de Tesalia tiene todo el valor ético de un sacrificio cristiano. Ni en la mitología india, ni en la caldea, ni en la escandinava encontramos un acto semejante

al de la divina *Alceste*, consumado diez siglos antes de Jesucristo<sup>4</sup>.

No debemos olvidar que en estos años Galdós se encuentra en una fase literaria y personal hasta cierto punto bastante complicada. 1914 supone una fecha en la que el autor, por un lado, se encuentra estéticamente disperso, unificando estilos, temas y sentimientos, con la Historia de España como telón de fondo. Por otro, en su faceta más personal, se encuentra don Benito atravesando penurias económicas y aquejado de arteriosclerosis, con el gran peso que supone la edad y una ceguera incipiente, ya prácticamente instalada, que no le permite apenas escribir. Además de las razones de actualización argüidas por Galdós, existe otra a tener en cuenta, el afán de cristianización con que, en cierto modo, enfoca el autor la histórica tragedia. Aunque no debemos olvidar que, al año siguiente en 1915, Galdós estrenará *Sor Simona*, drama que significa una propuesta espiritual de índole práctica, donde la protagonista Simona también llevará hasta el final su condición de mujer fuerte que se sacrifica por amor, en este caso amor cristiano a la humanidad.

Probablemente, Galdós cuando dictó *Alceste* tenía en mente la espiritualidad y la capacidad de sacrificio de las mujeres que tanto le fascinaba y que perfiló en la creación

---

<sup>4</sup> Pág. 447. *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*. Madrid, Comunidad Autónoma, 1988.

esencial de sus personajes femeninos. Galdós realizó una importante fusión de culturas y de sentimientos al elevar el mito clásico a la categoría humana, pues prefiere restar importancia al destino y *fatum* tan característico de las tragedias griegas, a cambio de dar relevancia al componente interior del ser humano.

Galdós, tanto con *Bárbara* como con *Alceste*, no tiene bien claro la utilización o más bien la denominación de tragicomedia a estos dramas, aunque en el prólogo escribe sobre cuestión:

Presento a Hércules como el héroe invicto, cuya misión es limpiar de monstruos toda la tierra y restablecer la justicia entre los mortales. Dignifico al personaje omitiendo los actos crapulosos y de glotonería, que daban ocasión a las risotadas y bullanga de los espectadores atenienses en la representación de la obra de Eurípides. La solemnidad trágica se convertía en jácara bufonesca, según consta en documentos literarios que han llegado hasta nosotros<sup>5</sup>.

Según se deduce de las palabras de Galdós uno de los elementos que suprime es la comicidad necesaria del género, elevando más si cabe el drama, pero alejándose del concepto genérico. La búsqueda de la esencia dramática llevó también

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 880.

a una nueva denominación tragicómica. El conciliar un enfoque moral cristiano con la tragedia es prácticamente imposible, porque como ha dicho Vicente Lloréns: “La tragedia (...) no es ni puede ser cristiana y menos católica. Donde hay salvación y optimismo providencial no hay tragedia”<sup>6</sup>. Y Galdós –aunque lógicamente tiene que ceñirse a lo más esencial del mito– intuye, en la creación de este personaje y toda la acción que le rodea, una especie de alegoría de lo que necesitaba España en ese momento: regenerarse a través de unos valores morales elevados, de los que carecía por completo, por lo que cargará de espiritualidad cristiana al personaje. En realidad, debemos tener en cuenta, que la *Alceste*, de Eurípides, es un drama un tanto satírico, porque tiene un desenlace alegre y placentero (la tragedia pura no), y aunque comienza con desgracias, la esperanza y el optimismo son los que confluyen al final, por ello también se trata de una tragedia con más ámbitos de tragicomedia que otras mucho más categóricas para su actualización.

Tragicomedia es “un principio, cuya tela (aunque para en alegrías) en mortal desdicha empieza”, por lo que Alceste se desarrolla en un ámbito distinto al que apareció en Eurípides, aunque como ya hemos dicho no pierda su categoría humana más sustancial. Conviene destacar que, ya en 1617, Villegas y Cascales levantan su voz filológica para

---

<sup>6</sup> Cita extraída del libro escrito por Jose María Díez Borque: *Los géneros dramáticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*. Madrid, Taurus, 1987, pág. 116.

restaurar una poética muy necesaria en nuestra tradición teatral, sobre todo por la diferenciación con los géneros aristotélicos, pues en España no hay razón para escribir como en Grecia. En las *Tablas poéticas*, Cascales reorganiza los tradicionales cuatro géneros aristotélicos (épica, lírica, tragedia y comedia) en tres: lírica, épica y drama (incluyendo bajo este concepto la tragedia y la comedia). Este carácter mixto es el que asiste a la naturaleza de la tragicomedia en España. Como escriben Sánchez Escribano y Porqueras Mayo en *Preceptiva dramática española*<sup>7</sup>, “este es un paso innovador, y es Cascales el primero en Europa en formular esta nueva clasificación”. Por lo que el concepto tardaría aún en asentarse en las teorías poético-teatrales de la tradición, pues ésta siempre planteaba las disyunciones entre tragedia, comedia, tragicomedia, y su relación con la teórica dramática más ancestral. Escribe Galdós en el prólogo:

Para interesar al público de nuestros días érame forzoso desarrollar la acción con método absolutamente distinto al seguido por el maestro helénico, que, naturalmente, se cuidaba de agradar a sus coetáneos.

Además de suprimir el Coro, Galdós reduce la acción a tres actos en lugar de la estructura tradicional trágica que incluye: Prólogo, Párido, Episodio 1º, Estásimo 1º, Episodio 2º, Monodia, Estásimo 2º, Episodio 3º, Estásimo

---

<sup>7</sup> Pág. 32. Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos, 1972.

3º, Episodio 4º, Commós, Estásimo 4º, Episodio 5º y Éxodo.

En la *Alceste* de Galdós la estructura tradicional mítica también se rompe, es decir la idea clásica de que “Todos eran felices en un lugar hasta que llegaron unos seres que rompieron esa armonía natural, y crearon un *statu quo* negativo, pero los héroes buenos no aceptan la situación, aquí empieza la obra dramática, y luchan hasta su propia muerte si es preciso, para restablecer nuevamente el equilibrio perdido”<sup>8</sup> no se cumple en este drama. En el acto I, ya se presenta el nudo del drama, la acción surge de la armonía alterada, cuando dice Admeto:

Aguardo, sí, esta noche la hora fatal de una muerte instantánea. Cesará mi vida como una luz que se apaga súbitamente. ¡Es horrible, horrible! El padre de los dioses, el inexorable Júpiter, me ha condenado a perecer en la plenitud de la vida, arrebatándome al cariño de mi esposa y de mis hijos, al gobierno de estos reinos y al amor de mis súbitos. ¿Y por qué? Por un arrebato mío que no merecía, sin duda, pena irreparable.

Aunque en este primer acto, el autor expone el nudo del drama como primera propuesta, veremos cómo, al

---

<sup>8</sup> Pág. 167, *La escritura dramática*. J. L. Alonso de Santos. Madrid, Castalia, 1999.

mismo tiempo, Admeto reconoce su “culpa trágica” como desencadenante de la acción, y, siendo consciente de lo injusto del “pago” que debe hacer con su vida por haber matado al bello Corydón, acepta su culpa, pero rebelde confiesa: “Resignación, morir... Notarás, querido Gorgias, que aún no te hablo con el acento más hondo de la desesperación. En mi alma late todavía una esperanza”. El personaje de Admeto, por ejemplo, tal y como lo plantea Galdós, es un personaje esencialmente trágico, que desde el comienzo sufre por el destino al que va a ser conducido inevitablemente. Él se opone y se revela contra los dioses, cuestionando la justicia de éstos en una búsqueda del héroe por la verdad. Aunque la Historia ya está escrita, sin embargo, no se debe heredar, porque no comprende la tradición y su significado, todo lo que se hereda es erróneo. Admeto debe morir porque así es como corresponde a la verdad histórica. La verdad histórica, la herencia mal enseñada, mal aprendida es la que se debe cambiar. Hay que aprender de la Historia, porque la Historia es “la poesía de la realidad”, “la filosofía de los hechos humanos”, una herencia escrita cuya misión es dar ejemplo de los acontecimientos con el fin de ser guía para las edades futuras:

GORGAS.- Sí, nadie conoce como yo tus altos hechos. Escribo la Historia, y transmito las hazañas de todos los héroes a las generaciones venideras. Aunque es grande tu gloria, ¡oh Rey!, no te rebeles contra la voluntad de Júpiter. Dios es Dios, y

nuestras vidas miserables están y estarán siempre en su mano.

ADMETO.- Eso decimos, sí, obedientes a una fácil rutina que nos enseñaron de niños. Pero en nuestras almas alienta siempre la protesta. (*Cogiéndole del brazo, le obliga a sentarse a su lado*). Ven aquí, hablaremos con el más puro acento de la verdad. (*Bajando la voz*) ¿Crees tú en la justicia de los dioses?

Por ejemplo, en la *Alceste* de Eurípides, Admeto, además de aparecer en escena más tarde que en la versión galdosiana, ofrece en sacrificio a su mujer, resolución muy distinta presenta la nueva versión, puesto que es la propia Alceste la que se ofrece, en un sacrificio al que ella se entrega con todo el amor conyugal. En la versión del griego, acepta resignada un destino impuesto. Este hecho, en palabras de Erectea, madre de Admeto en la versión galdosiana, significa burlarse de los dioses, así lo expresa en la Escena V del Primer Acto:

ERECTEA.-(...) Admeto, hijo mío: hace tiempo temía yo el castigo de Júpiter por el desgraciado suceso de la cacería en el monte Hymeto. La sentencia ha recaído sobre ti, y no debes pedir a ningún mortal que expíe las culpas que no ha cometido. Esto sería ofender al padre de los dioses, y burlar su justicia...

No obstante, este protagonista masculino, conductor de toda la acción del drama, introduce un elemento, a mi juicio, importante a tener en cuenta: el sentido de “la no conciencia”. La idea de no tener que “arrepentirse”, por tanto, de “no pagar” por los errores cometidos, es un concepto que Galdós introduce en los caracteres, pero no en los de sus personajes masculinos (Juanito Santa Cruz de *Fortunata y Jacinta*, no siente remordimientos claros) sino en los femeninos. A lo largo de su vasta obra resulta extraño que los hombres (salvo en casos como *Nazarín*, o *Ángel Guerra*) sean conscientes del destino que se labran a partir de equivocaciones, nunca reconocerán el *fatum* que invade sus vidas atraído por ellos mismos. No así en los personajes femeninos como Casandra, Simona o Bárbara... que se “responsabilizan” de sus acciones. “La sentencia ha caído sobre ti, y no debes pedir a ningún mortal que expíe las culpas que no ha cometido”, le dice a Admeto, su madre Erectea. En los dramas y comedias (que es el tema que nos ocupa), los remordimientos masculinos son difíciles de encontrar, a excepción de Federico en *Realidad*, quien precisamente se suicida porque no puede soportar el dolor del “pecado” y la falta de honor en la que está incurriendo.

Volviendo a este tema, Admeto no entiende que deba “pagar” por la muerte que ha causado, su sentido de la responsabilidad es muy limitado —propio de los héroes de Galdós—, aunque sí se muestra desgraciado cuando conoce el sacrificio a que su esposa, Alceste, ha de someterse para salvarle. Sus acciones no pueden ser castigadas porque él

como rey ha puesto muchas veces su vida en peligro, y quiere seguir viviendo para poder cumplir su cometido: “Amo la vida por el poder, por el mando; amo el gobierno, porque la unión y el concierto de los pueblos están bajo esta mano vigorosa”. Discute así su destino y se rebela contra él, contra los dioses, a diferencia del héroe Admeto de Eurípides, que admite de otro grado la resolución de los dioses sin cuestionar si hay justicia. Gorgias le alienta a recapacitar sobre la fugacidad de la vida y el destino del hombre, cuando dice: “Aunque es grande tu gloria, ¡oh Rey!, no te rebeles contra la voluntad de Júpiter. Dios es Dios, y nuestras vidas miserables están y estarán siempre en su mano”. Sin embargo, a pesar de ello, Admeto se muestra sublevado, replicándole en clara rebeldía a las ideas preconcebidas y heredadas de antemano, la herencia no sirve: “Eso decimos, sí, obedientes a una fácil rutina que nos enseñaron de niños. Pero en nuestras almas alienta siempre la protesta”. El hombre por naturaleza se rebela. Es la mujer, a diferencia de éste, quien se sacrifica y quien acepta el concepto de responsabilidad hasta el final, con la sola idea de glorificar su patria y su corazón.

### *Galdós y la tradición mitológica*

Si por algo se caracterizaron los mitos fue precisamente por formar parte de la vida real de los hombres arcaicos, de tal suerte que sus rituales no eran concebidos desde fuera, en forma abstracta. Por el contrario, aquellos hombres los vivían penetrándose en una atmósfera

sobrehumana que hacía girar su existencia conforme a los preceptos míticos. Conocer el mito, significaba conocer la creación y el origen de las cosas, entender este origen permitía el control sobre lo que se conocía y significaba el acceso a vivir dominado por la potencia sagrada, por tanto, a mantenerla y respetarla como modelo. Dentro de este patrón a seguir el hombre mítico vive con el mito y de acuerdo con él, el mito y su reactualización forman parte de su realidad. Desde este punto es desde donde el escritor, Galdós, funde con el mito, la realidad de la historia.

El 11 de diciembre de 1912, escribe Unamuno a Galdós para pedirle consejo sobre técnicas teatrales, ya que el escritor vasco ha realizado una versión del tema tratado por Eurípides y Racine, del que escribió un final diferente, *Fedra*. Recibió el autor amables negativas a su “tragedia de desnudez extrema”. Galdós pensaba que:

Los tiempos heroicos tienen su expresión exacta en la tragedia clásica, cuya serenidad y elevación son un traslado fiel de los caracteres antiguos; la gracia atildada y fría del naturalismo, que animó a aquellos pueblos, había de producir la literatura pagana, sencilla, tranquila, reposada, con cierto colorido de felicidad aun en medio de sus dolores, un poco

artificiosa, muy plástica y sensual, como la religión que le dio la vida<sup>9</sup>.

Para algunos críticos galdosianos como Alan E. Smith, la mitología “fue en las obras de Galdós una constante, aunque se manifiesta de manera diferente en tres períodos en esa dilatada producción”<sup>10</sup>.

Es importante recordar la emocionante historia del abnegado amor de Alcestis hacia su esposo Admeto, universalmente conocida a través de la tragedia de Eurípides<sup>11</sup>. Admeto era hijo de Feres, el fundador de Feras, ciudad de Tesalia, y desde allí reinaba, después que su padre hubo depuesto el cetro, sobre las feraces campiñas en torno al lago de Bebeis. La gracia y los favores de Apolo lo habían hecho extraordinariamente rico en bienes terrenos. En efecto, cuando este dios, para vengar la muerte de su hijo

---

<sup>9</sup> Pérez Galdós, B. “Don Ramón de la Cruz y su época”, *Misceláneas-Memoranda*, OCCC, Aguilar, Madrid, 1951, Vol. VI, pág.1951.

<sup>10</sup> Alan E. Smith, “La imaginación mitológica galdosiana y la tierra española: de Medusa a Deméter”, pág. 1050. *ACIEG*, VI, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996.

<sup>11</sup> Cuando en el año 438 (antes de Jesucristo), Eurípides estrena *Alcestis*, hace partícipe a la obra de una tetralogía compuesta por *Cretenses*, *Alcmeón en Psófide*, *Télefo*, con lo que la pieza no correspondía a una tragedia sino a un drama satírico. Por esta razón, algunos críticos han considerado esta obra no como tragedia sino como drama satírico. A mi juicio, Alcestis es una verdadera tragedia. Diversas son las versiones de este mito tan popular, como por ejemplo la del poeta Frínico, que compuso una *Alcestis* antes que la compuesta por Eurípides, aunque no sabemos si se trataba de una tragedia o de un drama satírico. Eurípides, *Alcestis*. Madrid, Alianza editorial, 1999.

Asclepio, mató a hachazos a los Cíclopes, encolerizado el rey del Olimpo quiso arrojarlo al tártaro; pero su madre Latona intercedió por Apolo, y al fin éste fue perdonado a condición de que peregrinara durante un año por la Tierra en figura servil y trabajara como esclavo bajo la dependencia de un hombre. Así, Apolo se dirigió a casa de Admeto y durante un año entero apacentó, como pastor, las ovejas del rey de Feres, en las laderas del Pelión. Durante este tiempo surgió entre ambos una íntima y cordial amistad, que se perpetuó hasta mucho tiempo después. No sólo los rebaños de Admeto prosperaban de un modo maravilloso, sino que el dios ayudó a su amigo a conquistar a la hermosa Alcestis, hija de Pelias, rey de Yolcos; pues el pérfido rey sólo quería conceder su hija a quien fuera capaz de uncir a un mismo carro un jabalí y un león. En las fiestas nupciales, Apolo arrancó de las Moiras la promesa de que Admeto, cuando sonara para él la hora de morir, pudiera conservar la vida siempre que alguien descendiera al Hades en su lugar. Habiendo Admeto enfermado de muerte, ni su anciano padre ni su madre quisieron sacrificarse por su hijo, a pesar de hallarse cerca del término de sus días. Alcestis, la joven y lozana esposa de Admeto, sobreponiéndose al amor que por sus hijitos sentía, se decidió a sacrificarse por su esposo. Vacilaba Admeto en aceptar el sacrificio, pero no pudo disuadirla de su resolución. Después de despedirse de sus hijos y de su esposo, Alcestis cayó al suelo inanimada. Pero Perséfone, conmovida por tanta abnegación, la devolvió a Admeto.

Tal y como apunta Dolores Thion Soriano-Mollá en su artículo “Alceste, entre Mito e Historia”<sup>12</sup>: “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”. Por lo que Galdós caracteriza la obra desde una vertiente simbólica, donde, como veremos, la fábula encierra la perspectiva histórica galdosiana.

ALCESTE.- ¡Ah, no me hables de eso! Soy absolutamente profana en las artes de gobernar. Mejor que nadie conoces tú mi vida para comprenderlo. 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, pastorea los ganados y ofrecen a la Humanidad los principales elementos de vida. 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.

“Los afanes políticos –dice Alceste– no me causan ninguna fatiga”. Galdós desde esta posición actualiza y cristianiza el mito, humanizando a la protagonista y extrapolándola de la fábula mitológica. Hay que recordar que, en estos años, en 1913 es el estreno de *Celia en los*

---

<sup>12</sup> *Op. Cit.*, pág. 869.

*infiernos*, Galdós tuvo la oportunidad de conocer a los Reyes, quienes, en un entreacto de la representación, invitaron al autor a subir al palco donde le felicitaron. De este encuentro, señala Gómez Carrillo, Galdós salió muy satisfecho elogiando la majestad y llaneza de la Reina, de un castellano digno de elogiar, y de don Alfonso comentó, entre otras cosas, que “se retiró lleno de entusiasmo por la inteligencia extraordinaria que en tan pocos minutos había sorprendido en el joven soberano”<sup>13</sup>. A pesar de que como sabemos Galdós era republicano, mantuvo algunos encuentros con S.M cuya pericia política lógicamente pasaba por alto las inclinaciones del artista, “ya eran amigos, comentó S.M”, y el camino quedaba abierto para que Galdós acudiera a visitar al rey, y a que la prensa ironizase sobre ello. Como fuera, este encuentro, que tanto entusiasmó al autor canario, lógicamente había de influir a la hora de construir los perfiles de sus nuevos personajes de la *Alceste*, pues, a fin de cuentas, reyes eran, y conocerlos de verdad no deja de suponer un parámetro extraordinario para poder atribuirles cualidades sacadas “del natural”.

Lo cierto es que Galdós quiso hacer en su momento una actualización del mito, convirtiendo a Alceste en una “representación” metafórica de la España del momento, así como de la figura femenina. Alceste representa —no sólo en la versión galdosiana sino en la de Eurípides— el hogar, la protección, la Patria, el punto de referencia, por tanto, de la

---

<sup>13</sup> Pág. 742, *Vida de Galdós*, Ortiz-Armengol, Pedro.

verdad histórica. El trasfondo simbólico político es ineludible:

ALCESTE.- Con la ciencia que por inspiración del Cielo he adquirido yo, haré feliz a Tesalia... Considerad vosotros la situación que nos espera. Muy pronto los pueblos reunidos por Admeto en apretada comunidad se disgregarán, recobrarán su independencia. Pero a mí, podéis creerlo, me deleita ver a los pueblos en el desenfrenado uso de su albedrío... Ello es hermosísimo, ¿verdad?

La libertad y el libre albedrío son los símbolos que Galdós pone en la voz de la Reina Alceste, como ámbito necesario para la vida de los pueblos, y como fábula en la vida de España. Como dice Gorgias a Admeto en la escena IX, del acto II: “La Historia te necesita”. Es necesario ante todo el cumplimiento del deber establecido por la tradición y por la verdad histórica. Como tantas veces ocurre en sus obras, Galdós sueña con una nueva sociedad, al tiempo que denuncia la que le tocó vivir. La mujer, de una manera o de otra, es un elemento esencial como núcleo de la nueva sociedad y como elemento moderador y justo. Y esa es precisamente la naturaleza de Alceste y su patria, España, porque ella se sacrifica por su pueblo con el fin de proporcionar la templanza y la autenticidad ante el destino que, como símbolo de los acontecimientos que ocurren en España, hay que enfrentar, generalmente con un encauzamiento de los hechos históricos encabezados por

una mujer. Esta idea se va a desarrollar como básica en muchos de los dramas y comedias que a la sazón estrenó Galdós. La categoría moral de Alceste, es un símil de las muchas mujeres que también se sacrifican, como es también un símil de la España del momento. España y mujer como mito.

La cuestión es que a pesar de que Galdós admite: el único contacto que tiene la obra que vais a leer con la tragedia de Eurípides está en el pasaje de ternura en que la Reina moribunda se despide de sus hijos, de su esposo y de su servidumbre. Por caminos enteramente distintos a los de Eurípides llega al desenlace: la resurrección de Alceste<sup>14</sup>.

Lo cierto es que la naturaleza de la emotividad expresada en una versión y otra es diametralmente distinta, como podemos leer en la escena IX del acto II:

EUMELO.- ¡Madre mía! (Abraza y besa a Alceste)

DIOMEDA.- (Hace lo mismo que su hermano)

¡Madre, madre!

ALCESTE.- (Correspondiendo tiernamente a las caricias de sus hijos) ¡Hijos de mi alma! Muero para que viva vuestro padre, más necesario que yo a la tierra en que habéis nacido. (...)

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, pág. 880.

En este momento, Alceste se entrega y sacrifica su vida porque considera que socialmente su marido es más valioso que ella. Galdós continúa con su idea, quimérica, de atacar y cambiar la sociedad desde arriba. En estos años no hay que olvidar que el escritor está en pleno fervor político. De 1912 es la entrevista realizada por Antón del Olmet y Luis y Arturo Carraffa, en la que cuando se le pide opinión sobre el socialismo, contesta: “Sí, sobre todo en la idea, me parece sincera, sincerísima. Es la última palabra en la cuestión social... ¡El socialismo! Por ahí es por donde llega la aurora”<sup>15</sup>. En los dos años siguientes estrena *Celia en los infiernos* y *Alceste*, donde la lectura del reparto social es clara. Palabras muy parecidas son las pronunciadas por Celia, aristócrata, o el propio Admeto cuando dice en la escena II del acto I: “Mi mayor goce es hacer justicia; castigar a los malos, premiar a los buenos; distribuir entre mis súbditos los bienes de la tierra, para que ninguno carezca de ellos, y ninguno los disfrute con exceso”. Justicia social, justicia divina, y benevolencia con el pueblo y los necesitados, donde de nuevo son las clases altas y los monarcas quienes deben emprender la revolución de clases, y sobre todo el reparto social. Un verdadero rey, es el que busca la verdad y la justicia para su pueblo, en un claro paralelismo con la situación política y monárquica de la España de aquellos momentos.

La Reina, en la escena VIII del primer acto, ya advierte el *fatum*, por la forma en cómo se desenvuelven los

---

<sup>15</sup> Antón del Olmet y los Carraffa, *Los grandes españoles. Galdós*, Madrid, 1912, pág. 104.

que la rodean. Para la Alceste de Eurípides, los motivos son más estrictamente humanos y femeninos. Ella teme que al entregar su vida y morir, su marido contraiga nuevo matrimonio, y sus hijos tengan una madrastra:

ALCESTIS: Admeto, puesto que ves cuál es mi estado, quiero decirte, antes de morir, lo que es mi deseo (...) ya que tú quieres a estos niños no menos que yo si es que estás en tu juicio. Manténlos como dueños de mi casa, y no les impongas con una boda una madrastra a estos niños, la cual será una mujer inferior a mí, y por envidia pondrá la mano encima de estos hijos tuyos y míos. No hagas, pues, esto, te lo ruego. Pues hostil es la madrastra que se incorpora para los hijos primeros, en nada más dulce que una víbora<sup>16</sup>.

A pesar de que Galdós siempre estuvo más conmovido por la emotividad que por los sentimientos que hacia sus hijos demostraba Alceste en la historia mitológica, no consigue, a mi modo de ver, la idea maternal que vemos plasmada en la Alceste del griego. Alceste, en este caso, antes que mujer y madre para Galdós, es un ser social, consciente

---

<sup>16</sup> Remito a la versión de Eurípides, *Alceste, Medea, Hipólito*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 63-64. Traducción de Antonio Guzmán Guerra.

y entregado a sus obligaciones, sacrificios y responsabilidades que su condición le impone.

Parece mucho más natural y lógica la segunda versión, porque es lo que brotaría probablemente de cualquier mujer: la preocupación por el futuro de sus hijos. Galdós prefiere destacar en el personaje, la idea de reina, preocupada por el destino de su país, y sobre todo la idea de responsabilidad que como heroína este personaje tiene. No sólo Alceste es un ser humano que “carga sobre sí” los “pecados” o las acciones y responde de ellas con una concepción de la responsabilidad innata a su condición social, sino que además toma sobre sí las obras de otros, en este caso su esposo Admeto, para responder por él ante los dioses. Mayor sacrificio no se puede exigir, y ésta es la clave del cristianismo que de un modo simbólico encierra esta tragicomedia griega, que en el fondo es un alegato simbólico de la España del momento y de la lucha del hombre en contra de su destino en relación con las fuerzas divinas que a todos nos rigen. El libre albedrío<sup>17</sup> del hombre es aquí un tema central, tal y como expresa Admeto en la escena III del acto I:

MERCURIO.- Los dioses, querido Admeto, no dudamos ni creemos. Contemplamos el rudo batallar de la vida mortal, y juzgamos vuestras acciones, no por lo que nos marca la lógica

---

<sup>17</sup> Entendido este en su versión más cristiana y menos pagana como la facultad y privilegio que Dios da a las personas de escoger y actuar por sí mismas. (De todo árbol podrás comer, Génesis 2:16)

rigurosa, sino por lo que nos ofrece la movible variedad de vuestros caracteres.

ADMETO.-(*Nervioso y un poco exaltado*) ¡Ah! ¡Los dioses! Ellos nos lanzan a este oleaje de la vida; nos dan el albedrío, dejándonos entregados a una fatalidad ciega. ¿Por qué a los buenos no nos dais siquiera una chispa del rayo que aniquila a la maldad?... Luego nos sentenciáis y condenáis por culpas que no han manchado nuestra conciencia. (*Con creciente exaltación*) Queremos ser puros, y nos hacéis malvados; queremos ser justos, y vosotros... (*Corrigiéndose súbitamente.*) Perdóname, Mercurio, si te he dicho que...

Sin embargo, en esta Alceste galdosiana, los pasajes dramáticos son mucho más abundantes, así como la naturaleza dramática de Admeto, por ejemplo, en el que ya desde la escena I del primer acto adivinamos un espectro trágico por los acontecimientos, que no se trasluce en la versión de Eurípides. El acto III, donde habla Admeto en la escena I, es sin duda un pasaje digno del más noble Shakespeare, se presenta el personaje consciente de su destino y de lo que va a acontecer, no puede escapar de sí mismo, y transformar su realidad.

Otro elemento de diferenciación, en cuanto a las relaciones entre los personajes, es el tratamiento de las relaciones de pareja. El romanticismo y camaradería son mayores en la versión griega, donde se aprecian los valores

de amistad que les unen más que como reyes, como seres humanos. A diferencia de esto, Galdós no profundiza en esta fuerza amorosa de la pareja, porque prefiere ahondar en las responsabilidades que ellos desempeñan, en suma, en su labor como personajes políticos.

Donde la versión griega esboza el final resolutivo, Galdós resucita a la protagonista, lo hace de verdad, con el efecto escénico que esta causa en el público. El objeto, la circunstancia de España, es un simbolismo que Galdós utiliza para representar los principios en este caso políticos, sociales y evangélicos. La fórmula de tragicomedia es la lectura simbólica clara y definitiva para entender los pasos que el autor siguió en su evolución artística.