

NOTAS AL «ALCESTE»

Orlando Gountiñas Tuñón

Al leer los títulos de las obras dramáticas de Benito Pérez Galdós parece, a una primera ojeada, que tres de ellas tratan de temas clásicos ya conocidos por quien se haya asomado al teatro griego: *Electra*, *Casandra* y *Alceste*. Sin embargo, la lectura de las obras reducirá las piezas «clásicas» a una, *Alceste*. *Electra*, representada en 1901, trata de los problemas de una familia de la época y no tiene del personaje griego más que la ironía del nombre, impuesto por la infidelidad de la madre de la protagonista:

«Ya fuese por abreviar, ya por embellecer el nombre, dieron en llamarla *Electra*, que es de grande novedad.

MARQUÉS.—Perdone usted, novedad no es; a su desdichada madre, Eleuteria Díaz, los íntimos la llamábamos también *Electra*, no sólo por abreviar, sino porque a su padre, militar muy valiente, desgraciadísimo en su vida conyugal, le pusieron Agamenón»¹.

Casandra, estrenada en 1910, es un arreglo como otras seis², de la novela del mismo título³, y no tiene de la homónima griega más que la resonancia del nombre y la entereza de la protagonista, que nos recuerda también a Medea o Fedra.

Sólo *Alceste* entra dentro de las obras de inspiración clásica, y es una adaptación consciente de *Alcestis*, de Eurípides⁴. Fue llevada a las tablas en 1914 y obtuvo un éxito regular⁵. Va precedida de un prólogo del autor⁶, interesantísimo para nosotros porque refleja los conocimientos de Pérez Galdós sobre el mundo griego al explicar al espectador o lector la motivación de los cambios introducidos en el drama de Eurípides.

En la biblioteca de Pérez Galdós no hemos encontrado el libro que utilizó para preparar esta pieza. Pudo servirse de la traducción de Eduardo de Mier de la *Biblioteca clásica* (Madrid, 1909-10)⁷. Aunque lo más seguro es que ma-

nejara alguna francesa o quizás española vertida del francés, pues habla en el prólogo⁸ de «Parabase» (parábasis), tecnicismo del teatro griego que aparece afrancesado, igual que el nombre de un personaje, Pherés, e, incluso, el título *Alceste*.

El *Alcestis*, de Eurípides, ha tenido mucha influencia en la Literatura universal⁹, y son varias las adaptaciones hechas al teatro moderno desde el Renacimiento en italiano, francés y alemán, principalmente. Recuérdese la de Hans Sachs (1555), Alexandre Hardy (1606), Alfieri (1798), Herder (1802), Hugo von Hofmannsthal y las óperas de Händel (Admeto) y Wieland (1773), contra quien polemizó Goethe. En la misma literatura griega Eurípides no es el único que trata este mito.

Frínico lo llevó a la escena mucho antes; Sófocles y Antífanos lo incorporaron también a sus obras; Aristófanes alude a él en *Las avispas*, y Platón recuerda a Alcestis en el *Banquete* como modelo de amor.

Los latinos Nevio, Ennio, Accio escenificaron el tema¹⁰.

Como dijimos antes, hojeando el libro de Berkowitz¹¹ sobre la biblioteca de Galdós no hemos encontrado ninguno que trate este tema ni en los veinticinco que figuran en la sección de literatura griega¹² ni en las secciones correspondientes de las literaturas modernas. Hubiera sido interesante, sin duda, encontrar el libro inspirador de la traducción de *Alcestis*, que le cautivó la atención, según dice en el prólogo¹³, por las notas y observaciones de propia mano que, con toda probabilidad, hallaríamos en él. El prólogo, de todos modos, nos enseña más, quizá, y, sobre todo, presenta unas ideas más coherentes.

El *Alcestis* de Eurípides, la más antigua de las dieciocho obras conservadas íntegras, presenta una situación especial dentro del teatro griego: ocupa el cuarto lugar, es decir, sustituye al drama satírico, pieza sin la gravedad de las tragedias y que servía de descanso al espectador abrumado por los profundos problemas de las tres piezas serias anteriores. No se puede decir, por ello, que sea un drama satírico, pero sí que hay una parte festiva en ella con la aparición de Heracles hacia la mitad de la obra, personaje tragón y cómico ordinariamente en el teatro griego, que llena de alegría el palacio de Admeto donde un muerto espera ser enterrado, su esposa Alcestis. Este carácter de la pieza no pasó inadvertido al espectador griego, que anota en la hipótesis o argumento «el desenlace demasiado cómico» y «el drama es bastante satírico, porque termina en alegría y placer, fuera del estilo trágico»¹⁴.

Galdós conserva este carácter mixto y la titula en consonancia tragicomedia¹⁵.

Eurípides se inspiró en un mito nacido de la unión de dos cuentos populares: el de la novia que se sacrifica por el marido en el día de la boda y el del hombre fuerte que lucha con la muerte, unidos muchos siglos antes, y asimilados por la mitología griega; pero el dramaturgo modificó la tradición. Aquí la mujer no muere el día de la boda, sino años después, cuando sabe plenamente lo que es ser esposa y madre¹⁶.

Galdós se preocupa de situar el mito, como si de verdadera historia se tra-

tara, en el tiempo. «Escudriña en las lejanías oscuras de la vida helénica» y, dice, «en la confusión que envuelve esta leyenda he podido determinar la fecha probable». Argumenta «que Eumelo, hijo mayor de Alceste, figura en el canto II de la *Iliada* mandando once naves, estaba casado con una hermana de Penélope. En la *Odisea* también habla el padre de la Poesía de las proezas del hijo de Alceste»¹⁷.

Deduces, pues, «con la vaguedad de la cronología helénica, que el asunto fluctúa entre los años 950 y 980» a. d. C.¹⁸.

Pasemos a la modernización del drama hecha por Galdós y examinemos primero los cambios que nos explica en el prólogo.

«La opinión de José Ramón Mélida¹⁹ y las expresivas observaciones de María Guerrero²⁰ movieronme a trasladar la acción al tiempo de Pericles, el más apropiado para dar esplendor a los accesorios de la fábula teatral²¹.» Al leer la obra no se encuentra justificación. Salvo el historiador Gorgias, el filósofo Aristipo, Cleón el astrónomo y el citarista Polícrates, que rodean a Admeto y Alceste y que nos pueden recordar vagamente a Pericles y Aspasia y el círculo de sabios de que nos habla la Historia como el historiador Heródoto, el sofista Protágoras, el filósofo Anaxágoras y el escultor Fidias. Y en esto mismo comete anacronismos como el presentar a Aristipo, que es posterior a Pericles, al faldero Demofonte, sacerdote de Delfos, en el palacio de Admeto, en Tesalia, a los parásitos²², a los padres de Admeto ambicionando la Regencia Trina, a la bella Friné, del siglo IV según la leyenda, que no encaja en la época de Pericles por más que Galdós así lo afirme dando como razón que ni éstos ni el indumento vistoso se acomodaban a la tosquedad de la época arcaica.

Barruntamos que en la presentación de un elenco tan numeroso —dieciocho actores más «otras esclavas, también muy guapitas» (sic); doncellas, guerreros, próceres, magnates, patricios y dignatarios de la corte (grupos que una pluma con sentido histórico tacharía en su mayoría) no dejaría de influir el afán de dar cabida a todos los componentes de una compañía numerosa que el reducido elenco de Eurípides —diez incluso el coro— dejaría al paio²³.

Otro cambio es la sustitución de Apolo por Mercurio²⁴, «pues esta divinidad, más en contacto con los mortales, me facilitaba la modernización de mi tragicomedia». Galdós parece desconocer la facilidad que tienen los dioses del Olimpo, empezando por Zeus, para disfrazarse de pobres mortales, tanto en la epopeya homérica como en las burlas escépticas de Luciano. Por otra parte, transtrueca la mitología griega al hacer de Mercurio el antiguo pastor de Admeto, en lugar de Apolo, castigado por Zeus a servir durante cierto tiempo en el palacio del rey por la muerte de los Cíclopes, ya que estos habían fulminado con el rayo de Zeus a su hijo Asclepio.

Algo parecido ocurre con Hercules. La aparición del héroe salvador en el drama griego, dentro de lo convencional, está justificada. Va de Tirinto a Tracia a realizar un nuevo trabajo, apoderarse de los caballos de Diomedes, y de paso se hospeda en la casa de los reyes de Feras, en Tesalia. En cambio en Galdós

entra en escena sin razón aparente. Se habla de los caballos de Diomedes, pero en una simple enumeración de los doce trabajos del héroe invicto. Pretende también Galdós presentar un Hércules más digno que el modelo griego «omitiendo los actos crapulosos y de glotonería, que daban ocasión a las risotadas y bullanga de los espectadores atenienses... La solemnidad trágica se convertía en jácara bufonesca, según consta en documentos literarios que han llegado hasta nosotros»²⁵.

No hay nada que objetar a la aparición en escena de Eractea como madre de Admeto.

Utiliza Galdós el Anfictionado, que confunde con la Federación tesálica, «como resorte dramático que determina y refuerza el hermoso acto de Alceste»²⁶. Aunque no nos convenza, tiene su función en la obra: Admeto es el rey bueno y poderoso que ha unido a los tesalios. Si muere ahora, su obra desaparecerá. En una palabra, es insustituible y por eso la reina decide morir en su lugar y él acepta.

Es la misma solución que da Hugo von Hofmannsthal²⁷. Esta motivación psicológica de los personajes falta en Eurípides. De ahí que autores con la mentalidad de hoyo insistan en las contradicciones del Admeto euripideo a lo largo de la obra²⁸.

Suprime Galdós otros elementos como « la prolija disputa entre el Apolo y el Genio de la Muerte²⁹; las lamentaciones del coro, la Parabase, el discurso del Escoliasta ante la caterva de Comediantes, huelgan en nuestro tiempo»³⁰.

La parábasis es un elemento propio de la comedia, que no existe en la tragedia. Con esta imprecisión Galdós se refiere, sin duda, a la criada que explica al coro lo que hizo la reina en el último día de su vida³¹.

Modificación notable es la intervención final de Heracles. En Eurípides aparece el héroe salvador con Alcestis en la escena y nos dice que se la arrebató a la Muerte en lucha sin igual junto a la tumba.

En Galdós, Hércules detiene el cortejo fúnebre en la escena y Alcestis vuelve a la vida al poderoso conjuro del héroe.

El eslabón que une ambas obras, confiesa Galdós, es «el pasaje de ternura en que la reina moribunda se despide de sus hijos, de su esposo y de su servidumbre».

A lo largo de la obra Galdós muestra sus conocimientos sobre el mundo griego. Así en la página 883, al hablar de Tespis³², 885, sobre la filosofía de Aristipo; 888, la educación de los jóvenes en el gimnasio³³; la bella Friné; 891, referencia a la historia de Filemón y Bancis, Lapitas y Centauros, Perseo y la Gorgona; (también en 900); 899, 904, 905 y 908, la barca de Caronte; 901, las Cariátides; 903, Alceste convertida por los dioses en constelación entre el León y las Pleyades; 900 y 905, corte de cabellos como señal de luto (en Eurípides este pormenor aparece media docena de veces); 906 linaje de Alcestis y muerte de Coridón; 906 y 907, los doce trabajos de Hércules, etc.

Damos a continuación un resumen del drama de Eurípides y de Galdós que nos mostrará mejor las características y diferencias de ambas piezas.

«Alcetis», de Eurípides

Aparece Apolo, que expone la situación en el prólogo. La Muerte, que viene a buscar su presa, dialoga con él. No hay acuerdo, y Apolo se retira prediciendo que será vencida.

Entra el coro preguntándose por el estado de la reina. El corifeo dialoga con una criada que sale del palacio. Por ella conoce que Alcestis vive aún. La criada ensalza a su reina y el coro se lamenta de la inminente desgracia.

Sigue la despedida de los dos esposos. Alcestis recuerda a Admeto el sacrificio hecho por él y ruega le guarde siempre fidelidad. El rey promete cumplir sus deseos. El niño se despide de su madre en dos estrofas entrecortadas por su padre y el coro. En los versos siguientes el coro canta el heroísmo de Alcestis.

Entra en escena Heracles sin conocer lo que pasa. En un diálogo con el coro dice que va de paso para Tracia. Sale Admeto y por hospitalidad disimula su desgracia y recibe al héroe en su casa. El coro, al principio extrañado, acaba cantando la hospitalidad de esta morada.

Admeto ataca duramente a su padre Pherés, que viene a consolarle y a rendir homenaje a la reina. El coro prorrumpie en nuevos llantos por Alcestis.

Aparece un criado quejándose de la grosería del nuevo huésped, Heracles. El héroe, ebrio, le anima a gozar de la vida. Al fin Heracles se entera de la desgracia de Alcestis y promete salvarla.

Vuelve a la escena el rey y sus lamentaciones alternan con los cantos del coro.

Raeparece Heracles con la heroína arrebatada a la Muerte. Tras una prueba, se la entrega a Admeto. Acaba la obra con la despedida del héroe y la orden del rey de festejar el suceso.

«Alceste», de Galdós

Acto primero ³⁴.

Admeto, desesperado ante la muerte inminente, aparece en escena hablando con Gorgias sobre la justicia de los dioses y la historia. Entra el dios Mercurio, su última esperanza, para comunicarle que podrá vivir si otra persona muere por él. Sus padres Pherés y Erectea, ya viejos, se niegan a sacrificarse por su hijo.

Se presenta en la escena Alceste con sus hijos Eumelo y Diomeda ³⁵. La reina, que ignora la situación de su esposo, presiente alguna desgracia por la actitud de los que la rodean. Su esposo la tranquiliza.

Acto segundo.

Alceste, que sigue preocupada, conoce por Tisbe la sentencia fatal que aflige a su esposo. Pherés y Erectea, llenos de ambición, hablan ya del futuro gobierno.

Vuelve a la escena Alceste. Con un lenguaje ambiguo habla de la decisión tomada, morir por su esposo.

Entra el rey, llamado por Alceste. La esposa le comunica la decisión tomada de sacrificarse por él. Admeto no acepta e, incluso, intenta suicidarse.

Acaba el segundo acto con la despedida de la reina de su esposo, hijos, magnatas y siervos. El Genio de la Muerte extiende sus brazos: la reina ha muerto.

Acto tercero.

Cuadro primero.

Admeto, sólo en escena, se lamenta de la muerte de su esposa, que no supo impedir. Entran varios del palacio a rendir homenaje a la reina. Hiperión comunica al rey que se ha decretado luto en sus Estados.

Gorgias y Polícrates anuncian a Admeto la llegada de Hércules con numeroso séquito³⁶. El rey se niega a recibirlo³⁷. Demofonte le recuerda el deber sagrado de hospitalidad, y entonces, acoge al héroe ocultándole el duelo.

Cuadro segundo.

Vemos a Hércules en medio del banquete atendido por los criados de Admeto. Todos los presentes acuden a saludar al huésped. Hércules, que ve que hay duelo en la casa, conoce por Admeto que su esposa ha muerto y se presta a ayudarle.

El héroe detiene el cortejo fúnebre que se acerca y commina solemnemente al alma de Alceste a volver a la vida. A sus conjuros el cuerpo inerte de la reina se reanima ante el asombro de todos los presentes.

Acaba la obra con el agradecimiento de Alceste al héroe salvador.

Si comparamos las dos piezas, vemos que en la griega falta la novedad. Apolo, al comienzo, resume lo que luego vemos pasar en la escena, conocido además por los espectadores familiarizados con la mitología, como es habitual en el teatro ateniense.

Galdós mantiene la sorpresa. Admeto, al comienzo, no conoce aún la respuesta de Mercurio, decisiva para su futuro. Alceste, ajena a la «tragedia» de su esposo, declara en el día fatal que todo le sonrío³⁸. Inesperado es el feliz desenlace.

En Eurípides hay más lírica y menos acción. No sólo es la intervención del coro que impone unas reglas, sino que las partes narrativas en boca de actores de hechos que ocurren fuera de la escena: la criada que habla de la reina, el siervo que explica la conducta de Heracles, el héroe mismo que cuenta la lucha con la Muerte, etc.

En Galdós se puede decir que casi todo es acción. No se narra, se realiza en la escena y, naturalmente, faltan los cantos líricos del coro³⁹.

En Eurípides hay unos contrastes clarísimos entre Apolo, el dios de la luz, y Thánatos, la Muerte, dios del mundo de las tinieblas; el egoísmo de los decrepitos ancianos y la generosidad de la joven reina; la alegría de Heracles y la tristeza de los criados, o, mejor dicho, entre el duelo de la familia y la alegría del héroe; la Muerte vengativa y la nobleza de Heracles⁴⁰.

En Galdós faltan algunas de estas oposiciones como Apolo o Heracles y la Muerte.

En resumen, dos obras con las características propias de dos épocas separadas por muchos siglos.

Es una gloria más para Galdós sumarse a los grandes autores que han recreado los mitos griegos adaptándolos a sus tiempos.

NOTAS

¹ Véase B. PÉREZ GALDÓS, *Obras Completas*. Cuentos, Teatro y Censo, por FEDERICO CARLOS SAINZ DE ROBLES, ed. Aguilar, Madrid, 1971 (1.ª edición), p. 471. En adelante abreviaremos, como es costumbre, en C. T. C.

² C. T. C., p. 111.

³ C. T. C., p. 785.

⁴ Preferimos el nombre Alcestis. Véase M. FERNÁNDEZ GALIANO, *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, p. 57, n. 219.

⁵ C. T. C., p. 111.

⁶ C. T. C., pp. 879-80. Galdós no lo llama prólogo como en *Los condenados*, pp. 311-20, o en *Aíma y vida*, pp. 521-33, sino que lo titula «A los espectadores y lectores del *Alceste*». El de Antón Caballero, como se sabe, es de los hermanos Álvarez Quintero, obra póstuma, refundida por ellos, pp. 971-72. Nosotros, por abreviar, le llamaremos prólogo.

⁷ El vol. I de MIER se publicó antes, en 1865. Véase EURÍPIDES, *Tragedias*, «Alcestis, Andrómaca», vol. I, Alma Mater, Barcelona, 1955, por A. TOVAR, p. XXXIX. En adelante citaremos por TOVAR. La de la editorial Prometeo no tiene año.

⁸ C. T. C., p. 880.

⁹ Cf. ALBIN LESKY, *Historia de la Literatura griega*, p. 393.

¹⁰ Véanse más pormenores en TOVAR, *O. C.*, pp. 20 y ss., sobre todo 24-25, que no recoge, sin embargo, la obra de Galdós. Para las traducciones a diversas lenguas, cf. páginas XXXVIII y XXXIX, y LESKY, pp. 435 y ss.

¹¹ La biblioteca de BENITO PÉREZ GALDÓS, ed. El Museo Canario, 1951.

¹² Cf. pp. 186-87.

¹³ C. T. C., p. 879.

¹⁴ TOVAR, *O. C.*, p. 33.

¹⁵ TOVAR ve precisamente en el drama euripideo un precedente de este género. *O. C.*, página 19.

¹⁶ Para el origen del mito y los cambios de Eurípides, véase LESKY, *La tragedia griega*, pp. 165 y ss; *Historia de la literatura griega*, p. 393; TOVAR, O. C., pp. 22 y ss., y J. ALSINA CLOTA, *Literatura griega*, p. 251.

¹⁷ Cf. B 714, δ 798 y ss. (casado con Ifíma). Podía haber añadido también que se distingue por sus famosas yeguas, con las cuales compite en los funerales de Patroclo y queda el quinto, el último, en la carrera de carros. Cf. B 764, Ψ 288, 354, 380, 481, 559, 565.

¹⁸ C. T. C., p. 879.

¹⁹ De José Ramón Mélida se conservan nueve cartas de los años 1883 a 1913, que atestiguan su amistad con Galdós. Fue director del Museo de Reproducciones Artísticas. En una carta, con fecha 9 de diciembre de 1912, le dice que sigue estudiando las decoraciones de *Alceste* (sic).

Cinco días después añade en otra: «Estoy leyendo *Alceste*, encantado del ambiente clásico de la obra, que da la nota del bello carácter que hay que dar a su presentación escénica. Tengo que ir a Mérida..., en cuanto regrese hablaremos de todo y lo activaremos.» El 25 de enero de 1913 le habla de dos bocetos hechos para los dos primeros actos, de unos dibujos de peinados y traje para *Alceste*, que puede ver en *La Princesa*. Le aconseja que hable de ello con María Guerrero y Fernando Mendoza y le asegura que por su parte todo estará acabado en pocos días.

En la biblioteca de Galdós hay cinco libros de José Ramón Mélida.

Véase para todo lo anterior el Catálogo de obras y las Cartas de la Casa-Museo Pérez Galdós y el libro citado de Berkowitz.

²⁰ En la Casa-Museo Pérez Galdós se conservan 64 cartas o tarjetas (incluso algunos telegramas) de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza dirigidas a Galdós. Por ellas vemos que la amistad era íntima. (María Guerrero se firma D.^a Mariquita.) Desgraciadamente, muchas están sin fecha o indican sólo el día y mes. Las que se refieren a esta pieza van firmadas por Fernando. En una da su juicio sobre los dos primeros actos del *Alceste* que le había enviado Galdós: Literariamente es bellísimo; teatralmente el primer acto es hermosísimo; el segundo, peligroso por la mezcla de cómico y sentimental, aunque no puede dar un juicio definitivo por faltar el tercero.

Por la alusión que sigue al año nuevo y por las cartas de José Ramón Mélida esta carta debe ser fechada en enero de 1913 probablemente.

Copiamos otra casi íntegra por su interés y brevedad: «Queridísimo Don Benito: Queremos esperando el tercer acto. ¡Qué alegría y qué orgullo para nosotros si podemos pasear en triunfo su "Alceste" por España y por América! Si el tercer acto es como el primero y acierta usted en la reforma del segundo (no sé cómo, pero acertará), bien se puede asegurar el éxito.»

En una tercera le cita para la lectura del *Alceste* y le envía el reparto que somete a su aprobación. Coincide con el que encabeza la obra que tenemos hoy, salvo Diomedea, aspa en la carta, Niña Candelas en la obra, y el Genio de la Muerte, aspa en la carta, en blanco en la obra.

Por fin en otra asegura el éxito de la lectura que se repetirá en el estreno. Doña Mariquita añade unas líneas, muy contenta, para asegurar que la duda sobre el efecto que pudiera producir el cambio de lo cómico a lo trágico ya no existe.

Cf. cartas en la Casa-Museo Pérez Galdós.

²¹ C. T. C., p. 879.

²² Tipos de la media comedia, y sobre todo de la nueva: LESKY, *Historia de la Lite-*

ratura griega, p. 666. Además, no parece tener muy claro este concepto al presentar como tal a Gorgias, historiador en la obra.

²³ Después de escribir esto, no muy seguro de mi suposición, consulté los repartos de otras obras encabezadas por la señora Guerrero: *Bárbara*, 16, más cinco grupos; *Mariucha*, 18. En obras anteriores donde figura aún como señorita Guerrero: *Voluntad*, 12; *La de San Quintín*, 14; *La Loca de la Casa*, 13, más grupos; *Realidad*, 12, más criados. Los números, sobre todo los del primer grupo, parecen dar alguna base a esta suposición.

²⁴ Galdós emplea los nombres latinos de los dioses griegos, como era de esperar, si bien más abajo da el nombre griego, Hermes.

²⁵ C. T. C., p. 880. Alude, sin duda, Galdós al argumento o hipótesis que citamos antes —véase en TOVAR, O. C., pp. 32 y 33— y que pudo leer en la traducción que manejó.

²⁶ C. T. C., p. 879.

²⁷ Según TOVAR, O. C., p. 25, que señala también en este autor otras modificaciones que coinciden con las que estamos viendo en Galdós: suprime el engaño de las Parcas; las alabanzas a Asclepio, la estatua que Admeto manda hacer de su esposa, Heracles aparece realizado... Por ello estamos pensando en una posible influencia de este autor en Galdós.

²⁸ Véase TOVAR, O. C., p. 20, y las críticas de MURRAY, p. 22, y la postura de LESKY en *La tragedia griega*, p. 168, e *Historia de la Literatura griega*, pp. 394 y ss. En la última resume la postura de Wilamowitz, Zürcher y K. von Fritz.

²⁹ TOVAR, O. C., p. 21, considera este diálogo como elemento procedente del cuento popular y la aparición del dios de la Muerte, la negativa de los padres a morir por su hijo, el corte de cabellos como ofrenda a la muerte y como símbolo de la pérdida de vitalidad.

³⁰ C. T. C., p. 880.

³¹ De él dice LESKY: «El primer relato de mensajero que conocemos en Eurípides, y pone ya de manifiesto la maestría épica de las partes narrativas.», *Literatura griega*, p. 394. Quizás GALDÓS se refiera también al criado que censura ante el público la conducta de Heracles en el banquete.

³² Por más que su tragedia sea fingida: la muerte y la vida. Cf. LESKY, *Historia de la Literatura griega*, p. 256, n. 255.

³³ Eumelo se ejercita en lanzar flechas, ejercicio extraño a la palestra.

³⁴ La acción se desarrolla en Larissa, C. T. C., p. 881. En Eurípides, en *Feras*.

³⁵ En la mitología se la llama Perimele. Cf. EURÍPIDES, *Dramas y Tragedias*, «Alceste, Las Troyanas...», por FLORENCIA GRAU, p. 41, n. 5.

³⁶ GALDÓS pone a las bacantes en el séquito de Heracles. En la mitología forman el cortejo de Dionisio. En Eurípides no se habla de séquito, el héroe viene solo.

³⁷ En Eurípides es el rey quien quiere hospedarlo frente a la oposición del coro.

³⁸ Cf. p. 889. Esta ironía es también muy griega, igual que la ambigüedad o equívoco de las pp. 896-97 de la reina que provoca un doble entendido. Recuérdese algo parecido en el Edipo Rey, entre otras.

³⁹ Es otra diferencia, ordinariamente, del teatro griego y el teatro moderno.

⁴⁰ Creemos que el origen popular del tema de esta pieza favorece estas oposiciones, muchas de ellas verdaderos «agones», elementos antiquísimos del teatro griego, a los que se debe añadir la disputa entre padre e hijo, Heracles y Admeto, etc.