

LOS COROS DE *LA ORESTÍADA* DE JOSÉ CARLOS PLAZA*

Gracia Terol Plá

Universidad de Almería (España)
<graciaterol@hotmail.es>

Artículo recibido: 21 de abril de 2017

Artículo aceptado: 31 de mayo de 2017

RESUMEN

En el presente trabajo estudiamos la versión de *La Orestíada* de José Carlos Plaza centrándonos en los tres coros que presenta y las funciones asignadas a cada uno. Repasamos algunas teorías sobre la función coral para luego decidir cuáles permiten comprender mejor la actuación del coro en la versión que nos ocupa. Asimismo, se valora la decisión de Plaza de recuperar esta figura y se analiza por qué las compañías teatrales con frecuencia omiten el coro en las recreaciones actuales. Se tratan los coros de Plaza atendiendo a las diferentes fórmulas de recreación que ponen en práctica: presentar un personaje colectivo, elaborar una figura representante de la comunidad o dividir el coro en personajes individualizados.

PALABRAS CLAVE: Atridas, Coro, José Carlos Plaza, *Orestíada*, recreación, tragedia.

ABSTRACT

This work studies Jose Carlos Plaza's version of the *Oresteia*, drawing attention to its three choruses and their different functions. In the first place, we review the main theories about the choral function to decide which of them helps us to understand the performance of the chorus particularly in this version. Equally, we value Plaza's determination to represent this figure and we analyze the reasons of the dramatic companies to leave the chorus out of the plot in contemporary recreations. This work focuses on the chorus of Plaza's play attending to the use of different solutions in order to rework this dramatic element: to show a collective character, to design a figure that represents the community or to «divide» the chorus into four individual characters.

KEYWORDS: Atridaeae, Chorus, José Carlos Plaza, *Oresteia*, recreation, tragedy.

* Quisiera agradecer al profesor Juan Luis López Cruces y a la profesora Lucía Romero Mariscal (ambos de la Universidad de Almería) el haberme proporcionado documentación sobre el tema y el haberme ayudado durante la elaboración de este trabajo.

1. INTRODUCCIÓN

Frente al planteamiento clásico de Aristóteles, según el cual el coro es un personaje más de la obra¹, las primeras teorías modernas lo interpretan como un elemento pasivo. A partir del Romanticismo, el coro se concibe como «espectador ideal», como «representante del público» o como elemento «distanciador» entre el espectador y la acción trágica². Sin embargo, tales reflexiones no implican una minusvaloración del coro por parte de los estudiosos.

Se ha afirmado que este ser colectivo y anónimo refleja las emociones de los espectadores ante el conflicto y ayuda a crear tensión entre las aspiraciones del héroe y los valores de la comunidad representados por el propio coro. Ante la concepción del coro como autoridad representante de la ciudadanía propuesta por Vernant y Vidal-Naquet³, surge una postura divergente, en la que autores como Gould⁴ concluyen que el elemento coral expresa la voz de los oprimidos y encarna al «otro». La segunda línea parte de las figuras marginales que suelen conformar el coro (esclavos, mujeres...) para defender que este no posee la autoridad que otros autores le atribuyen y conjeturar sobre otra posible función del coro: confrontar a los ciudadanos con individuos «marginales»⁵.

La posición alternativa de Goldhill indica que las dos posturas, al no ser excluyentes, pueden combinarse identificando la identidad particular del coro en la obra y reconociendo su autoridad⁶. El autor además sostiene que el coro expresa el sentido de comunidad de la época, primero, a través de sus comentarios, que remiten a un conocimiento mitológico común; segundo, gracias a su papel en el ámbito religioso, político y educativo del momento⁷; y tercero, mediante su autoridad como representante del pueblo y la tradición⁸.

Recientemente, estas teorías se han agrupado en torno a dos líneas principales en las que la figura coral fundamentalmente constituye o bien un nexo entre el público y el drama⁹ o bien un personaje con una personalidad concre-

¹ Aristóteles, *Poética*, 1456a 25-27. Traducción de Valentín García Yebra (1974: 194-195).

² Batezzato (2007: 154-155).

³ Vernant y Vidal-Naquet (1987: 29).

⁴ Gould (1996: 226).

⁵ Ebbot (2005).

⁶ Gagné y Govers Hopman (2013: 27).

⁷ Los orígenes del coro lo vinculan al rito y sus cantos reflejan las limitaciones de la democracia (Goldhill, 2007: 48-51).

⁸ Goldhill (2007: 48-51).

⁹ Se ha denominado a esta función «mediación coral». Calame (2013: 35-36) diferencia tres tipos de mediación: social (entre la audiencia y los actores), dramática (entre la acción trágica y el mito) y religiosa (entre la representación y el ritual).

ta¹⁰. Como punto intermedio entre ambas tendencias, Bañuls¹¹ advierte que, aunque el coro sea considerado un personaje de la trama, no participa activamente en ella, sino que contextualiza la acción y transmite valores universales.

Delimitar la función coral resulta un punto fundamental si, como Murray¹², aceptamos que comprendiendo al coro, comprenderemos el núcleo de la tragedia. Como se ha comprobado, esta no es una tarea sencilla, como tampoco lo es llevar un coro a escena sin entender su naturaleza. Precisamente de este último obstáculo, que ha llevado a muchas compañías a prescindir del coro en sus recreaciones trágicas, nos ocuparemos a lo largo del trabajo. Ante todo, conviene aclarar que no es nuestra intención definir la función coral, sino atender a las posibles relecturas que se han hecho de esta figura. A continuación, profundizaremos en los distintos motivos que hacen que las compañías teatrales omitan o recuperen el elemento coral tratando las dificultades que se plantean si se decide llevarlo a escena y las posibles fórmulas que se adoptan para reinterpretarlo. Para lograr estos objetivos, el artículo se centra en la versión de José Carlos Plaza y se apoya principalmente en el planteamiento de Claude Calame, quien defiende que la voz coral posee diferentes dimensiones semánticas distinguiendo hasta tres tipos de «voces»¹³.

2. EL AUTOR Y SU OBRA

José Carlos Plaza¹⁴ estrenó esta adaptación de *La Orestíada de Esquilo* el 12 de junio de 1990¹⁵. El espectáculo, de casi tres horas de duración, contó con 25 actores encabezados por Berta Riaza (como Clitemnestra) y Toni Cantó

¹⁰ Ley (2007) o Errandonea (1970) retomaron este planteamiento aristotélico.

¹¹ Bañuls (2000: 40).

¹² Murray (1978: 177).

¹³ Calame (2013: 41-42) diferencia una «voz teatral» (que se manifiesta cuando el coro reacciona ante los sucesos de la trama), una «voz emotiva» (que lo lleva a mediar entre los héroes y la audiencia) y una «voz hermenéutica» (que le permite interpretar los hechos de la tragedia como representante de la tradición y conocedor de mitos).

¹⁴ El madrileño José Carlos Plaza ha realizado trabajos como profesor y director de ópera y teatro. Tras liderar el Centro Dramático Nacional (entre 1989 hasta 1994) dirige, desde 1999, 'Escénica', el Centro de Estudios Escénicos de Andalucía.

¹⁵ Aunque no todas las críticas fueron negativas, la obra se encontró con muchas opiniones desfavorables que llevaron a cambiar el final del montaje recortando unos treinta y cinco minutos de las tres horas y cuarto que duraba la función original (Albeira, 1990b: 48-49). Sin embargo, este contratiempo pareció no alterar la determinación del director, dado que, ya en el 2017 ha retomado la historia de *La Orestíada* y el próximo verano estrenará en el Festival de Mérida una nueva versión escrita por Luis García Montero.

(interpretando a Orestes)¹⁶. Plaza declaró que había optado por concebir de un modo distinto cada pieza y utilizar en cada caso un montaje diferente. Para él, las tres obras representaban el pasado, el presente y el futuro, y requerían tres tratamientos distintos¹⁷: «Para *Agamenón* (...) la profundidad del pensamiento filosófico. Para *Coéforas*, la acción, la lucha, la sangre joven que se debate entre el deber y el querer, entre lo obligado y lo deseado. Para *Euménides*, el mundo interior, lo onírico, el posible resultado de esta lucha».

La obra, una versión libre escrita por Álvaro del Amo a partir de *La Orestíada* de Esquilo, supone una adaptación en la que poco se ha omitido de la trilogía original. La parte que ha sido reproducida con mayor fidelidad es la primera, que corresponde al *Agamenón*. Realmente, apenas se producen alteraciones en el desarrollo de la trama. Esta versión recupera la mayor parte de los personajes originales y los tres coros clásicos. Aun así, se constata cierta tendencia rupturista al comprobar cómo el director ha ubicado la historia en su tiempo, los años noventa, razón por la cual las divergencias más evidentes con respecto a la obra original se aprecian en el vestuario, la escenografía y la música. Igualmente, se introducen novedades en el lenguaje y el movimiento, como veremos a continuación.

La actual ambientación se logra mediante el vestuario diseñado por Jesús del Pozo, gracias al cual podemos ver a un Orestes con gafas de pasta, un Píldes con aires de reportero, una Electra en vaqueros o unas Erinias con mallas. Lo anterior se combina con personajes más tradicionales en relación a la obra que representan, como un Agamenón con aspecto de bárbaro conquistador. Aunque el espacio teatral representa el territorio de Argos y muestra una escenografía bastante realista (la tierra, las grúas, los muros... son auténticos), hay que decir que el decorado antes se asemeja a una ciudad del siglo XX arrasada por un bombardeo que a un palacio argivo¹⁸. No en vano, la puesta en escena se llevó a cabo en tres ruinosas naves pertenecientes a una fábrica abandonada de la Ronda de Atocha de Madrid¹⁹.

¹⁶ Muñoz (1990).

¹⁷ Citado en Ladra (1990: 122).

¹⁸ En la Ronda de Atocha se colgaron carteles anunciando que era allí, entre mansiones y fábricas ruinosas, donde tendría lugar el estreno, tratando de evitar confusiones a espectadores desorientados (De Madariaga, 1990). Plaza tuvo que enfrentarse a bastantes obstáculos antes de que le permitieran utilizar ese espacio escénico (Albeira, 1990b: 48). Para más información sobre el aspecto y el ambiente que transmitía la escenografía, consultar el trabajo de Albeira (1990a).

¹⁹ Muchas de las opiniones desfavorables que recibió la obra se debieron precisamente al espacio teatral escogido que ciertos críticos consideraron inadecuado e incómodo para el público.

La música desempeña un importante papel en la puesta en escena. Al principio, esta consiste en un sonido ambiental que remarca los momentos más trascendentales de la historia: la narración de sucesos pasados por parte de los ancianos coreutas o los fragmentos especialmente místicos como la descripción del presagio o el amargo plan de Artemisa. Ya en la segunda parte (*Coéforas*), música jazz acompaña la misteriosa llegada de dos extranjeros a Argos. Y en la última (*Euménides*) el recurso musical es combinado con la danza y el canto para representar el acoso que sufre Orestes.

En otra línea, como señala Ladra²⁰, la ironía será un recurso relevante en esta nueva versión. Así se demuestra cuando Electra acude a la tumba de Agamenón y, tras consultar al coro qué palabras debe pronunciar ante el difunto, orienta su voz a palacio y, sin atisbo de duda, grita lo siguiente: «Madre, papá te agradece que le hayas acuchillado»²¹.

3. LA PROBLEMÁTICA RECREACIÓN DEL CORO

Hoy en día, las recreaciones trágicas a menudo fallan por culpa de un coro poco eficaz y muchas compañías teatrales deciden prescindir de esta figura²². En relación a esto, De Paco²³ enumera los principales problemas que dificultan la adaptación del coro: su función no ha sido del todo definida; perteneciente a una época arcaica, no posee un equivalente claro en nuestros tiempos; y, por añadidura, llevarlo a escena supone arriesgarse a «caer en la anacronía exagerada»²⁴ o el ridículo.

El problema guarda relación con los múltiples mensajes interrelacionados que contienen los cantos corales, mensajes que han dado lugar a interpretaciones dispares que dificultan la determinación de la función coral. Aparte, existen otros posibles motivos de omisión. El primero es el económico: el coro implica contratar a un mayor número de actores, algo que ciertas compañías no se pueden permitir.

Otro motivo puede estar vinculado a la valoración del coro por parte del espectador moderno: los rasgos más formales de la tragedia pueden resultarle arcaicos, a diferencia de otros elementos como los personajes míticos, que

Para obtener más información al respecto, consultar las publicaciones de *El País* (Haro, 1990), *La Vanguardia* (1990) y *ABC* (López Sancho, 1990).

²⁰ Ladra (1990: 119).

²¹ Plaza (1990b: 01:31:37).

²² Goldhill (2007: 45).

²³ De Paco (2003: 48-49).

²⁴ De Paco (2003: 48-49).

no causan esta impresión y resultan fácilmente adaptables. A partir de la relación entre la tragedia antigua y el público actual, Bañuls afirma que hoy día «una traducción supone una versión y, en mayor o menor medida, una adaptación»²⁵. En otras palabras, cada vez se hace más necesario adaptar distintos aspectos al gusto del espectador actual, bien por tratarse de elementos demasiado exóticos y ajenos como las máscaras, bien por la distancia creciente que hay entre el público moderno y la cultura griega. El coro sería uno de esos aspectos que resulta imprescindible adaptar, desde la perspectiva de Bañuls:

La configuración del coro y el modo en que actúa pone de manifiesto la necesidad de traducir una obra en sus diferentes niveles, de aproximarla a los espectadores, de hacerla inteligible también culturalmente. En caso contrario el público podrá adoptar ante la obra dos posiciones, una cuasi religiosa, reverencial (...), lo que inscribiría el trabajo en el marco de la arqueología teatral; la otra posición sería la de rechazo por la incomprensión del lenguaje y, en consecuencia, de la obra...²⁶

Otros autores, en cambio, han visto en el coro un elemento que puede reaparecer en obras contemporáneas como símbolo u homenaje al teatro clásico, en un intento más de recuperar un elemento estético que de poner en práctica su función original²⁷. En lo referente a este segundo punto, afirmamos que Plaza ha intentado adaptar la figura coral al gusto contemporáneo recurriendo a la caracterización de los personajes y al empleo de técnicas vinculadas al ámbito cinematográfico, que analizaremos más adelante.

Un tercer hecho que explica la desaparición del coro es la pérdida de la función estructuradora que sus intervenciones tenían en la tragedia antigua, algo que al espectador moderno atrae mucho menos que al antiguo. Un cuarto motivo tiene que ver con las complicaciones que comporta su puesta en escena, pues, como afirmaba Goldhill²⁸, creemos que «no hay nada más tedioso que ver a un grupo de actores con sábanas blancas recitando versos de forma pomposa». Las dificultades aumentan si se quiere recrear la danza y el canto sin que la representación se asemeje a un musical.

A pesar de todos los obstáculos, ciertas recreaciones han tratado de recuperar la figura trágica del coro realizando un «proceso de reconstrucción formal

²⁵ Bañuls (2000: 106).

²⁶ Bañuls (2000: 106).

²⁷ De Paco (2003: 47).

²⁸ Se trata de una traducción propia de las palabras de Goldhill (2007: 45).

y estilística»²⁹ no exento de dificultades. Al centrarse en las soluciones que promueve el teatro de las últimas décadas en materia de recreación, De Paco hace hincapié en la paradoja que supone reelaborar el coro en un teatro como el de hoy día, con una estética y unos valores opuestos a los clásicos. La autora parece entender la nueva situación como un reto que implica una relectura del teatro clásico y sus elementos. «No se trata de desconocimiento o rechazo, sino de una nueva reflexión, un teatro que busca en muchas ocasiones la vuelta a los orígenes, el ritual, el mito y, por supuesto, la representación coral desde una estética de ruptura »³⁰.

Concluimos que ni el tema económico ni el carácter arcaico de la figura disuadieron a Plaza de su decisión de incluir al coro. Ahora bien, en qué medida ha utilizado esta figura como elemento meramente decorativo o hasta qué punto ha reproducido adecuadamente la naturaleza coral, son cuestiones que se analizan en próximos apartados. José Carlos Plaza nos ofrece tres coros y tres fórmulas distintas de recreación: el coro de ancianos de *Agamenón*, el de esclavas de *Coéforas* y el de Erinias de *Euménides*. Realizaremos nuestro análisis invirtiendo su orden de aparición para así tratar en último lugar el coro de ancianos, que, a nuestro parecer, presenta la fórmula más interesante.

4. EL CORO DE ERINIAS

De los tres coros que aparecen en la *Orestíada* de Plaza, comenzaremos estudiando el de las Erinias, el único que danza y canta evocando el comportamiento del coro antiguo. Cuatro Erinias aparecen en escena ataviadas con mallas, turbantes y lentejuelas, y lanzan sus acusaciones a través de un canto que alternan con intervenciones no cantadas. En esta pieza los sonidos ambientales y las melodías de jazz son sustituidos por el rock sinfónico que acompaña la canción que entonan las diosas. El acoso a Orestes se reinterpreta como una cuidada coreografía en la que las Erinias giran en torno al héroe, lo bambolean y lo aturden con sus acrobacias.

Sin embargo, ciertas declaraciones dan a entender que el número de baile tiene un sentido dentro de la trama y no fue planeado de forma arbitraria. En *El País*³¹ Plaza anunciaba que, al margen del toque moderno y poco convencional que mostraban ciertas partes, no había pretendido hacer de la tragedia un nuevo *Jesucristo Superstar*. La intención moderada y discreta del director

²⁹ De Paco (2003: 45).

³⁰ De Paco (2005: 234).

³¹ Muñoz (1990).

que se intuye a partir de estas declaraciones también se refleja en ciertos detalles del montaje. Un ejemplo de ello es la ausencia de artificios durante la resolución final, cuando Atenea convence a las Erinias de que se transformen en Euménides³². En este punto de la historia no se dan efectos especiales aunque, si se piensa bien, la escena se prestaba a ello.

La intención no era ofrecer un mero espectáculo sino romper «con la violencia interna de la tragedia»³³. Es posible deducir que Plaza utilizó la música para rebajar la tensión de la historia, remarcar la ambientación del relato en los noventa y aportar a su versión un estilo fresco, renovado y personal. En definitiva, se podría concluir que se llevó a cabo la recreación del coro sin caer en el ridículo, especialmente teniendo presente la creencia de Steiner³⁴ de que «en la luz cruda y penetrante del mundo moderno no hay ninguna invención teatral que pueda hacer parecer naturales a las Furias».

Por añadidura, creemos que el coro de Erinias actúa en mayor medida como una especie de personaje colectivo³⁵. Al relacionarlo con la teoría de las dimensiones semánticas de Calame, aunque advertimos que las tres «voces» o dimensiones semánticas se encuentran, en mayor o menor medida, en los tres coros, creemos que en este coro prima la voz teatral. Esta se manifiesta cuando las Erinias reaccionan ante hechos de la trama y participan en ella empleando formas poéticas tradicionales (como el canto, en este caso) que han sido adaptadas a la versión moderna.

5. EL CORO DE ESCLAVAS TROYANAS

Igualmente, el grupo de esclavas de *Coéforas* se acerca a la concepción tradicional del coro trágico, a pesar de la ausencia de cantos y danzas. Parece constituir un único ser, ya que las coreutas se desplazan a la vez y ejecutan gestos coordinados enunciando versos de forma encadenada o recitándolos al unísono. La forma de expresarse colectivamente se debe a la concepción de este coro por parte de Plaza: son mujeres que, al sufrir la esclavitud, han

³² Puntualizamos que en la versión de Plaza, si bien se da a entender que se ha alterado la naturaleza de las diosas (Atenea propone la conversión y las Erinias la aceptan y modifican su actitud), las cuatro actrices no experimentan cambios. En otras palabras, no se produce en escena una conversión como tal.

³³ Extraído del periódico madrileño *Ya*, Galán (1990).

³⁴ Steiner (2011: 284).

³⁵ El coro persigue una meta particular (castigar a Orestes), posee una personalidad concreta (son diosas oscuras y arcaicas) y actúa coherentemente en relación a dicha personalidad (primero discuten con Apolo y, finalmente, se dejan persuadir por Atenea).

perdido su identidad y deben sacrificar su individualidad para conseguir un objetivo común³⁶. Se debe destacar que la obra respeta la relación de complicidad existente entre los coros femeninos y las heroínas estudiada por Kim On Chong-Gossard³⁷, pues el coro responde cuando Electra pide consejo y calla cuando se lo ordena³⁸.

Defendemos que el coro de esclavas de Plaza se distancia de la condición pasiva tradicionalmente asignada al coro femenino. Mas, si se recuerda que en *Coéforas* el coro formado por mujeres sí llega a actuar en la trama contra Egisto al tergiversar el mensaje de la nodriza, cabría preguntarse en qué medida la condición activa del coro de Plaza supone una novedad o una mera actualización del modelo original. A este respecto, sostenemos que el director aporta nuevos matices al comportamiento de la figura coral mediante la reelaboración del texto y la alteración de su sentido original.

En la obra esquílea el coro compadece a los hermanos por su triste situación antes de apremiar a Orestes a que lleve a cabo su cometido. Aunque el coro llega a actuar en la historia, su acción es secundaria y nunca abandona su papel pasivo. En otras palabras, el coro conoce los límites de su acción³⁹. En cambio, las troyanas de Plaza presionan constantemente a Orestes como si su misión consistiera en agitar su ánimo e impedir que se acobarde.

(Coro:) *¡Oh poderosas Moiras, que por gracia
de Zeus puedan cumplirse estas empresas
conforme a la balanza de Justicia!
«A cambio de palabras enemigas,
que palabra enemiga se tribute.»
Exigiendo su deuda,
tal es lo que pregona la Justicia:
«Por un golpe de muerte,
golpe también de muerte;
contra acto criminal, el escarmiento.»
Tal proclama un refrán tres veces viejo⁴⁰.*

En la nueva versión las troyanas rodean al joven Atrida y, de forma severa e impaciente, le empujan a la acción empleando una variante del verso esquíleo:

³⁶ Plaza (1990a).

³⁷ Chong-Gossard (2008).

³⁸ La solidaridad femenina podía reflejarse en las tragedias de Eurípides a través del silencio, precisamente cuando el coro femenino guardaba un secreto de la heroína (Chong-Gossard 2008: 114).

³⁹ Bañuls (2000: 49).

⁴⁰ Esquilo, *Coéforas*, vv. 306-314. Traducción de José Alsina Clota (2000: 328-329).

«Que a una palabra de odio responda otra»⁴¹. Igualmente, gran parte de las intervenciones corales dedicadas a invocar a las deidades o a compadecer a los héroes han sido omitidas o reducidas para destacar aquellas en las que se increpa a los Atridas animándolos a actuar. La forma de apremiar a los hermanos del corifeo esquileo («Vuestra larga oración no es reprochable/ tributo hacia esa tumba no llorada./ Y, pues tu corazón está dispuesto/ a lanzarse al combate, haz lo que falta/ y reta así al destino que te aguarda»⁴²) se opone a la brusca intervención del coro de Plaza:

(Coreuta 1:) *Nuestra voces repiten vuestras palabras como un eco.*

(Coreuta 2:) *Tú dijiste «mis manos ejecutan la sentencia».*

(Coreuta 3:) *Tú dijiste «debo comportarme como un toro vengativo».*

(Coreuta 4:) *Tú dijiste «ella pagará la infamia que cometió con tu padre»⁴³.*

La actitud autoritaria que muestra este coro se percibe ante el deseo manifiesto de Orestes de que Agamenón hubiera muerto en Troya para ahorrarles tanto sufrimiento. En la versión, las coreutas estallan en carcajadas y no toman en serio el deseo de Orestes⁴⁴. En último lugar, podemos mencionar el carácter ritual que se acentúa en este coro especialmente en dos puntos de la obra: al penetrar en palacio las troyanas, colocadas en círculo, invocan a Orestes para que no vacile en el momento de la verdad, y justo antes de la consumación del matricidio se dirigen a Zeus para que se cumpla lo que ha de cumplirse.

En vista de todo lo anterior, defendemos que, de entre las tres voces distinguidas por Calame, predomina en este coro la voz emotiva, dado que deja en un segundo plano la identidad de la esclava troyana como sujeto y tiende a mediar entre el público y la escena representando los intereses y valores de la comunidad y, a su vez, advirtiendo y alentando a los héroes.

6. EL CORO DE ANCIANOS

El coro de ancianos del *Agamenón* aparece en esta versión formado por cuatro actores que se presentan ante el público como personajes individualizados. Son un juez, un anciano, una nodriza y un joven en silla de ruedas. De entrada, la diver-

⁴¹ Plaza (1990b: 01:42:37).

⁴² Esquilo, *Coéforas*, vv. 510-514. Traducción de José Alsina Clota (2000: 338).

⁴³ Plaza (1990b: 01:46:30).

⁴⁴ En la irónica versión de Del Amo, esta intervención de Orestes, más que un lamento, parece un absurdo reproche al fantasma del difunto por causar a los vivos tantas molestias. (Plaza, 1990b: 01:43:48).

sidad de edades y sexos se enfrenta a la concepción homogénea del coro original, formado íntegramente por ancianos varones, y nos anuncia que no estamos ante un coro tradicional. A partir de entonces, los movimientos y las intervenciones refuerzan la impresión de que se trata de cuatro personajes con características particulares que determinan su forma de actuar. El anciano y la nodriza realizan la mayor parte de sus intervenciones sentados en las escaleras, a diferencia de los otros personajes. Por su parte, el hombre en silla de ruedas, suponemos que debido a su juventud, recorre el escenario de parte a parte con ademanes enérgicos, contrastando con los movimientos parsimoniosos de los tres restantes.

A continuación, se estudian en mayor profundidad distintos aspectos de este coro: la manifestación de funciones corales descritas; la adopción de una función introductoria exclusiva de este coro; la naturaleza de sus intervenciones y el lenguaje empleado; el uso de distintos recursos para actualizar el contenido de los cantos; el mensaje que transmite al espectador, y la fórmula de recreación empleada.

6.1. Contextualizar y comentar: prólogo y coro

Cabe destacar una pequeña modificación estructural que hasta ahora no habíamos mencionado por no suponer grandes alteraciones en el desarrollo de la trama. *La Orestíada* de Plaza se inicia con la intervención del coro y no con el monólogo del vigía, que componía el prólogo del *Agamenón* de Esquilo. Esto puede responder a un afán por hacer destacar al coro que encajaría con la importancia que este tiene en la primera parte de la obra, algo que revelaremos en el apartado 6.5.

Igualmente, se intuye la intención de Plaza de situar a los espectadores en la historia, pues los temas necesarios para entender el argumento mítico («sacrificio de Ifigenia», «traición de Paris», «raptó de Helena»...), que en la tragedia aparecían diseminados por los cantos corales, aquí aparecen recopilados al inicio de la obra y es el coro el encargado de presentarlos. De este modo, al dar paso al monólogo del vigía, el público ya posee la información necesaria para comprender el argumento.

La primera intervención del coro tendría una función similar a la que desempeña el prólogo en las tragedias originales, dado que consiste en la exposición del trasfondo de los eventos representados y de otro tipo de información que repercute directamente en el público y logra introducir al espectador en la mimesis del drama⁴⁵ Entender la aparición de los ancianos como el prólogo

⁴⁵ Raffaelli (2009: 13-14).

de la versión de Plaza podría parecer algo descabellado si recordamos cómo en la tragedia griega el artífice del prólogo puede ser un personaje principal, secundario o, incluso, una divinidad, pero nunca el coro.

Sin embargo, el coro de ancianos presenta las condiciones típicas de los personajes de los prólogos: posee conocimientos sobre lo que narra y demuestra pretensión de veracidad apoyándose en su experiencia como supuesto testigo directo de los hechos que expone⁴⁶. De una forma más amplia, este coro también comenta las acciones que van sucediendo en escena, proceder que corresponde a una de sus funciones más tradicionales. Se debe aclarar que, mientras que los otros dos coros de Plaza también comentan los hechos que presencian, la función introductoria que tantas semejanzas guarda con respecto al prólogo trágico se manifiesta en el coro de ancianos exclusivamente, tal vez debido a su ubicación en la primera pieza de la trilogía.

6.2. El lenguaje y las intervenciones del coro

Al elaborar esta versión, Del Amo toma como base los textos esquíleos y los adapta con un lenguaje libre, «sin retórica, directo y preciso»⁴⁷, omitiendo algunos pasajes ambiguos y reescribiendo otros con un vocabulario cotidiano y accesible. El tratamiento de los cantos corales consiste fundamentalmente en reelaborar estos según las pautas mencionadas y fragmentarlos repartiéndolos entre los distintos miembros que forman cada coro. De la composición de estas intervenciones se ha destacado el «tono de humor utilizado» y la notable fidelidad al texto-modelo que persiste a pesar de esas dos tendencias⁴⁸. La reescritura de los cantos en un tono más natural y cercano supone un intento más de adaptar el coro al mundo contemporáneo. Seguidamente, se compara un fragmento de la versión de Del Amo con el equivalente de la tragedia esquílea:

(Nodriz:) *Helena, esposa entonces de Menelao.*

(Anciano:) *Helena...*

(Nodriz:) *Aficionada a los hombres... a los maridos...*

(Anciano:) *Ay, Helena...*

(Juez:) *Cría de león, cachorro de león que, adoptado por una familia, entretiene a los jóvenes, alegre a los ancianos. Lo acarician, lo alzan en brazos. El animal, con buen apetito, responde a las carantoñas con la mirada brillante, moviendo la cola...*

⁴⁶ Raffaelli (2009: 16-18).

⁴⁷ Ladra (1990: 119).

⁴⁸ De Paco (2005: 229).

(Joven:) *Hasta que se impone su instinto. Y sin ser invitado se regala con un festín zampándose a los habitantes del corral. La sangre del ganado salpica los muros de la mansión familiar*⁴⁹.

(Coro:) *Cria en su casa un hombre,
un cachorro de león,
privado de la leche de su madre;
en los primeros pasos de su vida,
manso y amigo de los niños,
y diversión de viejos; con frecuencia
lo sostienen en brazos,
cual si de un tierno niño se tratara.*

*A un gesto de la mano resplandecen
sus ojos, mientras mueve
la cola, constreñido
por la exacción del hambre.
Empero, con el tiempo,
revela ya el instinto de sus padres;
y devuelve el favor de su crianza
celebrando un festín,
al que nadie invitara*⁵⁰.

Si bien este es el método que Del Amo emplea para configurar las intervenciones de los tres coros, en el coro de ancianos identificamos algunas particularidades. Por un lado, este caso no presenta partes cantadas ni recitadas al unísono, a diferencia de los dos coros restantes. Es decir, los ancianos no «suenan» con una sola voz. Por otro lado, dada su condición de personajes individualizados, la repartición de fragmentos corales ayuda a definir su personalidad. Las intervenciones de cada uno caracterizan a estos singulares coreutas.

El joven suele intervenir en un tono elevado, mostrando a menudo una actitud iracunda e impulsiva. Las narraciones de hechos pasados a menudo aparecen ligadas al juez, mientras que en boca de la nodriza hallamos la mayor parte de los comentarios sobre Helena: halagos a su dulzura y hermosura, pero también agudas críticas a su actitud lasciva. Las reflexiones filosóficas normalmente son pronunciadas por los dos varones ancianos para reforzar su autoridad y acentuar su personalidad sabia y reflexiva, como se aprecia en el siguiente ejemplo. Al plantearse el joven cuáles son «los orí-

⁴⁹ El coro rememora el origen del conflicto (Plaza, 1990b: 00:04:58).

⁵⁰ Esquilo, *Coéforas*, vv. 718-729. Traducción de José Alsina Clota (2000: 328-329).

genes de la ruina», se produce un debate en el que los varones ancianos le responden y tratan de ilustrarle:

(Joven:) *¿Cómo nace la ruina?*

(Anciano:) *No lo sé hijo, yo no sé...*

(Joven:) *¿De dónde brota? ¿De dónde?*

(Juez:) *La ruina es un jugo, un zumo, una pelusa, una resina, una sabia. La ruina es un licor que se segrega⁵¹.*

Por añadidura, se incluye una conversación entre el anciano y la nodriza para demostrar cómo estos coreutas mantienen posturas contrapuestas.

(Nodriza:) *Y ahora...*

(Anciano:) *Debe morir.*

(Nodriza:) *¿Como expiación de los crímenes de sus antepasados?*

(Anciano:) *Debe morir.*

(Nodriza:) *¿Como respuesta a las víctimas que él mismo se cobró?*

(Anciano:) *Debe morir.*

(Nodriza:) *¿Para que otros mueran después de haberle matado a él? (Asentimiento del anciano) Entonces... ningún mortal se atreverá a considerarse un hombre de suerte⁵².*

La actitud hacia los dioses también parece condicionada por el carácter del personaje, como se puede observar cuando los comentarios escépticos del joven sobre Zeus contrastan con el respeto que muestran los ancianos hacia él.

(Anciano:) *Zeus...*

(Joven:) *O como se llame.*

(Anciano:) *Reconozco a Zeus.*

(Joven:) *O como se llame.*

(Anciano:) *Solo Zeus es capaz de librarme de esta angustia seca⁵³.*

En conclusión, queda patente el uso del lenguaje como forma de actualizar la tragedia esquiléa y la composición de las nuevas intervenciones corales como medio de caracterización de personajes.

⁵¹ Tras conocer la noticia de la caída de Troya a través de Clitemnestra (Plaza, 1990b: 00:28:16).

⁵² Momentos antes del asesinato de Agamenón (Plaza, 1990b: 00:53:59).

⁵³ El coro está a la espera de noticias sobre la guerra (Plaza, 1990b: 00:09:40).

6.3. Uso de técnicas cinematográficas: un coro para el siglo XX

Conviene retomar una serie de ideas expuestas en el tercer apartado: (1) Es necesario adaptar aquellos elementos que puedan resultar arcaicos al público para acercar la tragedia a este; (2) uno de esos elementos suele ser el coro; (3) en un mundo de valores tan distintos, la recreación de tragedias griegas resulta una difícil tarea. Ante este panorama, los dramaturgos que llevan a cabo dicha recreación cada vez se sienten más desvinculados de las soluciones aristotélicas tradicionales y prefieren experimentar abriendo nuevos caminos. De ahí que la dramaturga Itziar Pascual⁵⁴ hable de la «búsqueda de una nueva estética» y afirme que «el mundo aristotélico se nos ha terminado (...). Si sientes que Aristóteles no te acompaña, a partir de ahí es muy fácil jugar con el tiempo y con el espacio: bifurcar, fragmentar, en definitiva ser más libre».

La búsqueda de una estética acorde a la vida de finales del siglo XX y de mayor libertad creativa hace que los dramaturgos reflexionen sobre el lenguaje teatral que emplean y sobre cómo concebir las distintas situaciones en escena. En esta reflexión influyen las nuevas tecnologías audiovisuales que dan lugar al llamado «estilo televisivo»⁵⁵. Se trata del recurso por el cual las compañías teatrales imitan técnicas más bien propias del montaje cinematográfico para crear obras modernas en las que «son frecuentes las interrupciones de la linealidad argumental mediante escenas expositivas que paralizan la acción para aportar información diversa (...), la mezcla de género y lenguaje, tiempo y espacio, la multipolaridad y disolución de la unidad temática...»⁵⁶. Asimismo, este estilo concede mayor protagonismo al espectador, ya que ahora es él quien debe reordenar las múltiples piezas que componen la historia. En la versión de Plaza, concretamente en la reelaboración de los cantos del coro de ancianos, se ponen en práctica estas técnicas.

Una ligera modificación, que no se había mencionado hasta ahora porque no afecta realmente al desarrollo del argumento, es la intervención de figuras míticas que no aparecían de forma directa en la trilogía original y solo eran mencionadas por el coro⁵⁷. Esta se da en la primera mitad, cuando el coro contextualiza los hechos para el público en la parte introductoria. Generalmente, los sucesos pasados son narrados por el coro porque, además de ser ese su cometido, resulta complejo representar muchos de estos en escena (por ejem-

⁵⁴ Citada en De Paco (2005: 233).

⁵⁵ Citada en De Paco (2005: 233).

⁵⁶ Morenilla (2004: 404).

⁵⁷ Por el contrario, se omiten personajes secundarios como la Pitia de *Euménides*.

plo, el rapto de Helena o la destrucción de Troya). Sin embargo, la anécdota crucial, aquella que desemboca en el crimen que se va a cometer en palacio, sí se lleva a escena utilizando los personajes de Agamenón, Artemisa e Ifigenia.

La maldición de Artemisa y el consecuente sacrificio de Ifigenia, que antiguamente se deducía de los cantos corales, se representa en un plano superior al del coro. La decisión podría deberse a un intento de acomodar la obra al público contemporáneo, un colectivo, por lo general, poco habituado a acudir al teatro y a escuchar extensas recitaciones. Más familiarizado con los medios audiovisuales que con la palabra escrita y acostumbrado a los métodos narrativos del cine y la televisión, este público es capaz de interpretar correctamente técnicas de tipo cinematográfico como el montaje de escenas, la voz en *off* o el *flashback*.

No es de extrañar que Plaza mostrara directamente un relato mítico expuesto en los cantos corales para amenizar la obra y atraer a un espectador moderno conocedor de los recursos mencionados que entendería perfectamente que la escena representada no está sucediendo realmente y que es solo un reflejo de la narración coral.

6.4. Transmitir un nuevo mensaje a través del coro

Aunque la obra resulta bastante fiel a la trilogía original desde un punto de vista argumental, hay que analizar si, a pesar de las apariencias, José Carlos Plaza introdujo novedades que alteran el mensaje final de la trama. Sabemos que los dramaturgos pueden cambiar dicho mensaje haciendo hincapié en unos aspectos de la historia y reduciendo la importancia de otros. Si los grandes tragediógrafos pudieron dar a cada mito una lectura personal y diferente, otro tanto pueden hacer los dramaturgos y directores actuales.

En su versión, Plaza presenta la serie de crímenes sucedidos en el seno de una familia maldita. A medida que avanza la obra, el público conoce, además del contexto inmediato (el fin de la guerra), la cadena de venganzas protagonizada por los Atridas e impulsada por la «ruina», la esencia maligna que se cierne sobre ellos por culpa de los excesos cometidos. Las venganzas desembocan en el matricidio, al que seguirá un juicio definitivo en el que Atenea absuelve a Orestes y que pone fin al conflicto. Lo que el final de la obra parece transmitir es que, por intervención divina, triunfa la justicia y se entrega a los mortales los favores de la democracia.

En el planteamiento de Esquilo, la cadena de crímenes tiende a generar una contradicción: la sangre vertida exige más sangre, pero esta, a su vez, no traerá una solución sino un nuevo conflicto que debe afrontarse con otro crimen. Esta contradicción se expresa a través del diálogo entre el anciano

y la nodriza⁵⁸, en el que la nodriza pregunta qué sentido tiene la muerte de Agamenón que va a producirse. Como respuesta, la sentencia que dicta que el soberano debe morir como «expiación de los crímenes de sus antepasados» y compensación «a las víctimas que él mismo se cobró». El crimen tiene un sentido aparentemente, pues solo así se hace justicia.

Y es en este punto cuando la contradicción aparece, pues la nodriza formula una última pregunta: «¿Para que otros mueran después de haberle matado a él?». La sangre de Agamenón exigirá nuevas venganzas y no pondrá fin a la cadena de crímenes, razón por la cual las palabras de la nodriza se tiñen de pesimismo al afirmar que «entonces... ningún mortal se atreverá a considerarse un hombre de suerte». El desequilibrio que se plantea hace necesaria «una armonización de las exigencias de fundamentación de una tradición que se quiere divina y la estructuración humana de la sociedad»⁵⁹. Finalmente, la armonización parece llegar a través de un tribunal político. Todo apunta a que, por esta vía, Atenea cede privilegios a los hombres. Por eso la diosa llama «favor» a esta resolución «reivindicando el predominio de lo humano sobre lo divino»⁶⁰.

En lo concerniente a las posibilidades críticas que la trama presentaba, se expone la valoración de Ladra de la obra de Plaza⁶¹:

La última parte de la trilogía no funciona como lo esperamos. El propio original es un texto (...) en el que la catarsis es sustituida por el orgullo patrio y una serie de consideraciones morales que repercutían directamente en la vida pública. Partiendo de esa base, ¿por qué no haber hecho lo mismo en esta tercera parte y, aunque no fuéramos ciudadanos atenienses, no llevarnos a reflexionar sobre el estado de nuestra democracia? ¿Por qué no preguntarnos, como dice Plaza en el programa, por el nombre de los dioses de hoy (...) por si la culpa del hombre de hoy «no será esa democracia ‘tutelada’ que padecemos»?

Ladra critica que no se haya aprovechado la nueva versión para reflexionar sobre la situación actual o sobre «esa diosa Democracia que hoy nos venden»⁶². A la hora de reflexionar sobre tales afirmaciones, nos centramos en «la ruina» que se cierne sobre los Atridas. Si bien esta es principalmente una consecuencia de las faltas de la familia, la presencia de los dioses en

⁵⁸ Remitimos al apartado 6.2. donde hemos reproducido el diálogo entre la Nodriza y el anciano.

⁵⁹ Bañuls y Crespo (2003: 103).

⁶⁰ Ladra (1990: 122).

⁶¹ Ladra (1990: 121-122).

⁶² Ladra (1990: 122).

escena les resta cierta responsabilidad. Orestes debe cumplir el mandato de Apolo; el monarca sacrifica a su hija por orden de Artemisa... Plaza resalta la humanidad de los personajes dando a entender que, en el fondo, cada uno tiene un motivo justificado para realizar sus actos. De ahí surge el conflicto trágico aparentemente irresoluble.

Aunque los dioses conocen la desgracia familiar, no tratarán de aliviar la situación hasta el momento del juicio. A lo largo de la trama, se detecta su presencia disimulada y constante en los márgenes de la obra. Tal vez no actúan con prontitud debido al siguiente principio que el coro de ancianos repite en varias ocasiones: «padecer para comprender». Los mortales deben aprender la lección impuesta por los dioses mediante el dolor. Se puede hablar de un amargo aprendizaje tutelado por las divinidades que se refleja gracias a las intervenciones del coro de ancianos.

Podría parecer que el desenlace supone un canto a las ventajas de la democracia como solución a esa tutela divina, ya que con ella los mortales recuperan el control de su destino. Si se da por válida esta lectura, resultaría adecuada la valoración de Ladra sobre la ausencia de crítica al actual sistema. Sin embargo, traemos a colación las declaraciones de Plaza⁶³ en las que cuestionaba las ventajas de la «democracia tutelada» actual y se preguntaba por los dioses del presente, ¿se podría interpretar que Plaza se refiere a «los restos de esa diosa Democracia» de los que hablaba Ladra? En tal caso, sí podríamos hablar de cierta intención crítica por parte del director. Ciertas declaraciones de Plaza⁶⁴ apoyan esta idea:

He querido hacer un montaje enfocado desde el punto de vista de hoy, en que la realidad ya no existe, pues mantenemos una serie de conceptos que se han convertido en ideas, y eso está en manos de una serie de seres, que es el papel que juegan aquí los dioses y que, de alguna forma, están manejando al individuo.

Recordando que Esquilo defiende en sus tragedias «una especie de democracia religiosa, basada en el respeto a un límite o justicia defendida por los dioses»⁶⁵ se podría considerar que, en la obra, se cuestiona la democracia tutelada

⁶³ En el programa de la obra Plaza señala que, hoy en día, existen dioses de distinto nombre que «manipulan a su antojo nuestra existencia, la conducen hacia sus fines, permitiéndonos, a veces, creer que somos nosotros los que nos autodirigimos». Defiende que, si en el pasado la lucha contra esa tutela divina era lo que hacía avanzar el pensamiento humano, en la actualidad la sociedad se ha vuelto apática y la lucha comienza a desfallecer (Plaza, 1990a).

⁶⁴ Muñoz (1990).

⁶⁵ Rodríguez Adrados citado en Herreras (2008:67).

que padecemos exponiendo como su equivalente esa «democracia religiosa», la tutela divina que los Atridas experimentan. Esta lectura es compartida por Albeira⁶⁶, quien defiende que la versión critica la sociedad apática actual en la que se han sustituido los grandes ideales del pensamiento humano por otros valores como el consumismo y el dinero.

Partiendo de lo anterior, al recordar las tres posibles perspectivas desde las que se puede reelaborar un mito⁶⁷, deduciremos que en esta versión se da la tendencia a la proyección del mito (al contextualizarlo en la época contemporánea) y al enfrentamiento al mismo (al interpretarlo con cierta actitud crítica). En definitiva, se puede afirmar que la obra de Plaza cumple una de las principales funciones trágicas: ahondar en los conflictos humanos, no para hallar una solución, sino para comprenderlos y «derivar de ellos un bien mayor»⁶⁸.

6.5. La naturaleza del coro. Fórmulas de recreación

Para disipar definitivamente las dudas respecto a la reinterpretación de este coro y su importancia en la primera mitad de la trama, retomamos las declaraciones que Plaza realizó para *El País*. En ellas afirmaba que la primera parte de la obra estaría protagonizada por «grandes actores veteranos»⁶⁹ que aparecerían como coro de ancianos griegos. La diferencia de este coro con respecto a los demás está remarcada en el reparto⁷⁰: en tanto que los coros de Erinias y esclavas aparecen presentados como personajes grupales, estos cuatro personajes aparecen mencionados por separado. El director nos confirma que se trata de personajes individualizados que podrían considerarse los verdaderos protagonistas de esta primera parte.

Una de las posibles fórmulas de recreación que se han puesto en práctica en los últimos tiempos consiste en evocar esta figura sin presentar un coro propiamente dicho recurriendo a un grupo numeroso de actores o introduciendo el contenido de los cantos en las intervenciones de uno o más personajes individuales.

Aunque, a simple vista, pueda parecer que este es el recurso utilizado por Plaza en su coro de ancianos, defendemos que realmente no es así. Es cierto que se presentan cuatro personajes de diferente edad y sexo, y aparecen nombrados en

⁶⁶ Albeira (1990b).

⁶⁷ Gil (1975: 16) establece tres posibles posturas desde las que se puede reelaborar un mito: integración, proyección y enfrentamiento.

⁶⁸ Castrillón y Acevedo (2011: 73).

⁶⁹ Muñoz (1990).

⁷⁰ El reparto se incluye en el programa de mano de la obra (Plaza, 1990a).

el programa de la obra, no como personaje colectivo, sino de forma individual. Dejando a un lado el afán por dotarlos de una personalidad concreta, estos cuatro personajes no tienen una identidad más allá de la que el coro les brinda. No poseen metas personales, sus intervenciones son fragmentos de los cantos corales y sus acciones están sujetas a las del personaje colectivo original. No existen cuatro personajes independientes en cuyos diálogos se hayan vertido los pasajes corales, sino un solo coro que ha sido descompuesto en cuatro personajes.

En cuanto a su relación con el planteamiento de Calame, defendemos que en este coro predomina la voz hermenéutica o interpretativa, que hace que los ancianos evalúen la acción dramática y la interpreten de acuerdo a un sistema moral y religioso concreto⁷¹.

7. CONCLUSIONES

Al preguntarnos si los responsables del espectáculo teatral supieron aprovechar las posibilidades creativas que el modelo ofrecía, concluiremos que sí lograron resultados eficaces al recrear la tragedia adaptando esta figura a nuestros días sirviéndose de la intemporalidad del mito para ubicar la historia en los noventa. El coro no aparece como elemento meramente decorativo, sino como un personaje más (colectivo o individualizado), como figura mediadora y representante de la comunidad y la tradición.

Retomando el planteamiento de Calame, afirmamos que, si bien en los tres se dan estas dimensiones semánticas, no siempre se dan en la misma medida, sino que, por momentos, una dimensión gana importancia frente a las demás. En el coro de ancianos prima la voz hermenéutica (pues posee una voz interpretativa que recae en la sabiduría tradicional y patrimonial); en el coro de troyanas, la voz emotiva (que le hace dejar en segundo plano su rol de esclavas para intervenir en el conflicto y mediar entre el público y los héroes); y, en el coro de Erinias, la voz teatral (que lleva al coro a estar inmerso en la trama).

Como podemos ver, el coro sigue siendo un problema fundamental de las nuevas adaptaciones. Pero hay dos formas de afrontarlo: suprimir el coro o readaptarlo mediante diversas fórmulas, como hizo José Carlos Plaza en esta ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

- Abeleira, J. (1990a). «La Orestíada: dioses y hombres», *El público* 79, 17.
— (1990b). «Polémica Orestíada», *El público* 80, 48-49.

⁷¹ Calame (2013: 55).

- Anon., (1990). «Agamenón regresa a Atocha con polémica». *La Vanguardia*. <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1990/06/21/pagina-5/33030343/pdf.html?search=Orestes%20regresa%20a%20Atocha>> (04/06/2017).
- Aristóteles (1974). *Poética*. Versión esp. de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- Bañuls, J. V. (2000). «Los coros femeninos de las tragedias griegas», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *El fil d'Ariadna*. Bari: Levante Editori, 36-60.
- Bañuls, J. V. y Crespo, P. (2003). «Electra, la tejedora de sueños», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *L'ordim de la llar: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i pervivència dins la cultura*. Bari: Levante Editori, 103-118.
- (2005). «Una *Electra* de Sófocles: la proyección de un texto en la escena», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *Entre la creación y la recreación*. Bari: Levante Editori, 105-122.
- Battezzato, L. (2007). «Lyric», en Gregory, J. (ed.), *A companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Blackwell, 149-166.
- Calame, C. (2013). «Choral polyphony and the ritual functions of tragic songs», en Gagné, R. y Govers Hopman, M. (eds.), *Choral mediations in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 35-58.
- Castrillón, A. y Acevedo, J. (2011). «De la culpa indeleble a la justicia en la *Orestíada* de Esquilo», *Sophia* 7, 67-74.
- De Madariaga, L. (1990), «La Orestíada: Plaza al aire libre». ABC. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/06/13/113.html>> (04/06/2017).
- De Paco, D. (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo xx*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- (2005). «Los coros trágicos griegos y su reintroducción en los dramas contemporáneos», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *Entre la creación y la recreación*. Bari: Levante Editori, 223-236.
- Ebbot, M. (2005). «Marginal Figures», en Gregory, J. (ed.), *A companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Blackwell, 366-376.
- Errandonea, I. (1970). *Sófocles y la personalidad de sus coros: Estudio de dramática constructiva*. Madrid: Moneda y Crédito.
- Esquilo (2000). *La Orestea*. Versión esp. De José Alsina Clota. Madrid: Cátedra.
- Gagné, R. y Govers Hopman, M. (2013). «Introduction: The chorus in the middle», en Gagné, R. y Govers Hopman, M. (eds.), *Choral mediations in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-35.
- Galán, E. (1990), «*La Orestíada de Esquilo*. Apuesta por la modernidad». *Ya*. <<http://teatro.es/profesionales/denise-perdikidis-4926/estrenos/orestiada-la-3729/documentos-en-sede/prensa/6>> (04/06/2017).

- Gil, L. (1975). *Transmisión mítica*. Barcelona: Planeta.
- Goldhill, S. (1996). «The authority of the Tragic Chorus», en Silk, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford: The Oxford University Press, 244-249.
- (2007). *How to stage Greek tragedy today*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Gould, J. (1996). «Tragedy and collective experience», en Silk, M. S. (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: The Oxford University Press, 217-243.
- Haro, E. (1990). «Una ‘Orestíada’ sin brío». *El País*. <http://elpais.com/diario/1990/06/14/cultura/645314404_850215.html> (04/06/2017).
- Herrerías, E. (2008). «La idea de la justicia en la obra de Esquilo», *Revista de Filosofía* 45, 55-70.
- Kim on Chong-Gossard, J. H. (2008). *Gender and communication in Euripides' plays: Between song and silence*. Leiden/Boston: Brill.
- Ladra, D. (1990). «Los favores de la democracia», *Primer Acto* 234, 116-122.
- Ley, G. (2007). *The Theatricality of Greek Tragedy: Playing Space and Chorus*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- López Sancho, L. (1990). «Orestes ‘arruinado’ entre las ruinas de la Ronda de Atocha». *ABC*. <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/06/15/115.html>> (04/06/2017).
- Morenilla, C. (2004). «Cinco Electra actuales», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *El Caliu de l'oikos*. Bari: Levante Editori, 401-425.
- Muñoz, D., (1990). «José Carlos Plaza estrena su ‘Orestíada rock’». *El País*. <http://elpais.com/diario/1990/06/12/cultura/645141614_850215.html> (04/06/2017).
- Murray G. (1978). *Eurípides y su tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Plaza, J. C. y Del Amo, A., (1990a). *La Orestíada de Esquilo*. <<http://teatro.es/catalogo-integrado/la-orestiada-855391-10>> (04/06/2017).
- Plaza, J. C. (1990b). *La Orestíada de Esquilo*. [CD-ROM]. Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Raffaelli, R. (2009). *Esercizi plautini*, Urbino: Quattro Venti.
- Ragué Arias, M. J. (2001). «Clitemnestra, Medea, Fedra: contemporaneidad de su transgresión mítica», en De Martino, F. y Morenilla, C. (eds.), *El logos femenino en el teatro El fil d'Ariadna: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*. Bari: Levante Editori, 367-378.
- Steiner, G. (2011). *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela.
- Vernan J.-P. (1987). *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus.