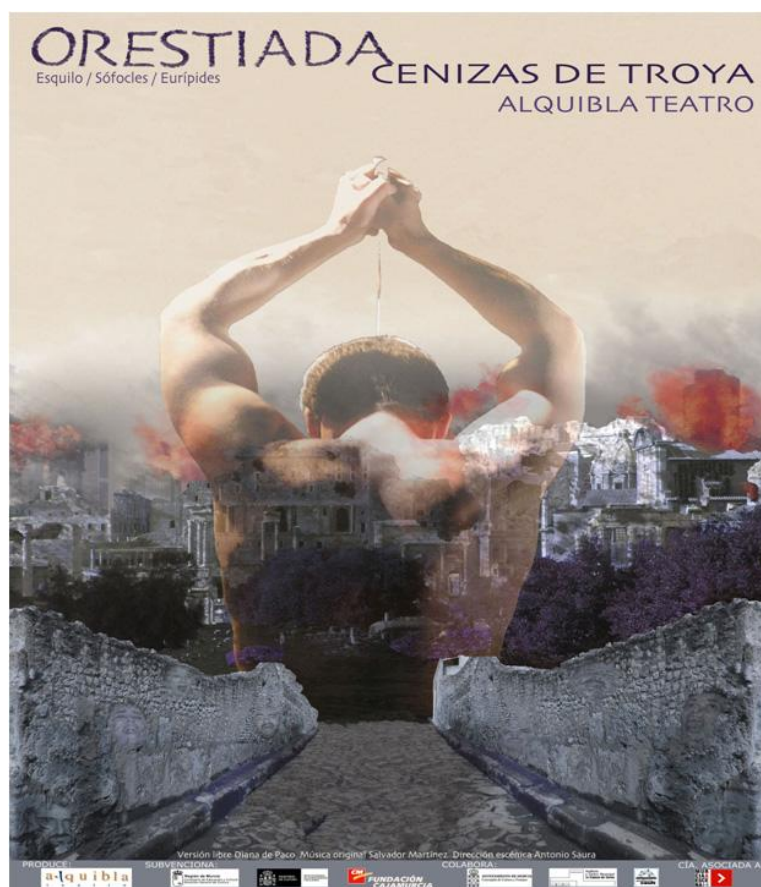


# ADAPTACIÓN DEL MITO DE ORESTES A LA ESCENA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

MÁSTER INTERUNIVERSITARIO DE ESTUDIOS  
SUPERIORES DE FILOLOGÍA Y TRADICIÓN CLÁSICAS

Universidad de Almería



TRABAJO FIN DE MÁSTER

Alumno: José Manuel Martínez Martínez.

Tutores: Dr. Javier Campos Daroca y Dra. Lucía P.  
Romero Mariscal.

Convocatoria: septiembre de 2011.

*A Javier y, especialmente, a Lucía,  
por tantos años de dedicación y entrega,  
que han marcado mi vida...*

# «ADAPTACIÓN DEL MITO DE ORESTES A LA ESCENA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA»

## ÍNDICE

---

	<i>Páginas</i>
1. INTRODUCCIÓN. RECEPCIÓN Y TRADICIÓN DEL TEATRO ANTIGUO. IDEAS GENERALES.	3
2. VERSIONES ESCÉNICAS ESPAÑOLAS DE LA <i>ORESTEA</i> .	11
2.1. DIANA DE PACO DRAMATURGA. ANTONIO SAURA DIRECTOR. ALQUIBLA TEATRO.	11
2.2. EL TEXTO DE DIANA DE PACO.	17
2.3. LA PUESTA EN ESCENA.	29
3. CONCLUSIONES.	42
4. OBRAS CITADAS.	43

**ANEXO I: DOSSIER DE PRENSA Y SELECCIÓN DE REPRESENTACIONES TEATRALES DE LA *ORESTEA* EN MÉRIDA.**

**ANEXO II: INFORMACIÓN PARATEXTUAL DE LA VERSIÓN DE LA *ORESTEA* DE DIANA DE PACO.**

## I. INTRODUCCIÓN. RECEPCIÓN Y TRADICIÓN DEL TEATRO ANTIGUO. IDEAS GENERALES

El trabajo que abordamos se propone estudiar un episodio reciente de la tradición/recepción en España de una de las piezas más importantes del repertorio de la tragedia antigua, como es la *Oresteia* de Esquilo. Esta obra, que supuso en su tiempo un cambio importante de las prácticas teatrales, es reconocida por críticos de prestigio como la más acabada obra trágica de la antigüedad. Como ha señalado Anton Bierl, la *Oresteia* es uno de los dramas más influyentes que se hayan escrito jamás y goza de una posición única en la literatura mundial y en la historia del teatro. Desde la primera puesta en escena en el año 458 a.C. hasta nuestros días, ha tenido una importancia extraordinaria en las más diversas modalidades de su recepción.<sup>1</sup>

Cuando Diana de Paco escribe *Las Cenizas de Troya* sabe bien que esta materia ha dado lugar a un volumen extraordinario de producción literaria, a la que hay que añadir una imponente masa teórica y erudita que, desde el siglo XIX, trata de aclarar la condición histórica y conceptual de las piezas de referencia. Este peso añadido de reflexión no puede desecharse sin más; es propio de la modernidad precisamente tomar conciencia de la distancia irreversible que nos separa de los orígenes y hacer de su recuperación una tarea ardua. Cuando esta obra se propone, además, a la escena para ser representada por Alquibla Teatro bajo la dirección de Antonio Saura, la complejidad de la recepción se multiplica por todos los factores que entran en ese laborioso arte de la representación en el que cuentan los referentes escénicos antiguos, algunos de ellos ajenos por completo a las convenciones modernas.

Nuestro trabajo se propone analizar esta doble tarea de recepción, textual y escénica, en toda la complejidad de la escritura teatral, de manera que queden claras las

---

<sup>1</sup> Bierl 2004: 21.

opciones más significativas realizadas que permiten singularizar y valorar la originalidad de la labor de Diana de Paco y Antonio Saura. En primer lugar, analizamos la elaboración que hace Diana de Paco de la materia mítica sobre los Atridas a partir de las realizaciones literarias señeras: Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca. En un segundo momento, será la representación de esta obra en el Teatro Romera de Murcia la que centrará nuestro interés para señalar las soluciones a los continuos problemas que proponen las obras clásicas y sus elaboraciones a la hora de pasar a un escenario, sobre todo si este es como en este caso, un escenario convencional en las antípodas del que recibió los coros esquiléos.

Dado que este género de estudios de recepción teatral constituye una de las líneas de investigación desarrolladas en la Universidad de Almería en colaboración con la Universidad de Valencia,<sup>2</sup> creemos conveniente exponer un esbozo de algunas de las ideas básicas que orientan sus intereses y objetivos fundamentales, al tiempo que sus indagaciones.

## **1. Catalogación**

Partimos del hecho de la sorprendente actualidad de las tragedias antiguas y de su revitalización progresiva a partir de los siglos XVIII y XIX, hasta llegar a un siglo XX en el que se ha convertido ya en una práctica institucionalizada en el mundo cultural (compañías, festivales, etc.). Actualmente importantes instituciones europeas y americanas están empeñadas en el registro y catalogación de las representaciones del teatro grecolatino.<sup>3</sup> Conviene precisar en seguida que estos grandes proyectos de

---

<sup>2</sup> Nos referimos al GRUP DE RECERCA I ACCIÓ TEATRAL, dirigido por la prof. Carmen Morenilla Talens en la Universitat de València y que publica de manera periódica un volumen de actas del congreso internacional anual que se celebra en la mencionada Universidad.

<sup>3</sup> La actualidad escénica del teatro griego es objeto hoy día de una amplía red de proyectos de catalogación entre los que cabe destacar THE ARCHIVE OF PERFORMANCE OF GREEK AND ROMAN DRAMA (APGRD), de la Universidad de Oxford, y CLASSICAL RECEPTIONS IN LATE TWENTIETH CENTURY DRAMA AND POETRY IN ENGLISH, dirigido por L. Hardwick (The Open University), ambos con una serie

catalogación pretenden sobre todo registrar las representaciones *de* las obras clásicas, no de las adaptaciones, versiones u obras inspiradas en aquéllas. Pero la línea que divide unas representaciones de otras está lejos, y cada vez más, diríamos, de ser nítida. La línea que divide una “reposición” del teatro antiguo y una “recreación” del mismo está lejos, insistimos, de ser clara. De hecho, podemos considerar que una reposición en sentido riguroso entra dentro de lo que Vasseur-Legangneux llama la ‘utopía teatral’<sup>4</sup>. Así que creemos que es más conveniente considerar el fenómeno de la revitalización del teatro antiguo en todos los grados del espectro que va desde la representación más arqueológica a la más libre de las adaptaciones. Lo que se reconstituye es algo análogo al medio teatral antiguo, al menos en la comunidad que se siente respecto de unos mitos propios, de unas obras clásicas y de una forma de hacer teatro con ellos.

Con todo, los textos antiguos constituyen un referente irrenunciable como punto de partida de la iniciativa teatral. Por mucho que se habla de la fuerza mítica de las obras clásicas, la recepción moderna rara vez parte de los mitos sin más, sino que toma como punto de partida las versiones consagradas por los autores clásicos y organiza en torno a esos textos canónicos el mundo mítico que interesa. Es por ello que los mitos que interesan son relativamente pocos: son aquello que han dado ya monumentos literarios de altura.

Así pues, los textos no son, pese a la mala fama de que gozan entre la gente del teatro, ataduras que encorsetan la imaginación de los artistas, sino que son ellos mismos un factor y recurso fundamentales de la creatividad dramática, teniendo en cuenta que se trata de textos de una capacidad significativa extraordinaria. La recepción procede libremente sobre ellos, los reescribe y los combina dentro de una inspiración que está dictada por las inquietudes del tiempo en que se vive. La disponibilidad a la recreación

---

de publicaciones. Sendos volúmenes han aparecido sobre *Agamenón*, *Bacantes* y *Medea*, además de los destinados a clarificar la viva recepción de los trágicos clásicos en el teatro inglés, irlandés (Hall-Macintosh 2000) y americano (Hartigan 1995). Flashar (1997) estudia sobre todo la escena alemana. En España disponemos de las importantes contribuciones que debemos a la actividad.

<sup>4</sup> Patricia Vasseur-Legangneux 2004: 17-20.

y a la reinención por medio del mito debe contarse entre las virtudes del teatro trágico y los estímulos para su revitalización.

Más adelante apuntamos la importancia que tiene el momento de la traducción en la escena trágica moderna. Por el momento queremos subrayar que el primer paso es un aprovechamiento de los recursos literarios en la constitución de un texto que es, además palabras en boca de personajes, una fuente de ideas de importancia notable en la puesta en escena. Nuestro trabajo tiene que proceder, en primer lugar, a un análisis del trabajo de escritura que de Paco realiza sobre una serie muy amplia de textos clásicos que conoce bien profesionalmente.

## **2. Espacios teatrales**

En segundo lugar, merece la pena destacar la relación estrechísima que hay entre el teatro antiguo resucitado y la creación de nuevos espacios teatrales. Y la ubicación del espectáculo en los antiguos lugares de representación tiene a la vez de voluntad de continuidad y de ruptura, porque no se puede encontrar espacio más ajeno a las convenciones vigentes desde la institución del teatro a la italiana, que las que demanda un teatro radicalmente ambiental, como es el antiguo. De este modo vemos que una y otra vez los actos de restitución son algo así como actos revolucionarios.

Ciertamente, desde que los teatros griegos y romanos han sido rehabilitados para la representación regular del teatro clásico, la opción de transformarlos en teatro ha perdido algo de su fuerza. Sin embargo siguen intactos los retos del espacio antiguo más allá de la arqueología: en primer lugar, la idea y el ideal de un espacio integrador que no separe al espectador ni lo relegue a una inactividad ociosa y, se presume a veces, consumista; en segundo lugar, la teatralidad explícita de un espacio que no deja lugar al naturalismo y deja abiertas todas las posibilidades a la experimentación teatral. Esto quiere decir que en los estudios de recepción, la parte dedicada al análisis del espacio

teatral tal como ha sido creado y organizado por el director de escena tiene una importancia fundamental.

### 3. Puesta en escena

Estrechamente vinculado a la importancia del espacio teatral está el surgimiento de una figura profesional nueva cuya influencia no ha hecho sino aumentar desde su aparición. El trabajo de recepción teatral más importante se concentra en la actividad que, desde finales del siglo XIX, se conoce como “puesta en escena”. Esta instancia de creación escénica desarrolla un trabajo que originalmente tenía asignado el actor principal y supone una transformación muy importante en la historia de las artes escénicas. De manera más específica, en la recepción del teatro grecolatino adquiere un protagonismo casi absoluto, como ha señalado Patricia Vasseur-Legagneux. La puesta en escena hace del texto el elemento permanente e inventa una realización escénica cada vez diferente y original. El director de escena, en efecto, incluso si declara su pretensión de someterse lo más posible al texto, no puede escapar a una interpretación, dado que su trabajo consiste en una traducción semiológica de datos textuales. Por tanto, el texto y su representación están siempre en perpetua tensión y tejen cada vez “una obra singular”. Cada puesta en escena de una tragedia griega propone una interpretación diferente que hace aparecer una o muchas significaciones que el director de escena lee en la obra. De ahí la importancia que los traductores de escena prestan a las traducciones de la obra, lo que ha dado, en Francia al menos, a una colaboración estrecha entre filólogos y especialistas de las artes escénicas.<sup>5</sup> Como veremos, esta es también la colaboración que se ha dado en *Las Cenizas de Troya*.

En este trabajo nos hemos servido de la obra de Simon Goldhill surgida precisamente en este enclave de colaboración entre filología y teatro. Goldhill escribe, de hecho, esta obra para responder a las dudas que suscitan las obras antiguas a la hora

---

<sup>5</sup> Patricia Vasseur-Legagneux 2004: 48.



de llevarlas a escena por profesionales del teatro. De ahí la inmensa utilidad para un análisis que atienda a la importancia de estos puntos.

#### **4. Continuidad y diferencia. Ideas de tragedia**

Es frecuente subrayar como razón de la actualidad de la tragedia antigua la vigencia imperecedera de los temas, su condición de problemas humanos cuya permanencia demuestra justamente su universalidad. La tragedia antigua en la modernidad sería la variación contemporánea de temas eternos que sancionan una continuidad cultural y hasta civilizatoria.

Representativa de esta visión es la observación J. S. Lasso de la Vega: “el trágico, al ocuparse de lo que hicieron o sufrieron Orestes y Electra, se ocupa de lo que puede pasar al hombre en general. Pinta lo que verosímilmente y hasta necesariamente debe suceder, y puede inventar situaciones que despierten temor y compasión en el espectador, un hombre común y normal que se siente reflejado en aquellos hombres “iguales a él”, sus hermanos y homólogos, que se mueven sobre la escena”.<sup>6</sup> En efecto, con la adaptación del mito griego, el dramaturgo contemporáneo recoge un “arquetipo” universal que concentra las acciones de una serie de personajes, en un contexto sociopolítico determinado. En el sentido de valorar las continuidades van las características que L. Gil relaciona con el mito, a saber “tipificación”, “intemporalidad” y “recurrencia”, las cuales permiten el desarrollo del contenido heredado. Asimismo, Gil hace referencia a la denominada “toma de postura” del autor frente al mito, la cual consta de la “integración”, la “proyección” y el “enfrentamiento”. Todo ello sin olvidar la capacidad del mito para contraer nuevos valores simbólicos en función del entorno sociopolítico y del interés del autor por enfocar el trasfondo mítico desde una perspectiva determinada.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> José Lasso de la Vega 1964: 426.

<sup>7</sup> Gil 1975: 17.

Entre los géneros privilegiados en la recepción del mito se cuenta sin duda el teatro trágico en virtud de una capacidad especial de llevar a lo esencial, de una manera revitalizadora. Siguiendo de nuevo a Lasso de la Vega, el teatro del siglo XX encuentra en la tragedia griega “una receta reconstituyente, de reconstrucción teatral ante una crisis cierta. [...] El hombre moderno utiliza su tradición como trampolín para saltar hacia proyectos futuros, y así la agudizada apetencia de libertad que caracteriza a ese hombre encuentra en la inmersión en la venerable tradición clásica, a la vez, plenitud y nuevo comienzo”.<sup>8</sup> Así pues, el mundo clásico constituye la escena perfecta para contemplar los problemas contemporáneos del presente a partir del pasado.

Diana de Paco sostiene en este mismo sentido que, si el hombre de hoy mantiene aún una línea de continuidad con la herencia mítica, se debe a que se produce una continuidad en la evolución social y antropológica y, pese a todo aquello que nos aleja del mundo del siglo V a. C., existen ciertos elementos, inquietudes y problemas que evitan que nos podamos desprender para siempre de una referencia a los clásicos en la medida en que responden a nuestra manera de construir esas continuidades.<sup>9</sup>

A esta tendencia a subrayar las continuidades cabe oponer la visión que pone el centro de su interés en las mediaciones que nos separan de la Antigüedad. Conviene señalar que la nueva escena griega va adquiriendo importancia de manera simultánea a los nuevos saberes humanos, entre ellos la filología, empeñados sobre todo en restituir a su condición histórica aquello que se había leído como clásico, es decir, como obras inmunes al tiempo. La profundización en la historicidad tiene, de un lado, el efecto de alejar de nuestro presente a las personas y obras de la Antigüedad, que reciben una mirada objetiva propia de una ciencia que no implica ni entusiasmo ni valores compartidos con lo estudiado. Más interesante es aún el hecho de que la propia actividad filológica e histórica, y progresivamente la del conjunto de las llamadas ciencias sociales y humanas, es incorporada a la tarea de restituir a la escena el teatro

---

<sup>8</sup> Lasso de la Vega 1981: 13-4.

<sup>9</sup> de Paco 2003: 22.

antiguo, ya sea en forma de traducciones nuevas, ya de informaciones que ayuden a entender el teatro tal como era para los antiguos espectadores.

El efecto en la valoración del teatro antiguo del extrañamiento que implica la actividad de indagación histórica es sorprendente. Alejado hasta el extremo de nuestras ideas sobre el teatro, la tragedia antigua se comunica con el mundo “étnico” para volver sobre occidente una mirada crítica radical. Por la mediación de la tragedia se hace habitual la presencia en escena de un amplio conjunto de las prácticas “teatrales” del mundo, y entrecomillamos teatrales para señalar que estamos ante una proyección analógica que busca salvar las diferencias. La actividad teatral es refundada universalmente por una mediación antropológica en la que el teatro trágico de los griegos sirve de estímulo para una exploración que persigue una humanidad no sometida a simplificaciones etnocéntricas.

En resumidas cuentas, el teatro antiguo se ha convertido en un dispositivo *metateatral* de privilegio, por el que un mundo en permanente búsqueda de su identidad se proyecta más allá de sí mismo, se “altera” gracias a quienes durante mucho tiempo le dieron la suya. Y eso a través de una actividad que ya, al parecer, sirvió a los griegos para decir cosas de sí mismos de las que no eran del todo conscientes o no parecían capaces de decir de otro modo.

Además de la mediación que hemos llamado histórica guiada por las ciencias humanas, hay una mediación más sutil y a veces inaparente que es la que propone la filosofía a través de las ideas de “lo trágico”. Es difícil encontrar gente interesada en la tragedia que no tengan o se dejen llevar por una de estas concepciones que resumen en una fórmula la esencia del género más allá del teatro. Esta manera de proceder tiene efectos a veces fatales para los autores antiguos, que pueden ser perjudicados por lo poco trágico de sus tragedias. El caso más famoso es el de Eurípides, condenado terminantemente por figuras tan prestigiosas como Nietzsche por haber traicionado a la mismísima tragedia, pese a ser el único del que tenemos una obra en la que aparece en escena el dios del teatro. Más evidente es el efecto de estas ideas en la selección de las

obras representadas. Algunas como *Antígona*, *Medea*, *Edipo Rey* o *Electra* han gozado de una recepción extraordinaria de manera permanente. Otras como *Troyanas* han disfrutado de algo semejante sólo en tiempos más recientes, en relación con una transformación del sentido de lo trágico, dominado desde la segunda mitad del siglo XX por la idea de la representación de la violencia desde el punto de vista de las víctimas.

## **2. VERSIONES ESCÉNICAS ESPAÑOLAS DE LA ORESTEA**

### **2.1. DIANA DE PACO DRAMATURGA. ANTONIO SAURA DIRECTOR. ALQUIBLA TEATRO.**

La ingente productividad de Diana de Paco Serrano, autora de la adaptación teatral que nos atañe, queda patente a lo largo de su biografía, que detallaremos a continuación. Así pues, Diana nace en Murcia en septiembre de 1973. En el curso académico 1991-1992 inicia la Licenciatura de Filología Clásica, finalizándola en 1996 con la obtención de Premio Extraordinario y una Tesis de Licenciatura, “Tradición e innovación de la tragedia clásica en el Egisto de Domingo Miras”, reconocida, un año más tarde, con el accésit de los premios de la Sociedad Española de Estudios Latinos. En 1996, se traslada a Munich con una beca del DAAD para realizar un curso en el Goethe Institut. En 1997, dio comienzo a su labor docente en la Universidad de Bérgamo, Italia, como Profesora de español. Más tarde, vuelve a España, donde trabaja en la Universidad de Murcia, dentro del Departamento de Filología Clásica, con una Beca de Investigación del Ministerio de Educación para la realización de la Tesis Doctoral.

Su inquietud y prolífica capacidad de trabajo le lleva a compaginar la labor desarrollada en Murcia con los estudios de Filología Italiana en la Universidad de Salamanca, ciudad en la que se licenció en 1999. Del mismo modo, se sumerge en la investigación en las universidades de Heidelberg (donde escribe *Polifonía*), “La Sapienza” de Roma, “Trinity College” de Dublín y Manchester. Finalmente, termina sus estudios de doctorado con la Tesis sobre “La saga de los Atridas en el teatro español contemporáneo”, con mención de Doctor Europeo y el Premio Extraordinario de

Doctorado. En el año 2000, recibe una Beca de Investigación Posdostoral, gracias a la subvención de CajaMurcia. Desde ese mismo año, hasta 2006 trabaja como Profesora de griego clásico en la Universidad de Alicante y desde octubre de 2006 imparte clases de griego clásico en la Universidad de Murcia. Por último, debemos resaltar su participación en numerosos proyectos de investigación (1997: “Mitología Clásica. Fuentes y Pervivencia, con la Dra. D<sup>a</sup> Rosa M<sup>a</sup> Iglesias Montiel; 1996-2000: “Fuentes y Pervivencia de la Mitología Clásica”, con la Dra. D<sup>a</sup> Consuelo Álvarez Morán; 2000-2004: “El léxico musical y métrico en Grecia”. Comentario y traducción de Aristóxeno (*Helementa Harmonica y Elementa Ritmica*) y Ps. Plutarco (*De Musica*)”, con el Dr. D. José García López; 2004-2007: “Estudios sobre el léxico religioso en Grecia”, con el Dr. D. Esteban Calderón Dorda y “Homero: Texto y tradición”, con el Dr. D. Mariano Valverde Sánchez). Así mismo, forma parte del GRIMM “Gruppo di ricerca sul mito e la mitografia” (Grupo de Investigación sobre el Mito y la Mitografía de la Universidad de Trieste, Italia), dirigido por el Prof. Ezio Pellizer, colaborando en la traducción española del DEMGOL (Diccionario etimológico de la Mitología Griega multilingüe online, <http://demgol.units.it/index.do?&lang=sp&locale=es>).

De entre sus obras literarias, podemos destacar, en el teatro, *Eco de Ceniza* (1998), con un accésit en el V Certamen Literario de de la Universidad de Sevilla, *Polifonía* (2001), finalista del Premio Calderón de la Barca en el año 2000, *La jaula* (inédita), además de *Lucía y La Antesala* (2002), *Su tabaco, gracias* (2004), *Obsession Street* (2008), *El canto póstumo de Orfeo* (2009) y *PCP* (2010); en poesía, *Ausencias* (poemario inédito), por último, dentro del cuento, sobresalen *Sara, Sandra y viceversa*, *El caleidoscopio* y *El pueblo de al lado* (todos inéditos).

Diana de Paco pertenece, de este modo, «a la reciente generación de jóvenes dramaturgas y se incorpora, al mismo tiempo, al enorme auge que el teatro escrito por mujeres vive desde hace dos décadas en España».<sup>10</sup> Nacida en un entorno familiar con padres reconocidos en el ámbito teatral y un hermano con renombre en la dirección escénica, en sus obras dramáticas trata temas que giran «alrededor de la actualidad social de nuestro tiempo y de la relación conflictiva interpersonal o entre individuo y

---

<sup>10</sup> de Paco 2009: 9.

sociedad».<sup>11</sup> Así lo demuestra *Eco de cenizas*, que trata el miedo frente a una catástrofe nuclear y sus nefastas consecuencias en la psique humana. *La antesala* configura el problema de la incomunicación y de las complejas relaciones de una pareja mayor. En su pieza breve *Su tabaco, gracias*, «bajo la forma de una farsa trágica moderna» aborda temas como la superficialidad e incomunicación en la sociedad actual. Por su parte, *PCP (Programa de Chat Personalizado)* y *El secreto de la luz* sacan a relucir las tensiones de una mujer que intenta, por todos los medios, evitar el recuerdo del homicidio de su marido pedófilo, el amarillismo del crimen privado, además del voyeurismo de la sociedad moderna, frente al fanatismo de las sectas radicales. En *Lucía*, la protagonista Lucía/Electra -psíquicamente enferma-, intenta aclarar la muerte de su padre Augusto/Agamenón, así como la desaparición de su hermano Carlos/Orestes, responsabilizando de tal situación a su madre y al amante de ella. Al final, seremos conscientes de que Lucía ha sido quien ha provocado el infarto de su padre cuando le revela el adulterio de su esposa. La revelación de la verdad provocará el suicidio de Lucía. Por otro lado, en *El canto póstumo de Orfeo* una mujer no logra confesarse el asesinato de su adúltero esposo, huyendo de la realidad, «como una Medea moderna».<sup>12</sup>

En definitiva, como afirma Wilfried Floeck, «las obras muestran ya varios rasgos significativos de la producción dramática de Diana de Paco: el protagonismo de heroínas femeninas, la representación de la mujer como transgresora de las leyes de su sociedad y como víctima y delincuente a la vez, la importancia significativa del tema de la culpa y la expiación y, finalmente, un marcado interés por los problemas de la sociedad y por la crítica de los abusos y defectos».<sup>13</sup> Por tanto, sigue diciendo, «con esta concepción, Diana de Paco se coloca inmediatamente en la tradición del teatro de Antonio Buero Vallejo<sup>14</sup> y su intención de revisar y denunciar los antiguos modelos tanto históricos como mitológicos desde la perspectiva presente».<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> *Ibíd.*

<sup>12</sup> *Ibíd.*, pp. 11-12.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>14</sup> En la entrevista formulada por el periodista José Henríquez en “Diana de Paco y las heroínas de Polifonía”, *Primer Acto*, p. 100, Diana de Paco señala lo siguiente: «Sin duda, admiro la figura de Buero,

Por otra parte, Alquibla Teatro se alza como la compañía teatral más consolidada en el panorama teatral murciano, y cada vez más, en el español. Fundada en 1984, celebró en 2009 su 25 aniversario, con un repertorio formado por autores clásicos de todos los tiempos y orígenes (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Plauto y Séneca, Beaumarchais, Büchner, Cervantes, Lope de Rueda, Shakespeare), clásicos contemporáneos (Beckett, Brecht, Carballido, de Filippo, García Lorca, Wilde), contemporáneos nacionales (Alonso de Santos, Ernesto Caballero, José Ramón Fernández, Rafael González, Francisco Nieva, Laila Ripoll, Francisco Sanguino), sin olvidar los dramaturgos regionales (Bayonas, Clares, De Paco, M. Lax, Píriz-Carbonell y Viudes), en un repertorio que dirige su mirada a un público adulto, juvenil e infantil.

Antonio Saura (1964), director artístico y director de escena, y Esperanza Clares (1964), directora de producción, dramaturga y actriz, encabezan este destacado grupo de teatro, cuyo primer espectáculo fue estrenado el 23 de junio de 1984 con el lema de “En un café de la Unión...”, obra del fallecido artista polifacético Luis Federico Viudes. Desde ese día, hasta el 23 de junio de 2009, habrán pasado justo 25 años. Antonio Saura, en este momento,<sup>16</sup> sintetiza la trayectoria teatral de este grupo a lo largo de los años, estableciendo cinco etapas bien delimitadas:

---

que fue capaz de dar un giro sustancial a la dramaturgia contemporánea de nuestro país. ¿Otros autores del panorama español? Los llamados realistas (Olmo, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Sastre) que han sido de mirar su realidad en una época de tantas dificultades como lo fue el franquismo; los que desde los setenta supieron poner las bases de nuevas formas para la dramaturgia española (Campos, López Mozo, Miralles, Rianza, etc.) y que ahora siguen dando una muestra de compromiso y capacidad creadora. Domingo miras ha sido para mí un descubrimiento y una referencia fundamental y, por supuesto, de entre los más cercanos a mí, aquellos que practican la renovación de las formas teatrales sin abandonar ese compromiso que nuestros mayores nos han mostrado que tenemos la responsabilidad de no olvidar». Jerónimo López Mozo recoge esta cita en el Prólogo a Diana de Paco 2002: 10-11.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>16</sup> En junio de 2009, para la Revista *Cool-tura*, nº 3, realiza un artículo sobre los veinticinco años de la compañía.

❖ **ETAPA I. 1984 – 1989: Luis Federico Viudes o la farsa musical**

- 1984: *En un café de la Unión*, de Luis Federico Viudes.
- 1985: *Los amantes de Beniel*, de Luis Federico Viudes.
- 1985: *Yamilé*, de Lorenzo Píriz-Carbonell.
- 1986: *¡¡¡Ochentamanía!!! (Historias de rock y amor)*, de Antonio Saura.
- 1988: *Fuera de quicio*, de José Luis Alonso de Santos.
- 1988: *Contra lujuria*, de Luis Federico Viudes.
- 1989, *Ático K*.

❖ **ETAPA II. 1990 – 1993: Brecht o el teatro político**

- 1990: *Informe prisión*, de Rafael González y Francisco Sanguino.
- 1990: *Woyzeck*, de George Büchner.
- 1991: *Baal*, de Bertolt Brecht.
- 1992: *Rapsodia a fulano de tal*, de Antonio Saura.
- 1992: *Estos fantasmas*, de Eduardo de Filippo.
- 1993: *Delirio del amor hostil*, de Francisco Nieva.

❖ **ETAPA III. 1994 - 1999: Beckett o las comedias amargas**

- 1994: *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.
- 1996: *Auto*, de Ernesto Caballero.
- 1997: *Las reinas del Orinoco*, de Emilio Carballido.
- 1999: *Paso a nivel*, de Fulgencio M. Lax.

❖ **ETAPA IV. 2000 - 2003: Teatro del Mediterráneo**

- 2000: *El sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare.
- 2003: *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca.



❖ **ETAPA V. 2004 - 2009: Teatro de la Justicia**

- 2002: *El fantasma de Cánterville*, de Oscar Wilde.
- 2004: *Las bodas de Fígaro*, de Beaumarchais.
- 2005: *El día más feliz de nuestra vida*, de Laila Ripoll.
- 2006: *Orestíada. Cenizas de Troya*, de Esquilo / Sófocles / Eurípides.
- 2008: *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos.
- 2009: *Tartufo*, de Molière.

Los espectáculos más significativos de Alquibla Teatro son estrenados desde el año 2000, cuando se produce un importante crecimiento cualitativo y cuantitativo, a nivel empresarial y artístico. De este modo, alcanzan el éxito con obras como *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare (2000), *Bodas de sangre de Lorca* (2003), *El día más feliz de nuestra vida* de Laila Ripoll (2005), la obra que nos concierne, *Orestíada (Cenizas de Troya)* (2006), *Amistades Peligrosas* de Laclos (2008) y *Tartufo* de Molière (2009), todas ellas presentadas en salas, teatros y festivales de gran parte del estado español, en varias ediciones del Festival de las Autonomías (Madrid) y en el Festival de Mérida (2007), además de participar en el Festival Mercosur –Argentina (2004)–, en el Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami (en 2008 y 2009) y en el Festival de Teatro Hispano de Washington (2010). Los espectáculos programados para la temporada 2011 son: *Anfitrión* de Plauto (versión de Juan Ramón Barat), *Las Reinas del Orinoco* de Emilio Carballido y *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand (versión para niños de Esperanza Clares).

La colaboración de Diana de Paco como clasicista, experta en el mito de Orestes y su tradición clásica en la literatura española, así como escritora teatral con una acusada afición a los personajes de Clitemnestra y Electra, por una parte, y al *topos* de la culpa y la retribución, por otro, con Antonio Saura y la compañía Alquibla Teatro, profesionales del teatro con experiencia en representaciones de textos clásicos, cumple, en definitiva, con el ideal propuesto por Helen P. Foley, para quien debe haber una relación estrecha entre especialistas en estudios clásicos y profesionales de la escena que enriquezca los textos teatrales de los que se parte y que se vivifican en la tradición performativa.

## 2.2. EL TEXTO DE DIANA DE PACO. ARQUEOLOGÍA TEXTUAL: VERSIÓN, ADAPTACIÓN, TRADUCCIÓN, RECREACIÓN<sup>17</sup>

Diana de Paco recrea el mito de Orestes en la versión titulada *Orestíada. Cenizas de Troya*, dirigida por Antonio Saura y representada por Alquibla Teatro, sobre la que vamos a centrar este Trabajo Fin de Máster. El primer estreno de la obra tuvo lugar el viernes, 6 de octubre de 2006, en el Teatro Guerra de Lorca. La presentación oficial se celebró en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, celebrado del 9 al 12 de agosto de 2007. Del mismo modo, el domingo, 20 de abril de 2008, en el Auditorio de La Alberca (Murcia), se llevó a cabo la última representación.

En esta versión, Diana de Paco, partiendo de la famosa adaptación de Homero por parte de Alessandro Barico -«Todo empezó en un día de violencia»-<sup>18</sup>, toma como fuente fundamental la trilogía de Esquilo, si bien recurre frecuentemente a las correspondientes reinterpretaciones de Sófocles (*Electra*), Eurípides (*Ifigenia en Áulide*, *Electra*, *Orestes*) y Séneca (*Agamenón*, *Tiestes*). Son esenciales las declaraciones de la propia Diana al respecto:

El objetivo principal de la versión tal y como el Director de la misma la concibió, era aunar en un solo espectáculo los distintos episodios que relataban cada uno de los trágicos grecolatinos, tomando de ellos aquellos rasgos significativos que harían posible volver a comprender y a sufrir el conflicto y la catástrofe de estos héroes como imágenes universales, intentando en todo momento mantener vivos en el nuevo texto los elementos simbólicos que recorren los dramas clásicos. En definitiva, se trataba de recrear el mito y a sus protagonistas sin modificar sus características esenciales pero reconfigurando estos perfiles desde los ojos contemporáneos que se identifican con sus antepasados. En esta “versión libre” hay gran parte de versión y gran parte de libertad, pero desde el primer momento está

---

<sup>17</sup> Usamos estos términos en el sentido específico propuesto por Lorna Hardwick para los estudios de recepción. Cf. “Reception Studies”, *Greece & Rome. New Surveys in the Classics* 33 (2003).

<sup>18</sup> Alessandro Baricco (Homero, *Iliada*).

realizada con devoción, admiración y respeto por aquellos que en la Grecia Clásica nos transmitieron tan valiosas enseñanzas a través de la tragedia del hombre. Hemos prescindido de elementos fundamentales en el pensamiento trágico griego, como la presencia de los dioses, porque hoy la fuerza divina ha sido desterrada del universo, incluso en los más crudos conflictos, por el egocentrismo de un ser humano que considera su poder y su fuerza como medida de todas las cosas; también hemos modificado la estructura de los dramas antiguos, aunque sin prescindir totalmente del coro y de su papel, de modo que nos resultara posible ofrecer en un único espectáculo el pasado y el presente de la familia de Agamenón. En esta nueva tragedia de los antiguos héroes no queríamos perder el sabor arcaico y ritual de un teatro de la palabra que los griegos nos regalaron, ni adaptar a modos y usos contemporáneos la belleza heredada de los héroes trágicos, y así hemos pretendido, al reescribir el conflicto, que el espíritu del teatro griego antiguo no se pierda del todo a lo largo de esta representación.<sup>19</sup>

En la versión de Diana de Paco es posible reconocer algunos pasajes de las versiones trágicas antiguas, cuyos ecos resuenan en ocasiones como una suerte de traducción en el saber hacer de esta dramaturga y profesora universitaria de filología clásica<sup>20</sup>. En lo que atañe a las cuestiones de traducción, debemos tener en cuenta que «la diferencia entre una traducción para la escuela o la universidad y una traducción para la escena es absoluta. Por otra parte, cada uno de los tres grandes tragediógrafos griegos conlleva sus diferentes problemas de traducción. Esquilo escribe una poesía inmensamente densa, con muchas imágenes, con frases largas y alambicadas, donde la gramática es a menudo tortuosa y el vocabulario es una intimidatoria combinación de grandilocuencia, metáforas relucientes y crudas yuxtaposiciones».<sup>21</sup> De ahí que se haya optado por conservar la intensidad de la tragedia original por medio de una prosa

---

<sup>19</sup> «Notas para una puesta en escena», Diana de Paco Serrano, junio de 2006.

<sup>20</sup> Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje coral, perteneciente al Prólogo, Secuencia 9: «*Llegará el ejército griego a través de los mares a las costas de la bien amurallada Troya, dispuestos con sus lanzas y sus antorchas a convertir en cenizas esta ciudad. Lucharán los griegos, arrebatando de los brazos a de sus esposos e hijos a las mujeres troyanas, que entre gritos de terror serán convertidas en esclavas. (...) Troya arderá, se consumirá en llamas de devastación y duelo. Sobre los restos de esta ciudad, en otro tiempo dichosa, Agamenón arrastrará el cuerpo de los más insignes príncipes frigios tras haber raptado a las princesas de palacio. Incluso la victoria acarrea la ruina a quien actúa con desmesura. En el humo de Troya, cuando tiña de negro el cielo entero, se verá reflejado el destino de los hombres*».

<sup>21</sup> Simon Goldhill 2007: 154-155.

poética rica en matices, pues, en palabras de Saura, «la puesta en escena debe imbricar el horror de las acciones violentas con la belleza de la poesía, el contraste entre un espacio/tiempo contemporáneo y lo poético del lenguaje». No obstante, también señala que «la versión debe clarificar la historia, con adecuación sintáctica y léxica, necesaria para el espectador contemporáneo, en especial el público joven, pero conservando la poesía propia del sabor arcaico que se desprende del mito».

Esta opción textual que intenta, por una parte, clarificar al espectador actual, cada vez menos familiarizado con la mitología antigua, el rico entramado de personajes, acciones e imágenes del mito de los Atridas y, por otra parte, conservar la grandeza estilística de la poesía antigua es una empresa difícil y no siempre conseguida. En ocasiones, la repetición de los epítetos formularios, especialmente patronímicos que aclaran la relación entre personajes, choca con la expresión en prosa e incluso con el vestuario y el relativo realismo de la actuación de los actores. En las saluciones entre personajes, los vocativos seguidos de los patronímicos resultan algo pomposos entre esposo y esposa, o madre e hija. Un ejemplo de esto lo encontramos, por ejemplo, en la primera salida a escena notable de Orestes, cuando se presenta en Argos, ante la tumba de su padre, dispuesto a ejecutar su venganza. Orestes aparece en escena con unos pantalones ceñidos de cuero rojo, una camiseta y chaqueta negras también ceñidas, gafas de sol oscuras y una mochila. Sus palabras contrastan de un modo poco adecuado con su aparición por el registro lingüístico empleado, algo altisonante, que el actor recita con una emoción sometida a ese elevado registro de lenguaje, que se impone sobre la emoción dramática del motivo narrativo del regreso, tan poderoso en Esquilo y Sófocles:

Por fin se concluye este viaje, desde la lejana tierra de Estroffio. He venido aquí, a mi patria, tras tantos años, para averiguar si eran ciertos los rumores que desde Argos y el resto de Grecia a nosotros nos llegaron con la noticia de que *el Atrida Agamenón, mi padre*, fue asesinado en su propio palacio a penas puso el pie en tierra patria tras destruir Troya. Muchos años he pasado sin nuevas de mi familia, pero poco a poco han ido llegando *falaces lenguas portadoras de destructores mensajes* que, de tanto repetirse, se han confundido con la verdad. Y ahora me encuentro ante este túmulo que, sin duda, es la prueba terrible de que no eran

engaños aquellas noticias que recibimos. Clitemnestra, *mi amantísima madre*, dicen que fue tu feroz verdugo.<sup>22</sup>

Otras veces, en cambio, la evocación de la grandeza poética y la imaginaria simbólica de las versiones antiguas se mantiene con gran efectividad, recreándose en una prosa nueva de fina ironía. Un ejemplo hermoso es el de la famosa imagen de la red. En las versiones antiguas, Clitemnestra (y Egisto) daban muerte a Agamenón en el baño atrapándolo con una red que la esposa infiel tejiera malévolamente, a diferencia del tejido de Penélope, aquella esposa ejemplar. En la versión de Diana de Paco, Clitemnestra asestará varios disparos a Agamenón, de forma que, en principio, la red queda desestimada. Sin embargo, la mención explícita de la red es repetida por varios personajes a lo largo de la obra, como una fina ironía y como aliento a unas falsas expectativas por parte, sobre todo, del espectador culto o familiarizado con la tradición antigua. Aquí, la red tendrá siempre un sentido no literal sino metafórico, de trampa o engaño.

En una indagación de lo que hemos llamado la ‘arqueología textual’ del texto, podemos ver cómo algunas escenas fueron suprimidas en la colaboración entre dramaturga y director, en las que, de nuevo, ese delicado equilibrio entre la ‘fidelidad’ a las versiones antiguas y la adaptación a la modernidad, hubo de pactarse, ensayarse, y, en ocasiones, eliminar. Tomemos como ejemplo la escena del centinela que abre la trilogía apostado en el palacio de los Atridas esperando noticias de la llegada del general aqueo, habla a través de un móvil con un compañero. Así, en el guión, se lee lo siguiente:

Espacio / tiempo: Es de noche; en escena se halla un centinela apostado por orden de Clitemnestra en la azotea del palacio de los Atridas, en Argos. Reina un profundo silencio. Un hombre/guardián/guardaespalda espera impaciente noticias de Troya. La espera dura un año. Habla por el móvil con otro. Le cuenta que está

---

<sup>22</sup> La cursiva es nuestra.

haciendo guardia y que lleva un año esperando noticias de Troya y de Agamenón.  
Después cuelga<sup>23</sup>.

Esta escena se eliminó de la representación, probablemente para abreviar el espectáculo.

La historia es, pues, contada desde la perspectiva de una “tragedia doméstica que surge de un enfrentamiento familiar”: Agamenón sacrifica a su hija por ambición de poder; a su vez, éste, junto a Casandra, la profética concubina, es sacrificado por su adúltera esposa, la reina Clitemnestra, y Egisto, su amante, hijo de un incesto, que desea vengar las atrocidades cometidas por Atreo para con su familia; finalmente, estos morirán en manos de Orestes, quien será juzgado por el pueblo. Es decir, la tragedia en el palacio de los Atridas se desarrolla desde las atrocidades cometidas por Atreo en el banquete de los inocentes, hasta la venganza de Orestes, de ahí la *contaminación* de los textos de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y del *Agamenón* y *Tiestes* de Séneca que, por otra parte, hacen más claras y comprensibles al público actual las alusiones a estos antecedentes míticos en la propia *Oresteia* de Esquilo.

Así pues, seis serán los personajes principales: Agamenón, Clitemnestra, Egisto, Casandra, Electra y Orestes, más dos personajes portavoces de la voz del coro: un hombre y una mujer de la familia. A la trilogía propiamente dicha le precederá un prólogo, adaptado, en su mayor parte, a partir de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, y el final se cerrará con un epílogo, original, a cargo de todos los actores.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Esta escena se elimina en la representación, donde el vigía no aparece en absoluto, y el mensajero que precede a la entrada de Agamenón es el hombre de la familia, o sea, un coreuta, y su intervención es muy breve.

<sup>24</sup> La intervención de la segunda (Susi) y la tercera mujer (Lola) será tomada, respectivamente, del prólogo de *Andrómaca* y de *Hécuba* de Eurípides. A su vez, de Séneca (*Agamenón*) recogerá el discurso de Tiestes en la escena del banquete de los inocentes. Finalmente, del *Agamenón* de Esquilo se seleccionará el episodio del sacrificio de Ifigenia por el jefe griego, además de la *Ifigenia en Áulide* ya mencionada. Ifigenia es, por tanto, también un personaje que aparece en escena, si bien su intervención es

En el prólogo, escucharemos y veremos a mujeres despojadas de sus hijos y de sus seres queridos por la guerra, todas Andrómacas, Hécubas... Una mujer tendrá el honor de abrir el discurso invocando las impiedades y la destrucción cometidas en Troya:

«Todo comenzó en un día de violencia». La ciudad humeante llora a sus muertos. Las madres buscan los cadáveres de sus hijos, y lamentan, mesándose los cabellos, el incierto futuro que les espera. La sangre empaña los campos y los muros de la ciudad, destruidos, ya no sirven de cobijo para sus ciudadanos. Han sido saqueados santuarios, vaciados los tesoros y raptadas las jóvenes doncellas que ya no harán libaciones ni danzaran en coros en las fiestas patrias. Sólo deseo que los ejércitos griegos no se afanen en la destrucción sin límite y no creen mayores dolores a los vencidos. De toda desmesura el castigo es inminente.

A continuación, se exponen los antecedentes de la historia, refiriendo el citado banquete de los inocentes, el rapto de Helena y el sacrificio de Ifigenia a manos de su padre, episodio que tomará una especial relevancia en escena por su elevado nivel de patetismo, sumiendo al espectador en un proceso de auténtica catarsis. Por otro lado, el adulterio de Clitemnestra con Egisto servirá de enlace con la secuencia anterior. El coro será el último en intervenir:

Llegará (...) el conjunto del ejército de los helenos; a bordo de sus naves y bien armados entrarán en (...) Troya (...). / La Tomarán (...) deseosos de llevarse a Helena, (...) desde la casa de Príamo a tierras de la Hélade, por medio de los escudos que aguantan las lanzas y de las picas de los aqueos! / Y (...) el Atrida le arrancará a Paris la cabeza, separada del cuello, abatirá la ciudad de arriba abajo y dejará sumidas en el llanto a las jóvenes troyanas y a la esposa de Príamo. / Y Helena, (...) sabrá de estar sumida en llano por haber abandonado a su esposo. Que no llegue nunca sobre mí ni sobre los hijos de mis hijos una angustia como la que aguantarán

---

breve, aunque efectiva. El epílogo se quitó tras unos meses de representación, de forma que la obra se cerraba con el monólogo de Orestes.

las mujeres de los troyanos. (...) las fábulas lo transmitieron así a los hombres contrariamente a toda realidad.

Al fin y al cabo, todo lo que ocurre en la otra orilla de Argos, en la lejana Troya, se resume en violencia por ambición, intolerancia, lo cual acarreará más destrucción y criminalidad, pues la violencia no trae más que violencia. Agamenón, por su parte, pone la guinda al pastel en el prólogo violando a su concubina troyana, la adivina Casandra. Lo que pasará en las posteriores escenas podemos intuirlo, pues no difiere demasiado de la versión de Esquilo, si bien, un factor primordial de la recreación del mito de Orestes por Diana de Paco será el de la desacralización de la tragedia ática, dando primacía a la mente humana, y, en consecuencia, elevando al hombre como el responsable por completo de sus actos, encontrándose solo en el mundo ante las circunstancias que lo rodean. Así pues, Orestes, en el juicio final, ya no será respaldado por Apolo y ayudado por Atenea, sino que se valdrá por sí mismo, autoculpándose de los hechos cometidos:

¡Basta, es suficiente, jueces! Yo mismo me juzgo y me condeno. No vais a llegar a acuerdo alguno, pues es absurdo el destino que hasta aquí me ha arrastrado. Hagáis lo que hagáis vosotros ya siempre viviré bajo la sombra de este acto, aguantando el peso de la culpa, errando de aquí hacia allá y desvariando<sup>25</sup>.

Tras la última de las tragedias que completan la trilogía, se incorpora un epílogo, que sirve de exhortación de paz, pues, según Saura, «esta es la historia de la destrucción de una familia sustentada en el crimen (por extensión de una sociedad, de un país, de

---

<sup>25</sup> Parte III, Secuencia 4. Orestes inculpa también a Electra, cuya sed de venganza y participación moral en los hechos la hace igualmente culpable. Tanto la dramaturga como el director hacen una auténtica reinterpretación de Electra al hacerla padecer en cierta medida las mismas furias del arrepentimiento de Orestes, pues mientras el actor pronuncia las siguientes palabras, la actriz que hace de Electra, subida en la palestra a espaldas de su hermano, se retuerce por el remordimiento: «Yo soy culpable. Y lo mismo mi hermana, que orgullosa parece que no sufre el crimen que tanto deseó. Aunque fuera perpetrado por mis manos, ella también lo hizo y por ello se derrumbará algún día. Sufrirá pesadillas y verá a nuestra madre lanzándole a las furias para que castiguen el odio que la ha envenenado. Y entonces pensará que la quiere, deseará liberarse, se le quebrará el alma por haber destruido a un ser amado y ahí empezará para ella una tortura sin fin. Haced lo que queráis, pero sabedlo, Electra y yo ya estamos condenados».



Europa...), para no dar nunca por respuesta a la violencia con más violencia. Y que el deseo de venganza sea apaciguado por la Justicia en un estado democrático»:

Los muros del palacio tienen ojos, ojos que han observado generación tras generación el dolor que azota a toda una familia, a todo un pueblo, a todo el universo. Cerremos esos ojos de los muros definitivamente, no les ofrezcamos más imágenes de duelo y de dolor y, en la medida de nuestras propias fuerzas, luchemos por lo justo, para acabar con estas salvajadas, con esta sed de sangre que destruye la tierra, devora las ciudades y envenena las almas de los hombres.

Llegados a este punto, consideramos oportuno plasmar la estructura dramática del espectáculo, elaborada por el propio Saura, que muestra todas las secuencias o escenas de la obra, añadiendo a los mismos un título y una descripción, indicando, además, los personajes que intervienen en cada momento. La versión definitiva fue consensuada entre la dramaturga y el director escénico:

### **Prólogo. *Ifigenia***

<b>Secuencia</b>	<b>Título</b>	<b>Descripción</b>	<b>Personajes</b>
1	Todo empezó en un día de violencia.	Una madre llora la muerte de su hijo en la guerra.	Una madre y un padre.
2	Obertura - Los Atridas.	Para el recuerdo.	Un hombre y una mujer de la familia recuerdan.
3	El banquete de los inocentes.	Atreo y Tiestes.	Atreo/Tiestes. Un hombre y una mujer.
4	Helena culpable.	La mujer de todos los hombres.	Un hombre y una mujer de la familia.
5	El mito de Ifigenia.	La profecía de Calcante.	Un hombre de la familia de Agamenón.

6	Agamenón e Ifigenia.	El encuentro entre el padre y la hija. <i>Será prolongada la ausencia que se nos avecina.</i>	Agamenón e Ifigenia.
7	La noticia.	Alguien informa a Clitemnestra de que Agamenón tiene intención de sacrificar a Ifigenia.	Una mujer de la familia y Clitemnestra.
8	Clitemnestra suplicante.	Clitemnestra suplica a Agamenón que no mate a su hija Ifigenia.	Clitemnestra y Agamenón.
9	El sacrificio de Ifigenia.	Agamenón lucha contra su destino, pero finalmente sacrificará a su hija.	Agamenón, Ifigenia y un hombre de la familia.
10	Los adúlteros.	Egisto se insinúa a Clitemnestra con seducciones y halagos, consiguiendo ser correspondido.	Clitemnestra y Egisto.
11	Masacre - War.	La toma de Troya.	Coro.

### Parte I: Agamenón

Secuencia	Título	Descripción	Personajes
1	Diez años después.	En antecedentes.	Un hombre de la familia.
2	La señal.	Un vigía recibe la esperada señal.	La familia.
3	Troya ha caído.	¿Qué es lo que ocurre? Preguntan hombres y mujeres de la familia a Clitemnestra.	Clitemnestra y un hombre de la familia.
4	Crimen por crimen.	Los crímenes tienen siempre a través de los crímenes un camino seguro.	Clitemnestra y una mujer de la familia.

5	El mensajero.	Un heraldo anuncia la llegada de Agamenón.	Heraldo, la familia, Clitemnestra y Electra.
6	La voz de Tiestes.		Egisto, Clitemnestra y una mujer de la familia.
7	La llegada de Agamenón.		Agamenón y la familia.
8	La alfombra púrpura.		Agamenón, Clitemnestra y la familia.
9	La extranjera.		Clitemnestra, Casandra y la familia.
10	El vaticinio.	Casandra vaticinadora de desastre. Predice su propia muerte.	Casandra y la familia.
11	Electra y Agamenón.	El mito freudiano.	Electra y Agamenón.
12	Una red sin salida.	El asesinato de Agamenón.	
13		El asesinato de Casandra.	
14	¡Salvad a Orestes!		Electra, Orestes y Estroffio.
15	Golpe por golpe.		Clitemnestra y la familia.
16	Egisto tirano.		

## Parte II: *Electra*

Secuencia	Título	Descripción	Personajes
1	Prólogo.		Un hombre de la familia.
2	El sueño.	De Clitemnestra	Clitemnestra, Orestes y la familia.

3	El regreso del exilio.		Orestes.
4	La purificación.		Orestes.
5	Vivir entre lágrimas.	El llanto de Electra.	Electra y una mujer de la familia.
6	La advertencia.		Electra, Crisótemis y una mujer de la familia.
7	Madre e hija.	Enfrentamiento entre madre e hija.	Clitemnestra y Electra.
8	Noticias de la muerte de Orestes.		Clitemnestra y la familia.
9	Electra llora a Orestes.		Electra y una mujer de la familia.
10	El bucle.		Crisótemis y Electra.
11	Marea de bilis.		Electra.
12	El reconocimiento.	Anagnorismós.	Electra y Orestes.
13	Plegaria.		Coro.
14	La muerte de Clitemnestra.	El matricidio.	Clitemnestra y Orestes.
15	Electra y Egisto.		Electra y Egisto.
16	El asesinato de Egisto.	El muerto asesina a los vivos.	Egisto, Orestes, Electra, un hombre y una mujer de la familia.
17	La luz se divisa.	Final II Parte.	Electra, Orestes y coro.

### Parte III: *Orestes*

Secuencia	Título	Descripción	Personajes
1	Las Erinias. La locura de Orestes.		Orestes.

2	Las voces.	El espectro de Clitemnestra.	
3	La justicia.	Enfrentamiento entre la familia. La culpabilidad de Orestes.	Un hombre y una mujer.
4	El llanto de Electra.		Electra, una mujer y un hombre.
5	El despertar de Orestes.	El delirio de Orestes.	Electra y Orestes.
6	Orestes suplicante.	Orestes habla con un hombre amigo de su padre.	
7	La captura.		Coro.
8	El juicio.	Las manos ensangrentadas.	
9	El Areópago. El tribunal.		
10	La condena.		

## Epílogo

Secuencia	Título	Descripción	Personajes
1	Exhortación a la paz. Canto fúnebre.	<i>Y, en la medida de mis propias fuerzas, lucharé por la ley, para acabar con esas salvajadas, con esa sed de sangre que destruye la tierra y las ciudades.</i>	Coro.

### 2.3. LA PUESTA EN ESCENA

En este apartado nos centraremos en la puesta en escena de la versión de Diana de Paco y Alquibla Teatro; concretamente, basaremos nuestro análisis en la representación que tuvo lugar en febrero de 2007 en el Teatro Romeo de Murcia, espectáculo grabado en formato DVD por la propia compañía teatral. Centraremos nuestra atención en el espacio, personajes (coro y personajes individuales), dioses y fantasmas, así como en el elemento político, aspectos, según Goldhill, que «debe encarar cualquier compañía que decida llevar a escena una tragedia griega».<sup>26</sup>

En primer lugar, el **espacio** con el que nos encontramos es cerrado, presenta la disposición de un teatro moderno con estructura cuadrada en el que el espectador se sitúa frente al actor. Aunque el espacio teatral nos pueda parecer fuera de lugar para la representación de una obra clásica, «la meta de un montaje moderno debería ser crear un espacio teatral que pueda funcionar al modo en que fue escrita la tragedia: un espacio que minimiza los apuros de intentar forzar un espacio circular en una caja cuadrada».<sup>27</sup> En el caso que nos ocupa, la escenografía de Antonio Saura intenta respetar la apertura del teatro antiguo. Si bien es cierto que en la *Oresteia* fue de gran importancia la pared de la escena, pues, como se sabe, es muy posible que Esquilo la estrenara precisamente en esta trilogía, en *Orestíada*. *Cenizas de Troya* no hay escena a la antigua, es decir, no hay pared ni puerta que separe el espacio escénico en dos (espacio visible o propiamente escénico y espacio retroescénico o interior).

El espacio visible o escénico (correspondiente a la orchestra antigua) está dividido, sin embargo, en dos focos o ámbitos focalizados, uno llano y otro elevado y central. Este foco central representa una especie de cuadrilátero de boxeo con adornos

---

<sup>26</sup> Simon Goldhill 2007: 2. Como señalamos anteriormente, la traducción que presentamos es nuestra. No analizaremos en este apartado la cuestión, importante también para Simon Goldhill, de la traducción, por no tratarse exactamente de una representación de una tragedia griega, sino de una versión compleja, como ya hemos analizado en el apartado anterior.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 11.

de héroes griegos en lucha en la parte inferior de su base: se trata de un espacio simbólico que refleja la violencia de la trama; es el espacio del conflicto, donde tendrán lugar acciones importantes, como, por ejemplo, el sacrificio de Ifigenia, los disparos de Clitemnestra a Agamenón y Casandra, el matricidio cometido por Orestes y la aparición del fantasma de Clitemnestra cuando azuza a las furias vengadoras. Como espacio simbólico, representa tanto el interior de palacio, en la Parte I, correspondiente al *Agamenón*, como la tumba de este en la Parte II, correspondiente a *Coéforos-Electra*. El espacio llano es el ámbito en torno a ese cuadrilátero o palestra, y allí suceden todas las escenas que en Esquilo y en otras versiones antiguas tenían lugar en la orquesta propiamente dicha: por allí se mueven el coro y los personajes también. Del mismo modo, a ambos lados del espacio escénico, se alza una hilera de columnas iluminadas, corintias en el lado izquierdo del espectador y jónicas en el lado derecho,<sup>28</sup> que no solo decoran sino también permiten la salida y entrada de los personajes a escena, una suerte de accesorios que permiten el acceso al espacio extraescénico, a modo de *eisodoi* que «expanden el foco de atención a espacios exteriores y proveen un largo camino para las transiciones dentro y fuera de escena».<sup>29</sup> Al fondo del escenario hay también unos maniqués con forma de torsos desnudos de estatuas griegas para destacar, aún más, la ambientación helénica. Estos torsos serán revestidos con los trajes de los personajes cuyas muertes van a ser recordadas para la venganza: primero el de Ifigenia, luego el de Agamenón y, por último, el de Clitemnestra.

Tampoco debemos olvidar, como bien señala Goldhill, el eje vertical del espacio teatral. El aprovechamiento escénico de este eje vertical no coincide en la escenografía de *Orestíada. Cenizas de Troya* con el de la *Oresteia* antigua, ya que no tiene lugar la famosa escena del vigía sobre el tejado del palacio<sup>30</sup>, ni se utilizan dioses *ex machina*. Con todo, el espacio central ocupado por la palestra está bastante más elevado que el

---

<sup>28</sup> Del espacio escénico y el diseño de iluminación se encargará el propio Antonio Saura. La música, que formará parte de los episodios más insólitos, adaptándose a la perfección a las circunstancias de la obra en cada momento, correrá a cargo de Salvador Martínez. Dominan los instrumentos de percusión y viento.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>30</sup> Si bien no está claro, como señala Oliver Taplin, que el actor estuviese realmente apostado en el tejado de la escena, ya que no hay ninguna evidencia interna o léxica, si es posible desde el punto de vista de la pertinencia dramática, dada la función de vigía del personaje. Cf. Oliver Taplin 1977: 277.

resto del escenario<sup>31</sup>, de modo que algunos de los actos más significativos se ubican en ese espacio superior, como la célebre escena de la alfombra roja, que extienden el hombre y la mujer del coro a instancias de Clitemnestra, y que será empleada tanto por Agamenón para entrar en palacio como por Casandra para representar, en su delirio profético, la sangre de las víctimas de palacio, no solo las pasadas –los hijos de Tiestes– sino también las futuras –Agamenón y ella misma.

Dicho esto, pasamos a hablar de los **personajes** que intervienen en la acción, prestando atención al actor/actriz que encarne al personaje en cuestión.<sup>32</sup> Hemos de destacar, en primer lugar, que, al modo de las prácticas escénicas antiguas, hay actores (y actrices) que representan a más de un personaje. Se trata de un recurso inteligente para compensar, quizás, un presupuesto no muy elevado mediante un procedimiento *económico* que favorece algo muy valorado en la dramaturgia contemporánea (y, como se ha estudiado, también antigua): la reflexividad teatral<sup>33</sup>. Así, por ejemplo, la actriz que interpreta a Ifigenia hace también de Casandra, ambas víctimas inocentes y jóvenes, así como de coreuta, servidora de palacio, esclava al servicio de Clitemnestra y mujer compasiva con Electra, como en las *Coéforas* de Esquilo. El hombre que representa un miembro del coro durante la Parte I de la obra, correspondiente a *Agamenón*, hace las veces de Pedagogo de Orestes en la Parte II, y de miembro del jurado favorable a Orestes en la Parte III. En el prólogo todos los personajes aparecen en escena y las mujeres, cubiertas con una especie de saya, representan a las troyanas cuyos familiares han muerto en la guerra y las Cenizas de Troya.

En general, los personajes, en correspondencia con la modernidad, se adecuan a los tiempos que corren en su indumentaria, una opción dramaturgica recurrente en

---

<sup>31</sup> Hay, de hecho, una escalerita que sirve a algunos de los actores a subirse en dicho espacio.

<sup>32</sup> Celia Rodríguez se encargará del vestuario y el asesoramiento escénico.

<sup>33</sup> Entendemos por reflexividad teatral una forma de metateatralidad que implica la referencia refleja a la representación como teatro. Como ha señalado Carmen Morenilla 2006: 44, una de las características de la dramaturgia de los últimos años es reforzar la teatralidad del teatro: mostrar de un modo más o menos explícito que se está haciendo teatro, que se juega con una ficción.



muchos montajes escénicos de nuestra época<sup>34</sup>. De este modo, Agamenón viste una chupa de cuero, Clitemnestra un vestido rojo, del mismo color que los pantalones de su hijo Orestes<sup>35</sup>, así como una especie de rebeca dorada en forma de redecilla<sup>36</sup>, y Egisto, con unos ridículos pantalones de pinzas y camisa naranja. De ahí que podamos asignar un fin simbólico al uso de estas prendas, que está estrechamente vinculado a la actualización del mito en una reconocible alusión al vestuario característico de la mafia, donde la idea de castigo como venganza o “vendetta” es primordial, en un inexorable “golpe por golpe”.

En el prólogo, después del lamento de las mujeres, con claras evocaciones de los coros de las tragedias troyanas de Eurípides, *Hécuba* y *Troyanas*, toma la palabra un hombre (Julio Navarro), que intervendrá en adelante como miembro del **coro**.<sup>37</sup> Éste, constituido únicamente por dos personas, un hombre y una mujer, forma parte de la acción en la medida en que interviene en ella como instructor y moderador de la misma. En el prólogo, el hombre toma en sus manos un libro para ilustrar al público acerca de los antecedentes del conflicto, no solo de Troya sino también de Mecenas, es decir, del rapto de Helena y el sacrificio de Ifigenia, por un lado, y, sobre todo, del macabro festín de Tiestes, por otro. Si bien es cierto que los prólogos de las tragedias antiguas servían precisamente para informar al público del *hic et nunc* de la ilusión escénica, las clarificaciones de la versión que el poeta iba a representar no eran nunca tan prolijos

---

<sup>34</sup> Este tipo de modernización en la puesta en escena implica, frente a las versiones llamadas arqueológicas, una posición hermenéutica que se hace manifiesta al público. Con todas las reservas que dicho intervencionismo crítico pueda suscitar, se trata de una opción que merece todo nuestro respeto y que es defendida, entre otros, por Robert Garland 2003. El montaje escénico de Alquibla Teatro responde, pues, al modelo interpretativo reconocido por Darío del Corno 1993, frente al modelo representativo. En el modelo interpretativo, los autores de la puesta en escena reivindican para sí la responsabilidad exegética de los valores propios del original.

<sup>35</sup> Lo cual puede tener relación con el rojo de la sangre que derramará Clitemnestra en brazos de Orestes.

<sup>36</sup> Este tejido de redecilla parece un guiño y un recuerdo de la red que usaba la Clitemnestra antigua para dar muerte a Agamenón. Con todo, en esta versión moderna Clitemnestra se servirá del arma de fuego característica de los matones de la mafia, la pistola, y no llevará esa rebeca dorada hasta que no haya dado muerte a Agamenón y se haya hecho con el gobierno de la ciudad. Es significativo que la actriz cambia su calzado, rojo en la Parte I y dorado en la Parte II, para destacar su ‘nuevo status’.

<sup>37</sup> En el texto original, se contemplaba como una alternativa, si bien se había pensado también en un coro más numeroso, similar en número al de las representaciones de la Antigüedad.

como han de serlo en la versión moderna dada la diferente competencia mitológica de los espectadores. Por eso el hombre toma en sus manos un libro, que parece un tratado de mitología o los anales de la historia de palacio, para hacer aún más representativa su función dramática de personaje a cargo del prólogo. Con todo, el prólogo combina el monólogo explicativo con la representación tanto del macabro festín de Tiestes, con las cabezas de los niños metidas en una bolsa de plástico, como la del sacrificio de Ifigenia, con claros ecos de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides.

En cuanto al carácter de ambos personajes del coro, debemos hacer referencia al temple, la medida de Ángeles Tendero, frente a la fuerza arrebatadora y posterior frustración de un anciano marcado por la experiencia que proporciona el paso del tiempo, interpretado eficazmente por Julio Navarro. Al fin y al cabo, se trata de un coro abordado con éxito por Antonio Saura, pues «no hay nada más tedioso y deprimente en el teatro que un grupo de actores en sábanas blancas entonando pomposas banalidades con expresiones de profundidad».<sup>38</sup> Por tanto, «el coro está ahí y dramatiza la voz de la comunidad, que se enfrenta al individualismo del héroe».<sup>39</sup> En el caso del final de la Parte I, correspondiente al final del *Agamenón*, es muy efectista el enfrentamiento entre el coreuta (que ha cambiado el libro que portaba en el prólogo por un bastón de madera) y Egisto, que le apunta cobardemente con la pistola con la que no fue capaz de matar a Agamenón.

Por su parte, Agamenón es interpretado por Alfredo Zamora como un hombre corpulento, pero con una voz que “amansa a las fieras”. Es significativa la escena en que dialoga con su hija Ifigenia (Susi Espín) antes de sacrificarla en escena; en ese momento, inquieta, conmueve, hace partícipe al espectador<sup>40</sup>. A pesar de ello, muestra

---

<sup>38</sup> Simon Goldhill 2007: 45.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 47.

<sup>40</sup> La actriz que representa a Ifigenia lleva un vestido algo infantil, completamente blanco, que destaca tanto la pureza del personaje como su carácter complejo de víctima sacrificial y novia del Hades, aparte de que en la versión de la *Orestíada. Cenizas de Troya* se mantiene la excusa que busca Agamenón para hacer que Clitemnestra traiga a Ifigenia a Áulide, la de su supuesta boda (con Aquiles, aunque no se nombra al supuesto prometido).

su otra cara al llegar acompañado de Casandra (Susi Espín)<sup>41</sup>, a la cual viola en escena como signo del adulterio cometido. También conmueve el episodio en que Casandra, la extranjera, entra en trance con sus trágicos vaticinios<sup>42</sup>. Susi Espín simula la locura ante el presagio de los hechos que van a ocurrir en escena, mientras el coro contempla su desvarío con admiración y cierta inquietud.

Entre bambalinas, Clitemnestra, junto a Egisto, espera su momento<sup>43</sup>. Así pues, Lola Martínez es la mujer que encarna a la reina de la casa de los Atridas. Muestra a un personaje femenino ambivalente, pues es capaz de matar sin reparo, aunque frágil en los brazos de Egisto, quien se aprovecha de la situación y participa indirectamente en el asesinato de Agamenón. Pedro Segura acierta totalmente cuando resalta la cobardía de Egisto con una actitud de un personaje débil físicamente, pero con una elevada capacidad de persuasión y un profundo maquiavelismo. Prueba de ello es el momento en que protagoniza el derrumbamiento de Clitemnestra cuando el coro le comunica el regreso de su esposo Agamenón, al que todavía ama y por quien siente celos al saber que vuelve con Casandra. Egisto se aprovecha de la situación para convencerla de los crímenes, sin ningún tipo de escrúpulo, cometidos por el general griego:

Tú, hija de Leda, compañera de estos años, ¿por qué también la duda empaña tu rostro ahora que ha llegado el día de la venganza? ¿Qué miedo provoca que tiemblen tus labios al intentar dirigirme la palabra? Ven, acércate, no desfallezcas ahora. Agamenón vuelve de Troya, junto a una princesa hija de Príamo, su concubina, su compañera de lecho, no olvides esto, mi reina. Él, que se atrevió a sacrificar a tu hija, Ifigenia, amado fruto de tus entrañas, sólo por obedecer a la flota y emprender la travesía hacia Troya. Sin compasión rasgó su cuello y clavó la

---

<sup>41</sup> Agamenón hacía su entrada en la Orestes de Esquilo sobre un carruaje, así como Casandra, quien, probablemente, como señala Oliver Taplin, iría en el mismo carro. En la representación de Alquibla Teatro no hay carruaje. Llama la atención que la espectacularidad de la “chariot-borne entry” de la versión antigua no haya sido representada en la versión moderna. Cf. Oliver Taplin 1977: 303-306.

<sup>42</sup> El vestuario de Casandra es el menos moderno y occidental, pues se destaca el carácter de extranjera de la joven y su atuendo de sacerdotisa con una especie de vestido-túnica y una corona de vegetales, cintas y serpientes. Es el personaje más orientalizado, cuya alteridad queda, de esta forma, destacada.

<sup>43</sup> Ninguno de los personajes abandona nunca totalmente la escena, que se presta en muchas ocasiones a escenas de cuadro o ‘tableau’ más o menos llamativas según la iluminación en oscuro, azul o rojo.

espada en sus entrañas. ¿No son estas razones suficientes para mantener ahora tu odio contra el Atrida?<sup>44</sup>

Y no sólo consigue hacer que manipule el arma que le da muerte (una pistola, otra seña de modernidad), sino que, en cierto modo, la enamora, hiriendo para siempre la unión que establece el enlace matrimonial.<sup>45</sup> Clitemnestra, en busca de la venganza, hará también uso de la persuasión y el engaño<sup>46</sup>, y en el instante en que saca a relucir el arma de la hipocresía, Electra y la mujer de la familia huyen aterrorizadas. A continuación, una sucesión de disparos acabará con la vida de Agamenón y de la desventurada Casandra<sup>47</sup>. Con todo, esta Clitemnestra está realmente enamorada de Egisto, en quien encuentra toda la comprensión que le ha negado Agamenón por el dolor de la muerte de su hija Ifigenia: allí donde el marido ha fracasado al decepcionar a la esposa, triunfa el amante, en quien la mujer deposita ahora toda su vulnerada afectividad,

Pero mi amor por Agamenón desapareció el día que arrebató el alma de mi Ifigenia, lanzándola al Hades sin razón alguna. Egisto, su primo, el hijo de Tiestes, me ofreció consuelo, me sirvió de apoyo y sustento en las largas noches en que velé el cadáver de tu hermana. Mientras todos partían a Troya, borrachos de ambición y sedientos de muerte, el único hombre que estaba junto a mí, secando mis lágrimas y mesando respetuoso mis cabellos para apaciguar mi aflicción, fue él, Egisto, y así

---

<sup>44</sup> Parte I, secuencia 7.

<sup>45</sup> Incluso, en un momento de la obra, Egisto le hace el amor a Clitemnestra en escena. Pero lo que hace realmente repulsivo a Egisto es un gesto totalmente gratuito de la versión escénica, ausente tanto en las obras teatrales antiguas como en la versión textual de Diana de Paco y es el intento de violación de Casandra por parte de Egisto, que aprovecha la ausencia momentánea de Clitemnestra. Esta vulneración de uno de los dos “vetos fantásticos” del teatro antiguo, la representación explícita de sexo y de violencia mortífera, es una característica de muchas de las representaciones contemporáneas.

<sup>46</sup> Aunque confiesa en escena, ante la mujer del coro, que desea castigar a Agamenón por la muerte de Ifigenia.

<sup>47</sup> La representación en escena de la muerte de Agamenón y Casandra, así como las de Clitemnestra y Egisto, es la otra gran transgresión de la norma performativa antigua. Sobre el tema de la representación ‘obscena’ de la violencia, cf. Lucía Romero 2009.

despertó mi amor quien ahora, merecedor de este privilegio, ocupa el trono de tu padre.<sup>48</sup>

Por su parte, Orestes, el joven que fue enviado a tierras extranjeras por su hermana Electra para que Estrofo, fiel amigo de Agamenón, lo protegiera de la adversidad, es interpretado por Jacobo Espinosa e irrumpe en escena con fuerza, consciente del dolor de su hermana. En un primer momento, está decidido a vengar la muerte de su padre; luego, ante la presencia de Clitemnestra, mostrará la debilidad natural de un hijo hacia su madre, si bien, instigado por la voz de su hermana, que en la palestra, espera la venganza, así como del coro, emprende el último asesinato que tendrá cabida en el palacio de los Atridas<sup>49</sup>. Electra cumple aquí no sólo con su papel característico desde la Antigüedad en las versiones trágicas, sino también con el de Pílates en la versión de Esquilo. Pílates no aparece en esta representación y es la hermana de Orestes quien ostenta todo el protagonismo. La hostilidad de Electra hacia su madre y su visceral ansia de venganza son deudoras de la *Electra* de Sófocles, como se ve en el *agón* sostenido entre madre e hija, aunque también vemos en la representación del personaje la indeleble impronta freudiana del complejo al que da nombre. El vestuario de Electra es sensual y agresivo al mismo tiempo, con atuendos militares que remarcan la belicosidad de la joven. Los colores verde caqui y marrón, en contraste con el colorido de Clitemnestra, Egisto y hasta su hermano Orestes, marcan también su condición de mujer humillada en palacio, pobremente vestida.

Por supuesto, en la representación de la esperada escena de la anagnórisis de los hermanos se cuenta con uno de los objetos más característicos de la dramaturgia sofoclea: la urna con las supuestas cenizas de Orestes<sup>50</sup>. Como ha señalado Simon Goldhill, la falta de accesorios de las representaciones antiguas no implica que no haya

---

<sup>48</sup> Se trata de la escena del *agón* entre Electra y Clitemnestra en la Parte II, Secuencia 4.

<sup>49</sup> No aparece en escena Pílates, que no se encuentra en el elenco de personajes de la versión. Tampoco formarán parte del reparto Cilisa, la afectuosa nodriza de Orestes en las *Coéforos* de Esquilo, ni el criado de la casa. De hecho, la versión de Diana de Paco se despegará más bien de las *Coéforos* de Esquilo para darle mayor protagonismo a Electra, al modo de Sófocles.

<sup>50</sup> Esquilo solamente hace una referencia muy breve a esta urna en *Cho.* 686-7 y, como señala Michael Lloyd 2005: 70, no la saca a escena.

objetos en escena. Al contrario, cuando los hay se destacan con un cuidado especial. Los objetos de la tragedia griega son muy importantes precisamente por su escasez y por la atención que concentran sobre actor y espectador, como, en este caso, la urna de Orestes.<sup>51</sup> La urna de Orestes marca el tránsito, la peripecia, entre el lamento de Electra, sostenido durante largo tiempo por la actriz en escena, y la alegría del reconocimiento del mechón de cabello de su hermano y las ropas que ella misma tejiera para este cuando era pequeño<sup>52</sup>.

En este punto, debemos hablar de los **dioses** y **fantasmas** que aparecen en escena. En primera instancia, como indicamos en el apartado anterior, Diana de Paco, en su versión de la *Orestíada*, lleva a cabo un proceso de desacralización de la tragedia griega, pues, como ha señalado Simon Goldhill, la representación de los dioses en el teatro moderno implica diversos problemas: a) somos incapaces de compartir los prejuicios antiguos que hacen que los dioses interactúen con los humanos; b) el peligro del ridículo, sobre todo cuando se hace uso del *deus ex machina*; c) su “representatibilidad”.<sup>53</sup> Ni siquiera se hace alusión a ellos de manera indirecta, en el

---

<sup>51</sup> Cf. Simon Goldhill 2007: 86. La puesta en escena de Alquibla Teatro también se sirve de pocos pero llamativos objetos. En la Parte II, las mujeres que representan al coro llevan en sus manos una especie de vasijas de cerámica alargadas que las caracterizan como *coéforos*.

<sup>52</sup> En Sófocles, de hecho, el lamento de Electra sobre la urna (*El.* 1126-70) marca, en palabras de Michael Lloyd 2005: 70-1, el climax del sufrimiento y la decepción y engaño de Electra.

<sup>53</sup> Reproducimos la cita completa de Simon Goldhill 2007: 204-207: «1) La gama de expectativas de la antigüedad griega inevitablemente es muy distinta de las normas culturales del público moderno. La interacción directa entre dioses y humanos –que a menudo es brutal, cruel, y aparentemente injusta– desafía las expectativas del público moderno occidental y crea un problema inmediato cuando el drama intenta representar a los dioses en escena. Simplemente no podemos compartir los prejuicios antiguos elaborados en los textos de la tragedia griega donde los dioses aparecen e interactúan con los humanos. Es claramente perturbador para los modos de pensamiento modernos ver el cuerpo de un dios o una diosa demasiado de cerca. No nos gusta que los dioses tengan relaciones sexuales con los humanos. No nos gusta que los dioses destruyan felizmente a gente inocente para satisfacer su venganza. Para un público moderno, educado en “un solo Dios, inmortal, invisible y omnisciente”, las divinidades griegas son con seguridad un reto. 2) Poner a los dioses en escena corre siempre el riesgo del ridículo. Esto es especialmente apremiante con el *deus ex machina*. El contraste entre la confusión humana, con sus emociones y motivaciones en conflicto, y la reorganización arbitraria del dios en relación con los acontecimientos de la historia es desconcertante. También es típica de Eurípides [e.g. Orestes], a quien le

sentido que destaca Simon Goldhill: «incluso cuando se escoja una obra que no saca a los dioses a escena, el texto de la obra estará lleno de conversaciones sobre los dioses, entretejido con el repertorio del mito».<sup>54</sup> Al reescribir los cantos corales y dotarlos de un discurso prosaico en labios de esa suerte de observadores externos que son los dos miembros del ‘coro’, el hombre y la mujer, toda alusión al aparato divino queda elidida. Las únicas fuerzas que gobiernan el mundo son el destino y la voluntad y el deseo humanos, con todas sus flaquezas y miserias<sup>55</sup>. Es el destino el que exige el sacrificio de Ifigenia transmitido por Calcante y ni siquiera Casandra invoca a su dios, Apolo, sino a la Tierra: «Tierra mía, raíces, estoy ahora perdida y llevo destrozada con todas las imágenes vagando por mi mente...».

---

encanta escribir obras que tengan finales fuertes y llenos, no obstante, de inquietudes y dudas para el espectador. Pero para el público moderno, la aparición de un dios que simplemente dice “no” y reorganiza el argumento es probable que provoque risa y/o fastidio. No se trata solo de que nuestra idea de divinidad difiera de la antigua, también ocurre que nuestras expectativas sobre una obra bien hecha están influidas por generaciones de crítica y escritura teatral. Esta tradición ha hecho que el *deus ex machina* parezca una convención teatral arquetípica para sacar el argumento por un agujero que se excava al efecto [e.g. Filoctetes]. La irrupción de los dioses en escena señala a menudo una crisis, un momento de redefinición o redirección. Pero, por esta razón, corre siempre el riesgo de parecer un mecanismo arbitrario y cómico de los dramaturgos. 3) El tercer problema es su “representabilidad”. La aparición de un dios en escena puede convertirse en un signo de ‘estamos en el teatro’. Cuando el público es demasiado consciente de que “esto es un efecto teatral”, o “es un actor”, el peligro de la puesta en escena es que los espectadores se desvinculen del espectáculo. Cuando se representa a los dioses mediante una voz desencarnada en el teatro –una opción empleada a menudo– porque “la voz de un dios” no está lo suficientemente arraigada en la cultura griega o moderna, el riesgo está en que se devalúa por la obviedad de su escenificación. Una de las razones por las que Antígona se ha representado tantas veces es que no tiene dioses en escena. La ausencia de la voz autoritaria de un dios es central en la negativa de esta obra a dejar al público el camino trazado a sus conflictos morales. También resulta una obra atractiva para las compañías teatrales modernas porque no tienen que enfrentarse al problema de representar a los dioses. Lo mismo se puede decir de otras obras de Sófocles como *Edipo Rey* o *Edipo en Colono*, así como de Eurípides, por ejemplo, *Medea*».

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 210.

<sup>55</sup> No nos extraña que el texto teatral y el programa de mano tengan en exergo la cita de la versión dramatizada de la *Ilíada* a cargo de Alessandro Baricco, una versión en la que también se ha eliminado por completo la presencia y la alusión a los dioses.

Sin embargo, la presencia fantasmagórica de los muertos, como espectros simbólicos de la memoria, sí que se representa, tanto de manera indirecta como directa. Así, Egisto se sube a la palestra, donde dice escuchar la voz de su padre Tiestes, en el momento en que se entera del inminente regreso de Agamenón y ve ya cercano el momento de su venganza: «Escucho tu voz, padre, y no olvido mi palabra. Agamenón vuelve a palacio. Agamenón, aquel sobre quien vengar los crímenes de nuestra familia, la muerte de tus hijos, el odio de tu hermano...»<sup>56</sup>. De un modo ya directo, el fantasma de Agamenón, representado como si fuera el propio Agamenón redivivo, se sienta a esperar su venganza a un lado de la palestra y se dejará sentir en forma de luces y gas de humo en el cuadrilátero mismo que simboliza su tumba cuando sus hijos y el pedagogo y el coro lo invoquen ritualmente. Es el fantasma de Agamenón el que da a su hijo el cuchillo con el que sacrificará a su madre y degollará a Egisto. En el momento en el que Orestes promete venganza y simula el gesto sacrificial de un sacerdote sobre su víctima, Agamenón, subido en la palestra, repetirá todos sus actos, como un doble del personaje, en señal de su presencia vengadora<sup>57</sup>. Al comienzo de la Parte III aparece también la sombra de Clitemnestra, representada por la persona misma de la actriz, que invoca a las furias vengadoras.<sup>58</sup>

Por último, la alusión a la **política** es obligada. Al respecto, debemos decir que en la Atenas del siglo V a. C. el teatro era una fuente de crítica política y social, pues en escena se representaban los problemas más acuciantes de la sociedad imperante. No hay más que pensar en la disposición del público en el teatro, que denotaba el interés

---

<sup>56</sup> Parte I.

<sup>57</sup> Sobre las imágenes de caza y sacrificio de la *Oresteia* es ya clásico el trabajo de Pierre Vidal Naquet 1989.

<sup>58</sup> Más que sombra o fantasma, quizás lo más preciso sería decir “el sueño” de Clitemnestra, pues, como advierte Oliver Taplin, el texto de las *Euménides* de Esquilo deja claro que Clitemnestra aparece como un sueño (vv. 116 y 155) para las Erinias. Sobre las especulaciones de esta representación espectacular en la obra de Esquilo, cf. Oliver Taplin 1977: 365-9 y Robin Mitchell-Boyask 2009: 51-52. Una de las más llamativas, desde luego, es la que supone que el actor que representaba a esta Clitemnestra espectral salía de una plataforma o trampilla de debajo de tierra, del Hades mismo. Este aprovechamiento escénico no se da, sin embargo, en la versión de Saura y Alquibla Teatro.



político del espectáculo.<sup>59</sup> En el caso de la *Oresteia*, la vinculación del teatro con la política es tanto argumental como representativa, pues Esquilo representó el mito de los Atridas y de Orestes en una evolución de Argos a la misma Atenas, la ciudad de la democracia cuyas leyes acabarán por absolverlo.

Como ha resumido Simon Goldhill, la *Oresteia* está dominada por un modelo narrativo (*narrative pattern*) de venganza. La venganza, un predicado moral del mundo griego, se explora en sus consecuencias de violencia intrafamiliar y de obligaciones encontradas. También se examina otro modelo narrativo, el de la retribución (*reversal*), expresado en el verso de 313 de *Cho.*: «el que lo hizo, lo sufra»<sup>60</sup>. La venganza, en la *Oresteia*, es siempre parte de una vendetta: *Cho.* 310-312 «Que por golpe asesino se pague otro golpe asesino», algo muy bien visto por parte de la versión de Diana de Paco y de la dramaturgia de Saura, que hacen de este verso un sonsonete coral.<sup>61</sup>

Así mismo, la palabra *dikê* y sus derivados aparecen obsesivamente en la *Oresteia* para glosar la narrativa de la venganza. Una lectura todavía común de la *Oresteia* considera que esta trilogía refleja la huella de la transformación de *dikê* como *venganza* en *dikê* como *justicia legal* –una mudanza de la repetición sangrienta de la vendetta al mundo ordenado de la polis y sus instituciones, de la violencia a la razón. Esta lectura ha sido, sin embargo, contestada tanto por la crítica marxista como por la crítica feminista, que han visto en la ‘justicia’ final de la obra, no el triunfo de la

---

<sup>59</sup> Así lo afirma Simon Goldhill (ibíd.: pp. 121-123): «La organización de los festivales teatrales y los cuatro rituales que los precedían también revelan la fuerte implicación política de la ciudad en la celebración teatral. 1º) Las libaciones rituales eran hechas por los diez generales de la ciudad, los líderes más importantes, desde el punto de vista político y militar, de la ciudad; 2º) el espectáculo de la contribución de los tributos de los aliados; 3º) la proclamación de los nombres de los benefactores de la ciudad; 4º) la presentación de los huérfanos de guerra. Cada uno de estos cuatro rituales estaba diseñado para proyectar y promover los valores del estado democrático y la correcta ideología de participación en el estado de cara a los ciudadanos congregados para su contemplación. Todos estos rituales juntos enmarcaban la festividad de las Grandes Dionisias como un acontecimiento verdaderamente cívico».

<sup>60</sup> Cf. Simon Goldhill 1992: 25-30.

<sup>61</sup> De este modo, Antonio Saura, en el espectáculo que nos atañe, hace énfasis en el “golpe, por golpe”, pues el coro no para de referirlo.

civilización racional, sino la evolución hacia la autoridad del aparato del estado, por una parte, y hacia el reforzamiento de la autoridad patriarcal, por otra.<sup>62</sup>

De hecho, como señalara Anton Bierl, la representación de las *Euménides* en los montajes teatrales modernos de la *Oresteia* se ha hecho problemática en este sentido y muchos directores de escena optan por omitir esta última parte de la trilogía<sup>63</sup>. Eso es lo que hace Alquibla Teatro en este montaje, que clausura el espectáculo con una suerte de didactismo aleccionador sobre la culpa y el perdón, con juicio civil inútil de por medio, y sin divinidades castigadoras y monstruosas tampoco<sup>64</sup>. No hay cambio de escena ni de lugar, como sucedía en las *Euménides*: el juicio tiene lugar en el mismo espacio en el que se cometió el crimen. El epílogo, pronunciado por todos los personajes y cerrado por Casandra, es una predicación directa al espectador sobre la inutilidad de la violencia y de la venganza<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Sobre la influencia de las interpretaciones de Engels, en un sentido, y de Bachofen, en otro, cf. Anton Bierl 2004: 27-8. Una lectura clásica de la misoginia verbalizada en las *Euménides* es la de Froma I. Zeitlin 1978.

<sup>63</sup> Es el caso, no solo de Antonio Saura, sino también, por ejemplo, de Mario Gas. Cf. Anexo a este trabajo. Según Anton Bierl 2004: 41, algunas razones de estas razones son las del incumplimiento de la norma de la unidad de lugar, pero la mayor parte tienen que ver con la idea de no aburrir al público con la escena del proceso y las discusiones retóricas. A esto hemos de añadir el descrédito de la democracia en los tiempos que corren y la sensibilización feminista en la defensa de la igualdad.

<sup>64</sup> No solo no hay coro de Erinias sino que tampoco hay sacerdotisa de Apolo ni, como ya hemos señalado, Apolo y Atenea intervendrán en el juicio.

<sup>65</sup> Esta es otra característica de la dramaturgia de los últimos años, tal como señala Carmen Morenilla 2006: 45, pues “con frecuencia, los dramaturgos de la nueva generación han acudido al relato mítico para denunciar la violencia del mundo”.

### 3. CONCLUSIONES.

Este trabajo, dentro del Máster Oficial de Estudios Superiores de Filología y Tradición Clásicas (expediente nº 3146/2010), ha servido de base para el análisis de la compleja tarea de la adaptación del mito de Orestes a la escena española contemporánea. Mi interés por la tragedia grecolatina y su actualización en la escena moderna, me ha llevado a centrarme en una de las obras más influyentes de todos los tiempos, tal y como señala Bierl<sup>66</sup>. El trasfondo mítico de la *Oresteia* de Esquilo, llevada a escena en el año 458 a.C., ha suscitado numerosas reinterpretaciones y adaptaciones, que hacen patente la cercanía del mito a la sociedad actual.

Por este motivo, a lo largo de las anteriores líneas, hemos tratado de responder a las siguientes cuestiones: ¿Qué aporta el mito clásico a la escena contemporánea? ¿Cómo se lleva a cabo su adaptación? En un primer instante, hemos abordado la tarea de recepción, textual y escénica, en toda la complejidad de la escritura teatral, lo cual nos permite vislumbrar la singularidad y originalidad de la labor de Diana de Paco y Antonio Saura en la *Orestíada. Cenizas de Troya*. Así pues, teniendo en cuenta las realizaciones literarias de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca, hemos prestado atención a la materia mítica interpretada por Diana de Paco. Por otro lado, el análisis de la puesta en escena de esta versión en el Teatro Romeo de Murcia por Alquibla Teatro, nos ha permitido conocer las herramientas de las que se vale el dramaturgo para adaptar una obra clásica de la Antigüedad a la escena contemporánea, donde los recursos y escenarios son completamente diferentes.

En definitiva, el teatro, como excelente medio de difusión cultural, nos acerca a los problemas más comunes de nuestra realidad cotidiana. De este modo, Diana de Paco, en calidad de dramaturga, y Antonio Saura, como director escénico, han sabido ganarse al público actualizando el mito de Orestes con un único fin: hacernos ver que la ley vengativa de “golpe por golpe, diente por diente” no lleva a ningún lado, pues la ley democrática es el único medio de que disponemos para castigar el mal.

---

<sup>66</sup> Ver nota 1.

#### 4. OBRAS CITADAS

- ❖ ADRADOS, Francisco R. 1999. *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.
- ❖ BIERL, Anton. 2004. *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*. Roma: Bulzoni. (ed. orig. 1996)
- ❖ BOWIE, A. M. 1993. "Religion and Politics in Aeschylus' Oresteia", *CQ* 43: 10-11.
- ❖ CLARK, Mathew C. – CSAPO, Eric. 1991. "Deconstruction, Ideology, and Goldhill's Oresteia", *Phoenix* 45: 95-125.
- ❖ DE PACO, Diana. 2003. *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ❖ DEL CORNO, Darío. 1993. "La tragedia greca dal testo alla scena moderna", *Dioniso* 63. 2: 35-42.
- ❖ FOLEY, Helen P. 1999. "Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy", *TAPhA* 129: 1-12.
- ❖ GARLAND, Robert. 2003. "Up-Staging Greek Tragedy: The Use (and Abuse) of Genre?", in Eric CSAPO & M. MILLER (eds.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*. Oxford: Oxbow Books. 185-202.
- ❖ GIL, Luis. 1975. *Transmisión mítica*. Barcelona: Planeta.
- ❖ GOLDHILL, Simon. 1986. *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ❖ \_\_\_\_\_. 1990. "Character and Action, Representation and Reading: Greek Tragedy and its Critics", in Christopher PELLING (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Oxford: Oxford University Press. 100-127.
- ❖ \_\_\_\_\_. 1992. *Aeschylus. The Oresteia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ❖ \_\_\_\_\_. 2007. *How to Stage Greek Tragedy Today*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- ❖ GOWARD, Barbara. 2005. *Aeschylus: Agamemnon*. London: Duckworth.

- ❖ HARDWICK, Lorna. 2003. "Reception Studies". Greece & Rome. New Surveys in the Classics No. 33. Oxford: Oxford University Press.
- ❖ KAIMIO, Maarit. 1988. *Physical Contact in Greek Tragedy: A Study of Stage Conventions*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- ❖ LASSO DE LA VEGA, José S. 1964. "Teatro griego y teatro contemporáneo", *Estudios sobre el teatro de la antigüedad*. Madrid: RUM.
- ❖ LASSO DE LA VEGA, José S. 1981. *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ❖ LLOYD, Michael. 2005. *Sophocles: Electra*. London: Duckworth.
- ❖ MARTOS CANDO, Fco. Javier. 2005. "Algunos aspectos escenográficos de la Orestíada: el valor del signo en el Agamenón", in José Fco. GONZÁLEZ CASTRO – Antonio ALVAR EZQUERRA – Alberto BERNABÉ – Patricia CAÑIZARES FREIS – Gregorio HINOJO ANDRÉS – Celia RUEDA GONZÁLEZ (eds.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*. Madrid, Vol. II, 407-421.
- ❖ MITCHELL-BOYASK, Robin. 2009. *Aeschylus: Eumenides*. London: Duckworth.
- ❖ MORENILLA, Carmen. 1995. "Entre la interjección y la cursiva fónica. La expresión de la tensión emocional en la tragedia griega", in Francesco DE MARTINO – Allan H. SOMMERSTEIN (eds.), *Lo spettacolo delle voci*, Bari: Le Rane Editori, 131-171.
- ❖ MORENILLA, Carmen. 2006. *Mitos griegos en el teatro español*. Valencia: Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana.
- ❖ PRAG, A.J.N.W. 1985. *The Oresteia. Iconographic and Narrative Tradition*. Warminster-Chicago.
- ❖ RAGUÉ ARIAS, M<sup>a</sup> José. 1993. *Lo que fue Troya. Los mitos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- ❖ ROMERO MARISCAL, Lucía P. 2009. "La obscenidad de la violencia y los problemas de la recepción moderna de la tragedia antigua", in F. DE MARTINO & C. MORENILLA (eds), *Legitimación e institucionalización política de la violencia*. Bari: Levante Editori: 493-504.
- ❖ TAPLIN, Oliver. 1977. *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

- ❖ VASSEUR-LEGAGNEUX, Patricia. 2004. *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtral*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- ❖ VIDAL NAQUET, Pierre. 1989. "Caza y sacrificio en la Orestíada de Esquilo", in Jean-Pierre VERNANT & Pierre VIDAL NAQUET, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Madrid: Taurus. 135-160.
- ❖ ZEITLIN, Froma I. 1978. "The Dynamics of Mysogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia", *Arethusa* 11: 149-184 (= 1996. *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 87-119).

# **ANEXO I**

# ORESTIADA

Esquilo / Sófocles / Eurípides

## CENIZAS DE TROYA

ALQUIBLA TEATRO



PRODUCE:

alquibla

SUBVENCIÓN:

Departamento de Cultura  
Junta de Castilla-La Mancha

DEPARTAMENTO DE CULTURA  
Junta de Castilla-La Mancha

FUNDACIÓN  
CAJAMURCIA

COLABORA:

CONSEJO REGULADOR DE LA  
CULTURA DE CASTILLA-LA MANCHA

CONSEJO REGULADOR DE LA  
CULTURA DE CASTILLA-LA MANCHA

CONSEJO REGULADOR DE LA  
CULTURA DE CASTILLA-LA MANCHA

CÍA. ASOCIADA A:

ALQUIBLA



## DOSSIER DE PRENSA

### *ORESTÍADA. CENIZAS DE TROYA*

- ❖ Estreno: Viernes, 6 de octubre de 2006. Teatro Guerra de Lorca.
- ❖ Presentación en el Festival de Teatro Clásico de Mérida: del 9 al 12 de agosto de 2007.
- ❖ Última representación: Domingo, 20 de abril de 2008. Auditorio de La Alberca (Murcia).
- ❖ Autor: Esquilo / Sófocles / Eurípides.
- ❖ Versión libre de Diana de Paco.
- ❖ Música original de Salvador Martínez.
- ❖ Dirección escénica: Antonio Saura.
- ❖ Interpretada por Ángeles Tendero, Julio Navarro Albero, Alfredo Zamora, Susi Espín, Lola Martínez, Pedro Segura, Esperanza Clares y Jacobo Espinosa.
- ❖ Vestuario y asesoramiento escenográfico: Celia Rodríguez.
- ❖ Espacio escénico y diseño de iluminación: Antonio Saura.

## Sobre el proyecto

Desde que Esquilo en el año 458 a.C. representara la Orestíada, la única trilogía que el destino de los textos clásicos quiso que se conservara completa, la tragedia de los Atridas tras el retorno de Troya ha sido un motivo dramático repetido en la escena internacional de todos los tiempos. Sófocles, Eurípides y Séneca tampoco pudieron resistirse a la fuerza de este drama de pasiones humanas y divinas que siglo tras siglo ha llegado hasta nosotros recreado y reinterpretado desde innumerables perspectivas. Al enfrentarnos por primera vez a este proyecto, fuimos conscientes de que suponía una tarea prácticamente imposible recuperar los múltiples significados que la tragedia de Esquilo transmitió a los ciudadanos griegos cuando fue puesta en escena en el siglo V a. C., como también lo era rescatar la perfección hierática de la heroína de Sófocles sumida en su orgullosa soledad, o el drama del Orestes euripideo retorciéndose por el dolor del remordimiento como representación de la crisis del hombre en la época del autor, pero no nos pudimos resistir, pese a las dificultades, a realizar un intento de reflexión sobre el hombre contemporáneo a partir de estos arquetipos míticos como hicieron los trágicos griegos, y así rescatar de la manera más clara posible los significados que otorgaron a estas tragedias y a sus protagonistas la categoría de inmortales. Por ello, el objetivo principal de la versión tal y como el Director de la misma la concibió, era aunar en un solo espectáculo los distintos episodios que relataban cada uno de los trágicos grecolatinos, tomando de ellos aquellos rasgos significativos que harían posible volver a comprender y a sufrir el conflicto y la catástrofe de estos héroes como imágenes universales, intentando en todo momento mantener vivos en el nuevo texto los elementos simbólicos que recorren los dramas clásicos. En definitiva, se trataba de recrear el mito y a sus protagonistas sin modificar sus características esenciales pero reconfigurando

estos perfiles desde los ojos contemporáneos que se identifican con sus antepasados. En esta “versión libre” hay gran parte de versión y gran parte de libertad, pero desde el primer momento está realizada con devoción, admiración y respeto por aquellos que en la Grecia Clásica nos transmitieron tan valiosas enseñanzas a través de la tragedia del hombre. Hemos prescindido de elementos fundamentales en el pensamiento trágico griego, como la presencia de los dioses, porque hoy la fuerza divina ha sido desterrada del universo, incluso en los más crudos conflictos, por el egocentrismo de un ser humano que considera su poder y su fuerza como medida de todas las cosas; también hemos modificado la estructura de los dramas antiguos, aunque sin prescindir totalmente del coro y de su papel, de modo que nos resultara posible ofrecer en un único espectáculo el pasado y el presente de la familia de Agamenón. En esta nueva tragedia de los antiguos héroes no queríamos perder el sabor arcaico y ritual de un teatro de la palabra que los griegos nos regalaron, ni adaptar a modos y usos contemporáneos la belleza heredada de los héroes trágicos, y así hemos pretendido, al reescribir el conflicto, que el espíritu del teatro griego antiguo no se pierda del todo a lo largo de esta representación.

Que la catástrofe provocada por la ambición, el abuso de poder, la falta de escrúpulos, la envidia y el rencor heredado generación tras generación que aniquila a estos personajes como víctimas de sí mismos y de su destino, encuentre, al menos, un camino de luz tras la sombra, el trágico aprendizaje a través del dolor, para que no se pierda la convicción de que en algún lugar habrán de encontrarse las antorchas resplandecientes portadoras de esperanza que cerraban en procesión las Euménides de Esquilo.

Diana de Paco Serrano, junio de 2006.

**Notas para una puesta en escena. A caballo entre la tradición y la innovación.  
«Todo comenzó en un día de violencia...», Alessandro Baricco (Homero,  
*Ilíada*)**

Esta es la historia de la destrucción de una familia sustentada en el crimen, por extensión de una sociedad, de un país, de Europa, del mundo. Esta es la tragedia surgida de un enfrentamiento familiar (un linaje: el de los Atridas, desde el enfrentamiento entre Atreo y Tiestes -“el banquete de los inocentes”- hasta la venganza de Orestes), que nos permite una reflexión sobre la ambición de poder y sus trágicos desenlaces, cuyo final sea una exhortación a la paz; para no dar nunca por respuesta a la violencia con más violencia, y que el deseo de venganza sea apaciguado por la Justicia en un estado democrático. Contamos una historia que se remonta al origen de nuestra cultura mediterránea de tradición oral, una “tragedia doméstica que surge de un enfrentamiento familiar”:

Agamenón, un hombre que, por ambición de poder, sacrifica a su hija, y morirá a manos de su mujer y del amante de esta; Ifigenia, una niña inocente que es sacrificada por su padre; Clitemnestra, una esposa adúltera que, para vengar la muerte de su hija, asesina a su marido; Egisto, hijo de un incesto, que, cegado por la ley de la sangre, asesina al hombre que más odia; Casandra, una mujer capaz de vaticinar su propia muerte; Electra, una hija que desea vengar el asesinato de su padre; Orestes, un niño que, instigado por su hermana y por la tradición familiar, debe vengar la muerte de su padre, asesinando a su madre y al amante de esta. Hombres y mujeres de la familia, espectadores horrorizados de la sucesión de actos trágicos.

La puesta en escena deberá imbricar el horror de las acciones violentas con la belleza de la poesía, el contraste entre un espacio / tiempo contemporáneo y lo poético del lenguaje. Haremos reflexionar al espectador sobre cuestiones intemporales. Una reflexión sobre el presente a partir del pasado. “Y, en la medida de mis propias fuerzas, lucharé por la ley, para acabar con esas salvajadas, con esa sed de sangre que destruye la tierra y las ciudades”, Eurípides (*Orestes*).

Antonio Saura, diciembre de 2005.

## RESEÑAS DE PRENSA

«La *Orestíada* convence. La ovación tras el estreno en La Alcazaba emeritense de esta versión de Diana de Paco se prolongó durante varios minutos. *Orestíada. Cenizas de Troya* está dirigida por Antonio Saura».

*EL Periódico. Suplemento de Ocio y Espectáculos*. Domingo, 12 de agosto de 2007.

«El público se levantó ante la *Orestíada*».

Fernando Macías. *El Periódico de Extremadura*. Domingo, 12 de agosto de 2007

«La Alcazaba dedicó una ovación de varios minutos a los actores de la obra

*Orestíada. Cenizas de Troya* pasó la prueba de fuego en el Festival de Teatro Clásico de Mérida con nota. Tras la representación de la obra, los espectadores concentrados en La Alcazaba árabe se pusieron en pie para ovacionar a los actores que llevaron a escena esta versión de Diana de Paco.

Interpretada por el grupo Alquibla Teatro, la obra pone de manifiesto cuestiones inherentes a los humanos, como la envidia, la ambición de poder o el ansia de venganza. Sentimientos de antaño, pero también eternos, con los que la compañía hace reflexionar a los espectadores. “Necesitamos, como Orestes, dar con la raíz de la violencia para poder erradicarla y que acabe la sed de venganza”, dijo Antonio Saura, director de la obra.

La función, de algo más de 120 minutos de duración, se divide en cuatro partes: el prólogo, protagonizado por el mito de Ifigenia; las partes centrales (Agamenón, Electra y Orestes); y concluye con un epílogo, protagonizado por el coro, cuyo canto simboliza una exhortación a la paz.

Los ocho actores que salen a escena iban vestidos con atuendos actuales, acercando los textos clásicos a nuestros días. La obra, concebida para ser representada en espacios cerrados, fue perfectamente adaptada a las posibilidades que ofrece La Alcazaba. El mayor problema que se plantea era el viento, que más que entorpecer, fue muy agradecido por los actores.

Una puesta en escena donde la música, presente en casi toda la actuación, y el coro, formado por los propios actores, tuvieron especial relevancia durante el espectáculo. Según afirma Saura, “la música mediterránea de Salvador Martínez es imprescindible para ubicar y contextualizar al público”. Pero lo que más adorna la obra es el juego de luces, cuya intensidad y color muestran los sentimientos de los protagonistas.

Los micrófonos desgastaban el sufrimiento que manifestaban las voces de los intérpretes, “pero eran necesarios para que el sonido llegase a toda la grada dado que es un espacio abierto”.

La parte más complicada de esta obra fue la elaboración del texto. La versión de Diana de Paco une los argumentos de tres grandes dramaturgos clásicos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, y el teatro de Séneca. “Es una versión libre de textos clásicos ya que incluimos nuevas escenas, necesarias para poder comprender la historia y engranar a los diferentes autores con los que hemos trabajado”, expresó emocionada la autora tras el estreno de su *Orestíada*.

*Orestíada. Cenizas de Troya*, de la compañía murciana Alquibla Teatro, triunfa en el Festival de Teatro de Mérida, gracias a una versión en la que el cuatro reina como una superstición».

*La Opinión de Murcia*. Domingo, 12 de agosto de 2007.

«La representación de <> arrasa en el Festival de Teatro de Mérida».

Mar Sáez. *La Razón*. Lunes, 13 de agosto de 2007.

«Tibio estreno de la *Orestíada. Cenizas de Troya* en Mérida.

Con un graderío a medio llenar, se estrenó en la Alcazaba árabe *Orestíada*. *Cenizas de Troya*: la historia de destrucción de la familia de los Atridas, cuya concepción de la justicia, sustentada en el "ojo por ojo, diente por diente", evidencia una penosa realidad: la humanidad no ha aprendido demasiado de las nefastas consecuencias que acarrea la violencia.

Con un texto magníficamente estructurado por la profesora Diana de Paco, que aúna en un solo discurso los escritos de los célebres Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca, el sufrimiento de ese clan radiografía el corolario funesto del deseo de venganza.

La actuación brillante de los actores del grupo teatral murciano "Alquibla", bajo la dirección de Antonio Saura, consiguió que el público se entregara al espectáculo. En el ambiente, el único sonido que podía escucharse era el del silencio.

El vestuario, sin embargo, no daba la talla e impedía situar visualmente la obra en la antigua Grecia. El largo chaquetón de piel que vestía Agamenón era más propio de una versión de Matrix que de un clásico grecolatino y los zapatos de pico y los tirantes blancos con los que Egisto sujetaba sus pantalones, poco tenían que ver con las vestimentas del 458 A.C.

Tampoco guardaba concordancia temporal la muerte a balazos del rey de reyes, Agamenón, acribillado por su esposa Clitemnestra, que no dudó en encajar al menos 10 tiros sobre el cuerpo de su marido antes de que éste cayera irremediabilmente muerto. Casandra, la amante de Agamenón durante los diez años que permaneció fuera de Grecia, corrió mejor suerte: sólo fue necesario un proyectil para que partiera a mejor vida.

Salvador Martínez, el creador de la banda sonora que acompañó el desarrollo del espectáculo, sí consiguió su cometido. Los acordes de la *Orestíada* le añadieron carácter a la actuación de los actores, que supieron acompañar sus movimientos armoniosamente, según las exigencias de la música».

Mari Carmen Seguin. *Extremadura al día*. 12 de agosto de 2007.



«La actualidad de la tragedia griega: Alquibla Teatro recuerda con su *Orestíada* las pasiones que siempre han envuelto al hombre.

La ambición del poder, el crimen, la sed de venganza y la justicia entendida como dramático ajuste de cuentas, son las pasiones que recogió hace 25 siglos Esquilo en su *Orestíada* y que, hoy día, sin oráculos divinos ni intervención directa de los dioses, continúan lamentablemente vigentes.

En acertada versión de Diana de Paco, Alquibla Teatro, sube a las tablas del Romea (después de su estreno en el Teatro Guerra de Lorca y de un breve recorrido por otras salas de fuera y dentro de la región), un texto que ha nacido de la cuidada selección y estudio del *Agamenón* de Esquilo, la *Electra* de Sófocles, el *Orestes* de Eurípides y, hasta incluso, la recreación que de la trilogía hizo Séneca.

Una arriesgada apuesta

Decidirse por la *Orestíada* es, de entrada, loable. La trágica historia de la dinastía de los Atridas no es repertorio habitual en la escena nacional (a golpe de recuerdo: Mario Gas y José Carlos Plaza), aunque sí lo es más en el ámbito internacional, con versiones inolvidables como la de Georges Lavaudant, director del Théâtre l'Odéon de Paris, o la de la propia Irene Papas en el papel de Clitemnestra en Epidauro.

Antonio Saura, director de Alquibla, a quien la *Orestíada* le rondaba en la cabeza desde hace unos 15 años y que no ha querido llevar a cabo hasta la consolidación de la compañía, dice ser consciente de que no es éste un texto comercial. Precisamente por ello, “en este caso -asegura- cada espectador vale por diez”.

Después de una producción costosa y difícil para la que Esperanza Clares (productora y actriz de Alquibla) desea una larga y fructífera carrera, aunque hay que contar con que no será fácil, y después de ensayar durante todo el verano unas 8 horas al día (“en agosto ocho horas de tragedia es mucha tragedia” comentaba Esperanza Clares), el esfuerzo, dicen, ha merecido la pena.

Frente a posibles críticas, Antonio Saura defiende su concepción del espectáculo a capa y espada: “He querido –asegura- forzar en este espectáculo las pasiones desbordadas. He hecho una apuesta por lo espectacular frente a lo íntimo porque es lo que a mí me gusta, por eso las interpretaciones son a lo grande y desbordan los límites del personaje y del actor”.

Con un gran apoyo musical, un juego de luces muy apropiado y una gran escenografía, la *Orestíada* de Alquibla -dos horas sin interrupción para no perder intensidad trágica; sin dioses, para hacerla más actual, y con un coro reducido pero efectivo- es una apuesta que en los próximos días viajará por la región. Merece la pena: por el trabajo, por el resultado y porque no es fácil ver una *Orestíada* hoy día. Dejarse golpear (“golpe por golpe” reza el coro a lo largo de la obra) e incluso epatar desde el patio de butacas está al alcance de quien acuda a verla».

Luz Orihuela.

*Nueva Línea*. 14 de Febrero del 2007.

#### «ALQUIBLA TRIUNFA EN CARTAGENA.

La versión libre de *ORESTÍADA*. *Cenizas de Troya*, la tragedia que Esquilo escribió en el siglo V a.C. que la compañía murciana Alquibla está paseando en los últimos meses por los escenarios de los teatros regionales y nacionales, alcanzó un notable éxito en la noche del pasado martes en Cartagena, donde fue puesta en escena en el Nuevo Teatro Circo, dentro de la programación de la Concejalía de Cultura para el último trimestre del presente año.

Un éxito que se debe, sin duda, a la capacidad que la autora de la versión, Diana de Paco, ha tenido para recrear el mito griego, uniendo al texto de Esquilo otros de Sófocles y Eurípides, haciéndolo asequible a la mentalidad de los espectadores del siglo XXI a los que está dirigida.

Así, como ha apuntado muy acertadamente la crítica, en esta versión se aúnan la fidelidad al texto clásico y la libertad creativa de Diana de Paco y de los actores que representan la *Orestíada*, así como de su director Antonio Saura. Se trata, en definitiva, de un texto que ha sido actualizado y hecho asequible para los espectadores, incluso para los más alejados del conocimiento de la mitología o la historia de la antigua Grecia.

La representación de Alquibla en el citado escenario cartagenero tuvo un aliciente añadido para el público que se dio cita en el mismo. Aquel no era otro que la presencia dentro del elenco de intérpretes del actor cartagenero Pedro Segura, tras catorce años de ausencia de su ciudad natal.

En ese período de tiempo, Segura, que tiene a su cargo el papel de Egisto, ha participado en series televisivas de gran éxito, campañas publicitarias y películas».

*El Faro de Cartagena*, miércoles, 16 de noviembre de 2006.

«UNA TRAGEDIA GRIEGA MUY ACTUAL.

Nuevo Teatro Circo de Cartagena.

Siempre ha llamado la atención el poder de atracción de los grandes clásicos, seguramente por la capacidad de las obras de mantenerse vivas gracias a que continúan abordando temas universales, defendiendo valores que no han perdido su halo de modernidad porque siguen vigentes y de plena actualidad: lucha de poder; pasiones, traiciones, guerra, o el valor de la justicia a través de la tragedia griega de la *Orestíada*, la única trilogía del antiguo teatro griego que se conserva (Esquilo, Sófocles y Eurípides), revisada para la ocasión casi 2.500 años después por Diana de Paco, para la compañía Alquibla Teatro.

La compañía murciana ha sabido leer la visión que tiene Diana de Paco de la obra, haciendo un compendio de los episodios que se relatan en la *Orestíada*, tomando de ellos aquellos rasgos

significativos que hacen posible volver a comprender y a sufrir el conflicto y la catástrofe de los héroes que se nos presentan, siempre alimentando los elementos simbólicos que recorren el drama clásico. Esto es: lograr recrear el mito haciéndolo contemporáneo, respetando su esencia.

La lucha de poder, la traición, la ambición, la guerra, la justicia y la familia son valores representados en la obra.

Si bien la versión libre que nos presenta en esta ocasión Alquibla Teatro puede parecer a priori alejada de la original, no es menos cierto que respeta su esencia, es decir el planteamiento de la tragedia del hombre, aunque sí se permite la licencia de prescindir de ciertos elementos que no tendrían cabida en la sociedad actual, como es la presencia de los dioses, sustituida por la fuerza del egocentrismo.

El enfrentamiento de la familia de los Atridas que se relata en la obra acaba siendo a fin de cuentas una reflexión muy actual, con una moraleja esperanzadora.

El egocentrismo es el pilar de una obra en el que los dioses son desterrados y es el hombre quien pone medida a todas las cosas.

S. Triguero.

Vecinos de Cartagena, viernes, 24 de noviembre de 2006.

**RESUMEN DE CRÍTICAS APARECIDAS EN LA PRENSA REGIONAL**  
**CON MOTIVO DEL ESTRENO DEL ESPECTÁCULO EL VIERNES,**  
**6 DE OCTUBRE DE 2006, EN EL TEATRO GUERRA DE LORCA**

«UN CLÁSICO ACTUALIZADO

(...) Estreno de la considerada primera compañía murciana y fue, como siempre, un acontecimiento. Alquibla Teatro presentó su última producción, *Orestíada. Cenizas de Troya*, una versión libre de Diana de Paco del compendio de textos de Esquilo, Sófocles y Eurípides. (...) Diana de Paco ha realizado una versión libre en la que no sólo se ha basado en los textos de Esquilo, sino que ha utilizado también los de Sófocles y Eurípides, ha reordenado los temas y ha hecho algunas modificaciones, como la eliminación de los dioses, con el fin de hacer una lectura más contemporánea. (...) El juicio del final con intervención divina ha sido sustituido por uno más terrenal, a fin de cuentas el original es un elogio a la Justicia ateniense. El coro clásico tiene una presencia más personal al ser encarnado por personajes más humanos, testigos de la tragedia. (...) Con este planteamiento, Saura ha abordado una puesta en escena moderna, con una impresionante escenografía, muy elegante y actual. El vestuario y elementos escenográficos de Celia Rodríguez marcan esta línea estética de carácter atemporal con elementos contemporáneos. (...) el tratamiento técnico es impecable con un despliegue de luz y efectos a la altura de una gran producción. Igualmente el espacio sonoro con aportaciones musicales de Salvador Martínez es elegante y eficaz. (...) Los actores y actrices de Alquibla, un equipo sólido y estable nos muestran un trabajo muy profesional, con trabajos de creación de los personajes muy concienzudos que pasan incluso por adaptaciones físicas con resultados espectaculares. La larga duración del espectáculo pasa casi desapercibida pues está en virtud de la claridad de la exposición de esta historia que nos llega clara y muy completa. (...) De nuevo un buen montaje de Alquibla que inicia un recorrido que se supone será bastante largo».

Javier González Soler.

*La Opinión* de Murcia. Domingo, 8 de octubre de 2006.

«ALQUIBLA SE DOCTORA EN GRECIA

Dos horas sin interrupción (...) Alquibla ha logrado un producto que, en el día de su estreno, gustó y entretuvo. (...) un nuevo estreno de la compañía señera del teatro murciano, y lo hacía ante una

notable expectación (...) La obra, pues, transcurre ágil, manteniendo en todo momento el interés, (...) Las pasiones humanas más desaforadas se dan cita en la mitología y tragedias griegas, y no faltan, como buen representante de éstas, en *Orestíada*: amores e infidelidades, conspiraciones y traiciones, guerras y asesinatos... Venganza y odio en cada esquina, con conceptos tan escabrosos como el incesto o el parricidio. (...) Alquibla, bajo la dirección de Antonio Saura, ha realizado un trabajo serio (...) y con unas interpretaciones de gran nivel. (...) “Golpe por golpe” –esto es, venganza- es la frase más repetida durante la obra, una máxima que no lleva más que al dolor y la destrucción, como hace evidente el conciliador epílogo, que apenas consigue aliviar en el espectador el horror de lo contemplado. (...) Un montaje muy recomendable, más que solvente en todas sus facetas, y que ahora entra en una gira de al menos dos años (...).».

Luis Martínez-Lozano.

*El Faro de Murcia*. Domingo, 8 de octubre de 2006.

« (...) Primero, decir que montar a los autores clásicos es una hazaña y un riesgo claro de muerte segura, porque su grandeza es tanta y su magia tal que no hay manera de que los montajes sobre sus textos –gloriosos- no resulten excesivos, melodramáticos y distantes. (...) Esta *Orestíada* que ha montado Alquibla, sumando varias tragedias en una y apostando claramente por la espectacularidad frente al intimismo, y por el impacto frente a lo sutil, tiene gran ventaja de que, gracias al profundo conocimiento que tiene Diana de Paco sobre los autores clásicos, y a la limpieza de la versión libre que de sus obras ha firmado, la historia se entiende perfectamente y se sigue de forma muy sencilla y pedagógica: la bestialidad del ser humano, su sed de venganza, el odio, las guerras una detrás de otra... (...) Antonio Saura ha decidido contar todo envuelto en una música de gran película en cinemascopio, y haciendo un alarde interesante de iluminación y de movimiento escénico, que se aproxima muchas veces a la ópera, cuando no al music-hall por momentos, con disparos en escena y todo. Hay un trabajo ímprobo detrás de este cuidado estreno: espectacular, sí, pero no emocionante. Bello, pero frío».

Antonio Arco.

*La Verdad de Murcia*. Domingo, 8 de octubre de 2006.

# SELECCIÓN DE REPRESENTACIONES TEATRALES DE LA ORESTEA EN MÉRIDA

## 1959

IX edición. Del 16 de junio al 13 de septiembre

*16 al 21 de junio*

**La Orestíada**, trilogía de Esquilo.

- Versión de José María Pemán y de Francisco Sánchez Castañer.
- *Director*: José Tamayo.
- Compañía Lope de Vega. Intérpretes: Irene López Heredia, Carlos Lemos, Asunción Sancho, Berta Riaza, Luisa Sala, José Bruguera, José Sancho Sterling, Fernando Guillén, Carlos Ballesteros, Julieta Serrano, Anastasio Alemán, Pilar Bienert, Javier Loyola, Miguel Palenzuela, Laura Alcoriza, Francisco Carrasco...

## 1960

X edición. Del 6 al 12 de junio

*6 al 9 de junio*

**La Orestíada**, de Esquilo.

- Versión de José María Pemán y de Francisco Sánchez Castañer.
- *Director*: José Tamayo.
- Compañía Lope de Vega. Berta Riaza, Guillermo Marín, Eugenia Zuffoli, María Esperanza Navarro, Rodolfo Beban, Tota Alba, Carlos Ballesteros, Ángel de la Fuente, Javier Loyola, Pilar Bienert...

## 1975

XXI edición. Del 21 al 29 de junio

**La Orestíada**, de Esquilo.

- Versión de José María Pemán y de Francisco Sánchez Castañer.
- *Director:* José Tamayo.
- *Música:* Cristóbal Halffter. Orquesta Sinfónica de Madrid.
- Compañía Lope de Vega. Intérpretes: Gemma Cuervo, Elisa Ramírez, Carlos Ballesteros, Cándida Losada, Ignacio López Tarso, Asunción Sancho, Francisco Valladares, Manuel Gallardo...

## 1985

XXXI edición. Del 27 de junio al 15 de julio

*Director del Festival:* José Monleón.

16 al 24 de julio

**La Orestíada** (*Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides*), de Esquilo.

- *Versión:* Francisco Rodríguez Adrados, Domingo Miras y Manuel Canseco.
- *Director:* Manuel Canseco.
- Compañía Española de Teatro Clásico. Intérpretes: Julia Trujillo, Miguel Palenzuela, Amparo Pamplona, Manuel Gallardo, Francisco Portes, Juan Calot, Mario Martín, Jaime Blanch, María Jesús Sirvent, Roberto Cabezas, Lola Muñoz, Joaquín Amores, Vicenta Domínguez, Luisa Sala, Ramón Pons, María Silva, María del Puy...

## 1990

XXXVI edición. Del 5 de julio al 5 de agosto

*Director del Festival:* Manuel Canseco.

2 al 5 de agosto

**La Orestíada**, de Esquilo.

- Versión de Álvaro del Amo.
- *Dirección:* José Carlos Plaza (director del CDN).
- *Intérpretes:* Berta Riaza, Mari Carmen Prendes, Andrés Mejuto, Rafael Alonso, Olalla Aguirre, Mar Díez, Josu Ormaeche, Joaquín Notario, Raúl Pazos, Juanjo Pérez Yuste, Ana Labordeta, Paca Ojea, Amparo Pascual, Toni Cantó, José Pedro Carrión, Roberto Enríquez...



## 1999

XLV edición. Del 7 de julio al 15 de agosto

*Dirección del Festival:* Espectáculos Ibéricos.

*7 al 11 de julio*

**Los asesinos.** Textos de *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia en Táuride*, de Eurípides; **La Orestíada**, de Esquilo; y *Troilo y Crecida*, de William Shakespeare.

- Versos: Idea Vilariño, poetisa argentina.

## 2004

L edición. Del 30 de junio al 29 de agosto

*Dirección del Festival:* Jorge Márquez

19 al 22 y 26 al 29 de agosto

**Orestíada**, de Esquilo.

- Dirección: Mario Gas.

## 2007

LIII edición. Del 12 de julio al 26 de agosto

*10 al 12 de agosto*

**Orestíada. Cenizas de Troya.**

- Lugar: Alcazaba.
- Compañía: Alquibla Teatro.
- Versión libre de Diana de Paco Serrano.
- Dramaturgia: Diana de Paco y Antonio Saura.
- Música original: Salvador Martínez.
- Dirección escénica: Antonio Saura.
- Intérpretes: Ángeles Tendero, Julio Navarro, Alfredo Zamora, Susi Espín, Lola Martínez, Pedro Segura, Esperanza Clares y Jacobo Espinosa.

# **ANEXO II**

## PROGRAMA DE MANO DE ORESTÍADA. CENIZAS DE TROYA



MÉRIDA FESTIVAL TEATRO CLÁSICO  LIII edición

**ORESTIADA. Cenizas de Troya**  
Del 10 al 12 de agosto. ALCAZABA  
Versión libre de Diana de Paco  
*Dirección escénica:* Antonio Saura  
Alquibla Teatro



## ESTRENOS INMEDIATOS

**Adiós, hermano cruel (danza)**  
TEATRO ROMANO  
Del 16 al 18 de agosto  
23 h

**Antígona (teatro)**  
ALCAZABA  
Del 17 al 19 de agosto  
23 h

### VENTA DE ENTRADAS

- [www.festivaldemerida.es](http://www.festivaldemerida.es)
- Centros comerciales de El Corte Inglés ➔
- [www.elcorteingles.es](http://www.elcorteingles.es)
- Taquilla del Festival en el Teatro Romano:  
de 11 h a 14 h y de 19 h a 22,45h
- Taquilla en la Plaza de España:  
de 11 h a 15 h y de 19 h a 22,45 h.
- Taquilla de la Alcazaba  
- Los días de función, de 19 h. a 22,45 h.
- Venta telefónica de 9 a 22 h.: 902 400 222

### INFORMACIÓN Y RESERVAS

- De 10 a 14 h. y de 17 a 19 h: 924 004 930
- Grupos de más de 25 personas, descuento del 10%

## Sinopsis

Esta es la historia de la destrucción de una familia sustentada en el crimen y, por extensión, de una sociedad, de un país, del mundo. El enfrentamiento familiar de los Atridas nos permite una reflexión sobre el presente a partir del pasado, la ambición de poder y sus trágicos desenlaces, cuyo final sea una exhortación a la paz, para no responder nunca a la violencia con más violencia y que el deseo de venganza sea apaciguado por la Justicia en un estado democrático. Un camino de luz tras la sombra, el trágico aprendizaje a través del dolor, para que no se pierda la convicción de que en algún lugar habrán de encontrarse las antorchas resplandecientes portadoras de esperanza que cerraban en procesión las Euménides de Esquilo.



IDC

*Versión libre:*

**Diana de Paco**

*Dramaturgia:*

**Diana de Paco**  
y **Antonio Saura**

*Música original:*

**Salvador Martínez**

*Dirección escénica:*

**Antonio Saura**

## Reparto

(por orden de intervención)

*Una mujer de la familia*

**Ángeles Tendero**

*Un hombre de la familia*

**Julio Navarro**

*Agamenón*

**Alfredo Zamora**

*Ifigenia / Casandra*

**Susi Espín**

*Clitemnestra*

**Lola Martínez**

*Egisto*

**Pedro Segura**

*Electra*

**Esperanza Clares**

*Orestes*

**Jacobo Espinosa**

*Coro*

**Actores de la compañía**

## Técnicos

*Sonido:* **Alex Jiménez**

*Iluminación:* **Mateo Nicolás**

*Maquinaria:* **Pedro J. Moreno**

## Ficha artística

*Espacio escénico y diseño*

*iluminación:* **Antonio Saura**

*Vestuario, estilismo y*

*asesoramiento escenográfico:*

**Celia Rodríguez**

## Ficha técnica

*Programación y guitarra:*

**Salvador Martínez**

*Flauta:* **Ginés Martínez**

*Estudio de grabación:*

**Salvi Estudios**

*Realización escenográfica:*

**Zigurat**

*Estructura metálica:*

**Cerrajería Polígono,**

**José Escribano**

*Plataforma:*

**Nivollex Rosco Ibérica**

*Tejidos:* **Cortinas J' Martín**

*Vídeo promocional:*

**Kron Audiovisuales**

*Fotografía de promoción:*

**pepe II**

*Publicidad:* **2d3**

## Equipo de producción

*Dirección de la compañía:*

**Antonio Saura**

*Asesoría laboral:*

**Guimen Asesores**

*Prevención de riesgos*

*laborales:* **Ibermutuamur**

*Administración:*

**Antonio Clares**

*Secretaría:*

**María Luz Campillo**

*Distribución:* **Pedro Segura**

*Dirección de producción:*

**Esperanza Clares**

*Producción*

**Alquibla Teatro**

**D.A.D.O. Producciones**

**Teatrales**

Compañía asociada a Murcia>Escena

Con la colaboración de  
Auditorio de Cabezo de Torres -  
Ayuntamiento de Murcia  
Auditorio de Ceutí  
Teatro Guerra de Lorca  
Fundación CajaMurcia

Compañía subvencionada por el INAEM  
(Ministerio de Cultura)

Espectáculo coproducido con la  
Consejería de Educación y Cultura de la  
Región de Murcia, Murcia Cultural, S.A.

IDC

## IMÁGENES DE LA PUESTA EN ESCENA









