

# Escenas y escenarios: itinerarios de los Estudios Teatrales

Isabel Guerrero y Alba Saura-Clares (eds.)



© Editoras del volumen: Isabel Guerrero y Alba Saura-Clares.

© Texto de los capítulos: los autores.

© Comité Editorial: Álvaro Abad, Isabel Abellán, Berta Guerrero, Carmen María López, Jennifer Ruiz, Sonia Perelló, Cristina Tamames, Belén Tortosa, Víctor Valero, Alba Saura e Isabel Guerrero.

© Comité Científico: Mariano de Paco, Vicente Cervera, Eszter Katona, Ulrich Winter, María Dolores Adsuar, Fulgencio M. Lax, Sofía Eiroa, Remedios Perni, Mariángeles Rodríguez, Julia Nawrot,

© Editado por: EDITUM, Ediciones de la Universidad de Murcia

© Portada: Mikel Marcos Merelo

I.S.B.N.: 978-84-09-10288-4

Este volumen no habría sido posible sin la colaboración de Mónica Molanes, Laeticia Rovechio, Amanda Padilla, Mayron Cantillo, Arianne de Sanctis, Víctor Huertas, Alba Gálvez, Marcos Barrero, Miguel Cisneros, Aroa Algaba, Mario Aznar.

Este volumen ha sido editado con la colaboración del grupo de investigación *Escrituras Plurales: intertextualidad e interdisciplinariedad* (E0C1-03) de la Universidad de Murcia.

# ÍNDICE

<b>Isabel Guerrero y Alba Saura-Clares</b> Sobre el investigador teatral	4
<b>I. ESCENAS: DEL TEXTO CLÁSICO A LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA</b>	
<b>Mariano de Paco</b> Antonio Buero Vallejo: de la pintura al teatro	10
<b>Jerusa Arias Álvarez</b> La influencia grecolatina en el teatro musical de Calderón de la Barca: <i>Celos aun del aire matan</i>	20
<b>Sandra Mendoza Vera</b> <i>Hipólito</i> de Eurípides y <i>Fedra</i> de Domingo Miras, una aproximación comparativa	31
<b>Maria Morant-Giner</b> Sobre la recreación de coros trágicos en el teatro español contemporáneo	40
<b>Eneas Caro Partridge</b> Inspiración, imitación y apropiación: la creación del <i>Tom Essence</i> (1677) de Rawlins y sus fuentes francesas y españolas	48
<b>José Ramón Sánchez-Pujante y Fernández</b> Criaturas del horror: la tragedia griega en <i>La sangre de las promesas</i> de Wajdi Mouawad	56
<b>II. ESCENARIOS: DEL ESPECTÁCULO A LA TEORÍA</b>	
<b>Mariángeles Rodríguez</b> Tras las quiebras del concepto de representación en el pensamiento teatral del siglo XX español	67
<b>María Fukelman</b> Un recorrido por el teatro independiente de Buenos Aires	79
<b>Jade López Aledo</b> <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i> y metateatralidad en la <i>Bildungsroman</i>	89
<b>María José García Rodríguez</b> <i>Dios: una comedia en un acto</i> y el proyecto metaficticio de Woody Allen	97
<b>Juan Martín Correa</b> El observador deseado en <i>El chico de la última fila</i> de Juan Mayorga y en <i>En la casa</i> de François Ozon	106
<b>Zoila Schrojel</b> Reactualizando lo Oprimido: <i>El paseíto de los Reyes</i> , una pieza de Teatro Invisible Histórico	115

# **SOBRE LA RECREACIÓN DE COROS TRÁGICOS EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO**

**Maria Morant-Giner**

Universitat de València

[mamogi4@alumni.uv.es](mailto:mamogi4@alumni.uv.es)

## **Resumen**

El estudio de los coros dramáticos de la tragedia griega continúa presentando una serie de problemas en cuanto a su interpretación y función dentro de la acción dramática. El asunto se complica todavía más cuando abordamos adaptaciones y versiones libres del teatro contemporáneo, puesto que la introducción del coro resulta muy compleja al ser este considerado un elemento anacrónico. El propósito de este trabajo es el análisis de la renovación de la escena que se produce en España en el siglo XX, donde el teatro griego ejerce un peso fundamental, como demuestran las obras de Arcadio López Casanova (*Orestes*, 1960) y Maria Josep Ragué (*Clitemnestra*, 1985), tomadas aquí como corpus de estudio.

## **Palabras clave**

Coro, tragedia griega, teatro contemporáneo Aquí las palabras clave

## **Abstract**

In the context of Greek tragedy, the study of the dramatic chorus still raises a number of issues related to its interpretation and function in the dramatic action. Its introduction in adaptations and free interpretations in contemporary theatre may render it as an anachronistic element. The aim of this work is to analyse the renovation experienced by the Spanish theatre in the 20<sup>th</sup> century, when the Greek tragedy played a pivotal role as reflected in the works by Arcadio López Casanova (*Orestes*, 1960) and Maria Josep Ragué (*Clitemnestra*, 1985), which comprise the corpus of this study.

## **Keywords**

Chorus, Greek tragedy, contemporary theatre

El estudio de los coros dramáticos de la tragedia griega continúa presentando una serie de problemas en cuanto a su interpretación y función dentro de la acción dramática; no obstante, la mayoría de los estudiosos coinciden en la relevancia que tuvo que tener el coro en el desarrollo de la acción dramática. En algunos de los estudios más conocidos de los últimos tiempos se dice que el coro funciona, por ejemplo, como “una causa primera, principio generador de la tragedia y de lo trágico en general” (Nietzsche 2012, 88). Es decir, sin coro no habría obra trágica. Según Murray (1966) la comprensión del coro es vital para entender el fenómeno dramático que se desarrolló en la Atenas del siglo V a. de C.: “Si logramos entender el coro, habremos entendido el núcleo y corazón de la tragedia griega” (48).

Incluso en la Antigüedad, la complejidad y dimensión de las partes corales ya fue motivo de reflexión, como demuestra el hecho de que el dramaturgo Sófocles escribiera un tratado sobre él, *Sobre el coro*, y las reflexiones que dedica Aristóteles en su *Poética*. Este último autor es muy concreto respecto al papel del coro en la acción dramática y dice en la obra mencionada: “En cuanto al coro, debe ser considerado como uno de los actores, formar parte del conjunto y contribuir a la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles” (1456a.). Durante largo tiempo se han considerado los coros de Sófocles como paradigmáticos mientras que los de Eurípides en muchas ocasiones han sido calificados como preludios que provocan la dilación del desenlace trágico. No obstante, actualmente se está estudiando cuál es el papel que realmente ejercía el coro en las tragedias eurípideas con la intención de desmontar estas consideraciones<sup>1</sup>.

Sin embargo, no podemos perder de vista que el hecho de considerar al coro un personaje trágico más no implica que su participación en la acción sea activa o equiparable a la del héroe trágico. Debemos entender el margen de acción del coro como la reacción ante la acción del protagonista. Para algunos estudiosos<sup>2</sup>, lo que intenta decir Aristóteles en su tratado es que el contenido de los cantos corales debe ser acorde al contexto y no “cantos intercalados” que puedan indistintamente servir tanto para una tragedia como para otra, error que le achaca a Eurípides en la composición de sus piezas. Horacio sigue en esta línea cuando en su *Epístola a los Pisones* dice sobre el coro que:

No cante en los entreactos nada / que no sea acorde con el tema y se adhiera adecuadamente. / A los buenos favorezca y aconseje amistosamente, / guíe a los airados y ame a los que teman cometer una falta/. Que a los dioses pida y ruegue / para que la Fortuna vuelva a los desdichados y se aparte de los soberbios. (vv. 193-201)

En definitiva, muchas han sido las perspectivas desde las que se ha abordado el coro y su función desde la Antigüedad hasta nuestros días. Esta investigación parte de la concepción alternativa que propone Bañuls (2001) en sus trabajos: resalta que el coro no puede equipararse al espectador, pese a que en algunos casos sus planteamientos y posicionamientos puedan coincidir con las inquietudes y preocupaciones del público. Bañuls (2001) propone un acercamiento mucho más amplio, partiendo de que el papel del coro es el de mediar:

Media entre los personajes, entre los espectadores y la acción comentándola y al mismo tiempo integrándola en el contexto general del pensamiento o, si se prefiere, del particular del autor; el coro, ante la acción trágica y las consecuencias derivadas de ella, siente temor, se compadece, eleva súplicas, todo ello lo expresa el coro a través de sus acciones y, sobre todo, de sus palabras, pero en modo alguno llega a participar de forma activa en la acción trágica (...) como mucho, trata de aconsejar al héroe trágico. (40)

<sup>1</sup> Al respecto, queremos destacar el trabajo de Navarro (2014).

<sup>2</sup> Entre otros, destacamos el trabajo de Bañuls (2001), citado en la bibliografía final.

## Sobre la recreación de coros trágicos en el teatro español contemporáneo

El propósito de este trabajo es el análisis de la renovación de la escena que se produce en España en el siglo XX, donde el teatro griego ejerció un peso fundamental, como demuestran las obras de Arcadio López Casanova (*Orestes*, 1960) y Maria Josep Ragué (*Clitemnestra*, 1985) tomadas como corpus de estudio. Varios son los motivos por los que se produjo este renovado interés por la tragedia griega. A finales del siglo XIX, se asienta el realismo-naturalismo, circunstancia que generó la búsqueda de nuevas fórmulas estéticas a lo largo del siglo XX. Los intelectuales acudieron al drama antiguo buscando la forma de resolver los conflictos y las antinomias que la modernidad había llevado a la España de su tiempo, tan retrasada (culturalmente y tecnológicamente) respecto al resto de sus vecinos (Valentí Fiol 1968, 61). Por otro lado, la renovación de los planes de educación de las universidades españolas, donde los estudios de cultura clásica iban introduciéndose paulatinamente en sus programas<sup>3</sup> (Morenilla 2006, 404), poniendo en contacto a los futuros autores con la tragedia griega.

No puede pasarse por alto la influencia que ejerció el teatro francés de tema griego surgido en el siglo XX, del que fueron sus máximos representantes Giraudoux, Cocteau, Anouilh y Sartre, sobre los dramaturgos que surgían tímidamente en nuestro país. Ni puede obviarse el contexto histórico en el que se recrearon la mayor parte de dramas de tema clásico, como recuerda Ragué (1992):

La guerra civil había exigido de manera traumática un teatro de intencionalidad política que contemplase las circunstancias históricas de su tiempo. Hasta los años sesenta, el teatro de tema griego clásico será una manera de decir con sutilidad algunas cosas o un teatro escrito para una sociedad de censura que tendrá poca difusión o permanecerá inédito. (21-22)

En periodos convulsos y tiempos de censura, la actualización de la materia griega se convierte en un modo para el dramaturgo de acercar sus ideas al público sin levantar sospechas ante el sistema opresor. El uso del mito como máscara se encuentra ya en *Las Moscas* (1943) de Sartre, *El pan de todos* (1957) de Sastre e incluso en el *Orestes* de López Casanova que aquí se va a abordar.

El siglo XX vuelve de nuevo a los textos dramáticos clásicos, adaptándolos según los gustos y necesidades de cada autor y su época. Sin embargo, muchos de los dramaturgos, tanto españoles como extranjeros, coinciden en las dificultades que acarrea la adaptación de los coros dramáticos a la escena contemporánea. Estos cánticos y bailes, que tenían la capacidad de expresar ciertas ideas en un estilo elevado están normalmente excluidos de las piezas para no caer en el riesgo de provocar sensación de extrañamiento o anacronismo en el lector (Lasso de la Vega 1964, 419).

Actualmente, los dramaturgos tienen dos opciones: la elisión del coro o la recreación de este elemento. En los casos, normalmente menores, que hay coro, se evita el metro y se opta por el empleo de la prosa en las partes corales, por pensar que se aproxima mejor al lenguaje del espectador. Se utilizan también términos más sencillos y menos pretenciosos que en la Antigüedad. De este modo llega a abandonarse en algunos casos todo el lirismo y ritmo de las antiguas intervenciones corales, como sucede en la *Clitemnestra* de Ragué. Sin embargo, es mucho más notable el número de piezas enraizadas en la tragedia griega antigua donde está ausente el coro, un elemento que fue fundamental en la estructura del drama clásico y en el desarrollo de la acción dramática.

Respecto a la reinserción del coro existen propuestas de todo tipo: desde aquellas que insisten en reproducir la estética y espectáculo griego teatral (dando gran importancia al canto, danza, escenografía...) hasta las que se sirven del mito para representar los conflictos más primigenios del ser humano. No obstante, todos los creadores de estas

---

<sup>3</sup> Para una visión más amplia sobre la importancia de la tragedia griega en la renovación teatral europea de fin de siglo, véase Morenilla (2005).

propuestas coinciden en que tuvieron que enfrentarse a la dificultad de la adaptación del coro a la escena contemporánea, siendo muchas y muy diversas las soluciones. Este trabajo, tomando como base la tradición del mito de los Atridas (reescrito en las obras de *Orestes* y *Clitemnestra*), presenta dos modos de afrontar el problema que supone la utilización del coro en obras de raigambre clásica escritas en pleno siglo XX.

Afirma del Corno (1989, 81) que, en algunos casos, los dramaturgos sienten la necesidad de retomar en sus obras algunos de los antiguos valores y funciones de los coros de la Antigüedad. Sin embargo, esto no implica que el autor se sirva de partes cantadas y bailadas para ello. Este será el caso de Arcadio López Casanova y su *Orestes*. Esta obra, prácticamente desconocida, resulta de capital importancia dentro de la dramaturgia gallega del siglo XX. Fue representada en I Certamen Galaico-Portugués do Miño (celebrado en el año 1960), evento que se ha tomado como referente para el origen del teatro en lengua gallega, y fue posteriormente publicada en la revista *Grial*. Es decir, no solo es una de las primeras piezas gallegas contemporáneas basada en el teatro clásico, sino que se encuentra entre las pioneras de dicha literatura. Su representación fue acogida con gran éxito entre el público y la crítica, obteniendo incluso premio accésit en el certamen mencionado.

Se trata de una pieza breve, dividida en dos actos que retoma el mismo episodio que las numerosas obras dedicadas a Electra, es decir, pone sobre escena el regreso de Orestes a Argos para vengar el asesinato de su padre Agamenón. Reproducirá motivos que se han repetido una y otra vez en la tradición (la falsa muerte de Orestes, la anagnórisis de los hermanos, el matricidio ejecutado por Orestes) pero también añadirá otros nuevos. Entre estos últimos destaca la inserción de un personaje sin precedentes conocidos, la Vella. Las acotaciones indican que va apoyada en una muleta y lleva los pies y manos ensangrentadas, que no se sabe quién es, pero que podría ser el espíritu de Argos.

Esta mujer se encuentra presente en el escenario prácticamente durante toda la obra. Es quien recibe a los extranjeros recién llegados (Orestes y su Pedagogo) e irá explicándoles los motivos por los que Nova Argos se encuentra en ese estado de desolación: la densa niebla que envuelve la ciudad desde la muerte de Agamenón ha provocado la esterilidad de sus tierras y habitantes, la sangre derramada del antiguo rey ha convertido a Argos en un pueblo maldito. Posteriormente, anima a Electra a no perder la esperanza y aguardar un poco más ya que por su pureza es la única que puede redimir la ciudad. También presenciará la anagnórisis de ambos hermanos y anunciará a Clitemnestra que la venganza y redención de la ciudad se encuentran ya muy cerca. Finalmente, será quien sentencie que la niebla y oscuridad no han abandonado Nova Argos, puesto que se ha derramado sangre de nuevo.

La función de esta vieja mujer dentro del núcleo dramático encaja muy bien con el papel del antiguo coro: conversa con los personajes y, de este modo, les informa (y no solo a ellos, sino también a los espectadores y lectores) de los hechos acaecidos fuera de escena en un pasado y que explican la decadencia en la que se encuentra sumida Nova Argos. Puesto que ambos hermanos (Orestes y Electra) aparecen acompañados por el Pedagogo y la Aia respectivamente, descartamos que su papel sea el de fiel consejera de alguno de estos Atridas. Las mismas acotaciones del texto ya indicaban que podría ser el espíritu de Nova Argos y no parece un dato desencaminado para la caracterización e interpretación del personaje, puesto que da a conocer el temor y la ardua existencia en la que se encuentran sumidos los habitantes. Expresa, pues, el sentir de un grupo de ciudadanos ante las trágicas circunstancias vividas, expresándose de un modo muy semejante al de los coros de antaño.

Además, puede equipararse este personaje al del Mendigo de la *Électre* (1936) de Giraudoux, ambos envueltos en un halo de misterio, sin revelar en ningún momento su origen, conversando constantemente con los personajes y haciendo avanzar, de este modo, la acción dramática mientras van comentándola. Si la crítica afirma de forma unánime que

## Sobre la recreación de coros trágicos en el teatro español contemporáneo

este Mendigo retoma parcialmente la función del coro, lo mismo puede decirse al respecto de este personaje. Además, si retomamos las palabras del profesor Bañuls (2001, 40) respecto a la esencia de los coros, se observa cómo cumple con todos los requisitos postulados. La Vella siente temor, se compadece y eleva súplicas mientras interactúa con los últimos descendientes de la familia Atrida. Media entre los espectadores y los personajes, puesto que expone los antecedentes ante el auditorio a la vez que informa de los hechos acaecidos en los últimos años a los recién llegados (Orestes y el Pedagogo). Además, en ocasiones, deja entrever aspectos clave del pensamiento y propósito del autor: López Casanova, afectado por las circunstancias de inferioridad y opresión en las que se encontraban la lengua y cultura gallega, manifiesta con esta obra el radical rechazo de la violencia como instrumento de liberación (Morenilla y Bañuls 2009, 452), mensaje que va unido a las circunstancias en las que se encontraba Galicia, su lengua y su cultura.

*Clitemnestra* de Maria Josep Ragué es una obra excepcional a tener en cuenta en este estudio, ya que en ella no aparece un coro, sino dos. Esta pieza recoge y sintetiza todas las tragedias antiguas conservadas que reproducen episodios de la leyenda de los Atridas manteniendo la cronología mítica original de los sucesos. Es decir, la acción dramática arrancará con el sacrificio de Ifigenia a manos de su padre (Agamenón) y terminará tras el juicio del Areópago, que, esta vez, tendrá un final alternativo. No solo fusiona las siete obras conservadas en una, tarea ardua que resuelve de forma magistral, sino que mantiene el coro con la complejidad que ello implica. Debe recrear un coro que sintetice los respectivos coros de las fuentes de la antigüedad, es decir, que dé voz a las doncellas de Cálcide de *Ifigenia en Aulide*, a los ancianos consejeros en *Agamenón*, a las esclavas troyanas en *Coéforas*, o al grupo de mujeres argivas de *Orestes*.

Este coro, que aparece ya en las primeras escenas, se mantiene en el escenario a lo largo de la obra, aunque sus intervenciones se ven muy reducidas respecto a las originales. Apenas se ofrecen datos acerca de sus componentes. De la lectura de esta pieza no se desprende si son hombres o mujeres, consejeros o esclavas. Tampoco se ofrece más información en las didascalias ni en el *dramatis personae*, donde estas voces aparecen recogidas bajo el nombre de “coro”. Corresponderá, pues, al director, decidir cómo quiere representar este coro, escogiendo su edad, sexo, posición social de sus integrantes. Posiblemente la autora no reproduce ninguno de los coros originales debido al uso de tantas fuentes donde aparecen coros tan distintos que debe refundir en uno.

A medida que avanza la acción, sobre este coro no solo recaen las antiguas intervenciones corales, sino que en él se funden también la aparición de algunos personajes secundarios. Por nombrar algunos ejemplos: el coro anunciará a Clitemnestra que Agamenón está dispuesto a sacrificar la vida de su hija en aras de esta expedición que se dirige hacia Troya, intervención que en *Ifigenia en Aulide* corresponde al anciano sirviente de la reina. Al final del segundo acto, cuando el coro anuncia a Orestes el destino que le aguarda, retoma el rol que en la *Electra* de Eurípides tenían los Dióscuros en su aparición como *dei ex machina*. Lo mismo sucede en el primer cuadro del tercer acto: en esta ocasión, Ragué reproduce las palabras de Apolo en boca del coro, emulando su intervención en el *Orestes* de Eurípides como *deus ex machina* encargado de resolver los enredos causados por los mortales. Se ponen también en boca del coro pasajes que en sus fuentes originales correspondían al prólogo, anuncios de mensajeros o intervenciones de sirvientes.

Ragué, para reducir las apariciones de los personajes secundarios, resuelve fundir sus intervenciones con las del coro. Con este recurso se han eliminado escenas muy relevantes en la obra griega. No obstante, es cierto que esto permite focalizar la acción en Clitemnestra, protagonista indiscutible de la obra, de quien se pretende hacer una apología.

En los cuadros finales del tercer y último acto, aparece un segundo coro que reemplazará a este primero: se trata del Cor de les Dones de la Nit, Coro de las Mujeres de



la Noche (acuñado de este modo por la autora). Este emula al coro de las antiguas Erinias, hijas de la Noche, protagonista indiscutible de las *Euménides* de Esquilo, pero bajo una versión mucho más humanizada, ya que en ningún momento son descritas con los rasgos terribles y monstruosos que las caracterizaba en la Antigüedad. En este caso, Ragué pone en su boca el prólogo inicial que pronunciaba la Pitia en las *Euménides* de Esquilo, fuente de la que bebe. Evita así, de nuevo, la aparición de otro personaje secundario.

La presencia de estos dos coros en escena podría complicar el montaje y por ello Ragué no duda en hacer desaparecer al coro inicial hacia el final de la obra. La presencia de las Erinias en escena es absolutamente necesaria, puesto que ellas son las portadoras del mensaje que Ragué quiere lanzar a su auditorio. Este coro de Mujeres de la Noche ha sido descrito por Diana de Paco como una “voz plural del anticonformismo y la resistencia de la sociedad femenina” (2003, 275), ya que en esta obra ellas rechazan el esquema impuesto por el orden masculino. Las intervenciones de este segundo coro dejan ver el pensamiento de la autora, acorde con su propósito de denunciar el abuso de poder y violencia ejercido por el orden masculino sobre el orden femenino. Ragué reivindica, por boca de estas extrañas mujeres, aquella época en que el matriarcado fue el sistema de organización social, instando así a que las mujeres puedan ostentar el poder de nuevo.

Sin embargo, tras una aproximación a este grupo de mujeres (tildado de coro por la misma autora) partiendo de los preceptos teóricos enunciados anteriormente, se observa que incumplen algunas de las indicaciones de Bañuls (2001, 40). En este caso, intervienen de forma activa en la acción dramática: no solo se encargan de mantener el conflicto trágico, basado en los delitos de sangre, que debe resolverse con la ayuda del tribunal de Areópago, sino que propician un final alternativo respecto a la tradición. El hecho de que las Mujeres de la Noche no respeten el campo de acción reservado para el coro orienta a este estudio a considerarlas más como un personaje colectivo que como un coro propiamente dicho.

A lo largo de estas páginas se ha querido mostrar la dificultad que entraña la inserción de coros en las obras contemporáneas: su transposición es sentida como algo anacrónico y deben buscarse representaciones alternativas. Este es el motivo por el que algunos autores, como López Casanova, deciden relegar su función en un único personaje, evitando el extrañamiento que el coro pueda causar en el auditorio actual. Sin embargo, esta elisión no es posible cuando se trata de reescrituras de las *Euménides* de Esquilo, donde el coro, integrado por las Erinias, adquiere un papel muy relevante, casi protagónico. Ragué debe enfrentarse a este problema y, dispuesta a mantener la atmósfera del mito clásico, saca a escena a estas Erinias, conformando un coro (el Cor de Dones de la Nit, según ella misma indica en las acotaciones). Sin embargo, tras una lectura atenta de estas escenas que cierran la obra podemos percibir que esta colectividad de mujer trasgrede los límites que las convenciones dramáticas imponían al coro: intervienen en la acción dramática hasta el punto de variar el desenlace respecto a la tradición anterior.

Mientras que López Casanova decide simplificar el coro y otorgar sus funciones a un único personaje (la Vella), Ragué mantiene los coros clásicos. Sin embargo, en su adaptación del coro de Erinias esquivadas se aleja de las preceptivas clásicas que aconsejaban para el coro un papel secundario, que no pudiese alterar la acción trágica. Es cierto que este grupo de mujeres da voz al mensaje y pensamiento de la autora, cumpliendo de este modo con la función reservada para el coro de hacer llegar al auditorio la ideología del dramaturgo. No obstante, sus acciones trasgreden las convenciones corales cuando alteran el desenlace impidiendo la absolución de Orestes. Si López Casanova modifica el número de miembros del coro, Ragué, en su reescritura, modifica las funciones reservadas para el coro al dar a sus integrantes la potestad de alterar el desenlace. Ambos casos demuestran la

dificultad de trasladar un coro al teatro actual sin modificar alguna de sus características, ya sea el número de participantes o sus funciones dramáticas.

### BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. 2013. *Poética*. Edición de Alicia Villar. Madrid: Alianza.
- Bañuls, Vicente. 2001. “Los coros femeninos de las tragedias griegas”. En *El fil d’Ariadna*, editado por Francesco de Martino, y Carmen Morenilla, 37-60. Bari: Le Rane.
- Corno, Dario del. 1989. “Erinni e boy-scouts. Il coro nelle riscritture moderne della tragedia greca”. En *Scena e spettacolo nell’Antichità*, editado por Lia de Finis, 79-88. Trento: Olschki Editore.
- Valentí Fiol, Eduard. 1968. “Presència de la tradició clàssica en la Renaixença catalana”. *Convivium* 27: 57-79
- Horacio. 2008. *Epístolas; Arte Poética*. Edición de José Luis Moralejo. Madrid: Gredos.
- Lasso de la Vega, José S. 1964. “Teatro griego y teatro contemporáneo”. *Revista de la Universidad de Madrid* 13.
- López Casanova, Arcadio. 1963. Orestes. *Grial* 2: 161-174.
- Morenilla, Carmen. 2005. “La tragedia griega en la renovación de la escena”. En *Entre la creación y la recreación*, editado por Francesco de Martino, y Carmen Morenilla, 387-249. Bari: Le Rane
- Morenilla, Carmen. 2006. “La tragedia griega en la renovación de la escena en España”. En *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición occidental*, editado por Carmen Morenilla, José Vicente Bañuls, y Francesco de Martino, 432-484. Bari: Le Rane.
- Morenilla, Carmen y Bañuls, J. Vicente. 2009. “Orestes de Arcadio López Casanova y su palinodia”. En *En recuerdo de Beatriz Rabaça: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, editado por Aurora López y Andrés Pociña, 441-456. Granada: Editorial UGR.
- Murray, Gilbert. 1966. *Eurípides y su tiempo*. Edición de Alfonso Reyes. México: Fondo de Cultura Económica.
- Navarro, Andrea. 2014. “El silencio cómplice en el coro femenino: cinco tragedias de Eurípides”. *Tycho* 2: 71-96.
- Nietzsche, Friedrich. 2012. *El nacimiento de la tragedia*. Edición de Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos.
- Paco, Diana de. 2003. *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Ragué, Maria Josep. 1986. *Clitemnestra*. Barcelona: Millà.

Ragué, María Josep. 1992. *Lo que fue de Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.