

LOS HÉROES CLÁSICOS DEL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO: ELECTRA Y ORESTES EN LA OBRA DE DOMINGO MIRAS

Diana DE PACO SERRANO
Universidad de Murcia

El desarrollo de un estudio diacrónico que atienda a la figura de determinados héroes clásicos obliga a tener en cuenta, como rasgo fundamental de los mismos, el dinamismo que caracteriza a estos prototipos de la tradición, ya que resulta inevitable y necesario que la idea del héroe se adecue a la concepción del hombre y del mundo en cada momento¹. No podemos, por lo tanto, analizar bajo un prisma rígido estas figuras y considerar desviación errónea aquellas variaciones, matizaciones y nuevos significados que se aporten a su configuración actual², sino que debemos enfrentarnos a las mismas con el objetivo de descubrir tanto la razón de la pervivencia de la herencia clásica, como la causa de la transformación que en ellas se puede adivinar para distinguir qué motivos llevan a la elección de unos elementos constitutivos del héroe desde su configuración antigua y a través de qué procedimientos se transforman y se adaptan estas características con el fin de conformar la nueva figura que aparece en escena.

En la tragedia contemporánea el héroe ha continuado una evolución que algunos críticos han calificado como "desmitificación", al manifestarse a través de ellos sentimientos y conductas que en épocas anteriores no se desarrollaron, si bien pudieron estar en germen en los mismos³. Los autores se enfrentan a la tradición con un talante crítico o impulsados por nuevas motivaciones

¹ J. Villegas, *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, 1973, p.61, subraya este hecho como fundamental para la perfecta comprensión de la estructura mítica de los héroes. Cf. también G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, 1993, pp.17-39.

² A este respecto cf. J. S. Lasagabaster, "La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?", en *El mito en el teatro clásico español*, F. Ruiz Ramón y C. Oliva (coords.), Madrid, 1988, pp.223-235.

³ M^a. F. Vilches, "El mito literario en el teatro Español de la posguerra", en *El mito en el teatro clásico español*, cit., p.84; L. García Lorenzo, "La desmitificación: héroes y antihéroes", en *El mito en el teatro clásico español*, cit., pp.248ss.

y optan por reformar los elementos característicos de estos héroes, intentando extraer de ellos aquellos rasgos que pueden hacerlos paradigmas de cierto tipo de comportamiento en la actualidad. En la obra de los dramaturgos que estudiamos se produce si no una desmitificación —puesto que aceptar este término conlleva una serie de consecuencias que resulta difícil admitir y que no nos sería posible tratar en este momento— sí una extrema humanización de los héroes clásicos. Se opera una profundización en las conductas tanto positivas como negativas que pudieron llevar a los personajes a actuar de una forma hasta ahora sólo sugerida en su comportamiento⁴ y se manifiestan actitudes que han salido a la luz a través de la interpretación desde una óptica moderna. Las consecuencias de sus acciones precipitarán el resultado del conflicto e implicarán finalmente la asunción de una nueva condición lejana ya de la idealización clásica. Por otra parte, en ocasiones, se comprueba en los personajes modernos la fusión de diferentes perfiles heroicos, de modo que se crean figuras complejas que evocan realidades míticas múltiples, como ocurre en numerosos casos en los textos que nuestro siglo ha dejado⁵. En cuanto al tratamiento y la orientación que se opera sobre el material tradicional para realizar la recodificación, se puede comprobar cómo un número de dramaturgos elige la adecuación de la pieza al ambiente y la atmósfera de la tragedia clásica a la hora de enmarcar la recreación moderna e intentan, del mismo modo, que sus héroes estén cercanos a sus antecesores, acordes en sus motivaciones y actos a los paradigmas tradicionales, mientras que en otros casos se prefiere concretar los hechos y los caracteres en unas coordenadas cronológico-espaciales relacionadas con el momento de la escritura. Existen también quienes se enfrentan directamente a la tradición y eligen, en ocasiones, que este enfrentamiento sea absoluto haciendo partícipes de él también a sus protagonistas que toman una postura distanciada e incluso conscientemente crítica frente a las fuentes clásicas, de manera que, en los casos más extremos, los personajes míticos llegan a convertirse en “anti-héroes”, ejemplos de los que es necesario alejarse o cuya enseñanza es esencialmente negativa. Esta condición se refleja tanto en su actuación como en las nuevas situaciones en las que se ven envueltos y en muchos casos se recurre al distanciamiento “antiheroico” incluso en aquello que respecta al aspecto formal, a través de la elección de un registro de lengua lejano de la idealización clásica y que, en ocasiones, contradice la estética del género en

⁴ Cf. M^a F. Vilches, *op. cit.*, pp.82-88.

⁵ E. Calderón Dorda (“Presencia de mitos griegos en algunos autores teatrales españoles del siglo XX”, *VIII Coloquio Internacional de Filología Griega*, en prensa) ya señalaba este hecho a propósito de los personajes protagonistas de la pieza de J. G. Schroeder, *La esfinge furiosa*.

consonancia con las premisas de la poética clásica a la que se ciñen los dramas atenienses⁶. Según este nuevo tratamiento, tampoco la idea aristotélica de la necesaria naturaleza del héroe se mantiene como requisito indispensable. A este respecto afirmaba Alfonso Sastre: “Se ha pasado, es verdad, del Atrida al obrero metalúrgico, y ha resultado evidente que la alta alcuernia no era una nota indispensable del héroe trágico”, y concluye, según las premisas del estagirita, afirmando que la condición del héroe trágico es su “normalidad moral”, “su moralidad de tono medio. Un ‘santo’ no puede ser héroe trágico. Un ‘monstruo tampoco’”⁷. Comprobamos cómo en las obras de recreación clásica en muchas ocasiones se busca mantener el rango o la situación social de estos personajes incluso al adaptarlos a la actualidad⁸; en otros casos, cuando la pieza ha sido introducida en el marco de la atmósfera clásica, los nuevos Atridas siguen siendo reyes de Micenas o Argos y mantienen un cierto ‘decoro’ que permite la adecuación al género clásico, como el soberano que presenta Domingo Miras (*Egisto*)⁹, aunque su comportamiento en ocasiones traicione la posición que ostentan; pero también es posible encontrar un Agamenón mendigo en las calles de la década de los 90, como en la obra de Raúl Hernández (*Los restos. Agamenón vuelve a casa*), que representa esta transformación señalada por Sastre.

Por otra parte, el héroe actual, frente al modelo griego, se encuentra en general sumido en un aislamiento desolador cuya razón es, en gran medida, la falta de un apoyo trascendente que opere como fondo de sus actos. La tra-

⁶ En cuanto las perspectivas que los autores toman ante los temas tradicionales, cf. L. Gil, *Transmisión mítica*, Barcelona, 1972, pp.17-18; distingue el autor tres actos distintos de “toma de postura”: la integración, la proyección y el enfrentamiento.

⁷ A. Sastre, *Drama y sociedad*, Hondarribia, 1993, pp.22ss.

⁸ No es extraño encontrar la figura de Agamenón recreada en un general, un alto mando militar, etc., como el protagonista de la obra de O’Neill *A Electra le sienta bien el luto* y, más tarde, en la dramaturgia española, los personajes de *Orestíada 39* de Antonio Martínez Ballesteros y *La urna de cristal* de Ramón Gil Novales.

⁹ Domingo Miras, en una entrevista realizada por V. Serrano, *Primer Acto*, n. 247, enero-febrero 1993, p. 18, afirmaba con relación a este aspecto: “Además de otras muchas cosas, el teatro es el arte del disfraz. El actor simula ser otro y para ello recurre a la máscara, el traje, la mímica, y, si se sirve también de la palabra, no será para que ésta le traicione y le descubra, con anacronismos o cualesquiera otras torpezas, al hombre común que se hacía pasar por Prometeo, pongamos por caso. La palabra forma parte del disfraz, y, cuando el autor escribe diálogos, es como el figurinista que diseña trajes, aunque trajes verbales, que hagan creíble a la historia fingida y al personaje fingido: coherencia de fondo y coherencia de forma, o lo que se dice y cómo se dice. Pensamiento y lenguaje. El rigor ha de estar en los dos términos para que el uno no traicione al otro y se hunda la pareja”.

gedia se continúa produciendo cuando tiene lugar el conflicto dramático entre las partes antagonistas, pero ya no existe la atmósfera religiosa de las obras clásicas. De acuerdo con las palabras de F. Rodríguez Adrados, “el trasfondo metafísico de la tragedia griega ha desaparecido irremediablemente. Pero en la otra mitad la audacia, el valor y también el error y la limitación del hombre continúan vivos como fuente de poesía y verdad; y en los momentos supremos la acción y la pasión del hombre tienden a conformarse a normas y moldes ideales, a abrirnos a la comprensión de la naturaleza humana y a la del mundo en que se inserta. En este sentido, el tipo ideal del héroe trágico fue una de las creaciones griegas de más trascendencia para Grecia y para el mundo”¹⁰. Es evidente al analizar nuestra dramaturgia de tema mítico que la humanización de los héroes se corresponde con una des-sacralización del mito y las soluciones trágicas, como era de esperar, se convierten muy a menudo en desesperanzados finales cerrados y pesimistas, ajenos ya a la posibilidad de un ideal de “democracia religiosa”, según denomina el helenista la conclusión de la trilogía esquilea¹¹.

El análisis de la tragedia del ciclo de los Atridas y, en concreto, la peripecia sufrida por los hermanos vengadores de su padre considerados como héroes trágicos desde la dramaturgia griega¹² hasta el teatro español contemporáneo nos servirá como ejemplo de estas transformaciones que hemos señalado¹³.

Desde la trilogía esquilea, la figura de Electra comienza a cobrar protagonismo en relación con la tragedia de Agamenón, la muerte y la venganza del mismo. Por primera vez aparece en la segunda parte de la *Orestía*, en *Coéforos*, sin haber sido antes ni tan siquiera mencionada. En la *párodos* de la segunda pieza de la trilogía sale a escena acompañada del coro de esclavas troyanas que se dirigen en procesión hacia la tumba de Agamenón. Atormentada por el dolor de la muerte del Atrida y angustiada por el desprecio de su madre, Electra protagonizará junto a su hermano Orestes una es-

¹⁰ F. Rodríguez Adrados, “El héroe trágico”, en *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid, 1962, p.35.

¹¹ Cf. también J. S. Lasso de la Vega, “Teatro griego y teatro contemporáneo”, *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XIII, n. 51, pp.415-461; F. Rodríguez Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, 1999.

¹² No trataremos en este caso el *Agamenón* de Séneca puesto que en esta pieza Orestes es todavía niño y no participa de la acción dramática.

¹³ D. Del Corno (“Erinni e Boy-scouts. Il coro nelle riscritture moderne della tragedia greca”, en L. De Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell’antichità*, Trento, 1980, p.83) señala la preferencia de la dramaturgia contemporánea por este episodio, que ofrece la posibilidad de conferir un sentido completo a la fábula y aporta un final abierto a diversas interpretaciones.

cena de reconocimiento a partir de la cual se puede ya descubrir que el hermano varón será el personaje activo del drama, frente a la falta de actuación de la hija de Agamenón. A continuación ambos hermanos llevarán a cabo el impresionante *kommós* alrededor de la tumba de Agamenón y más tarde se dispondrán a ejecutar la venganza, adoptando la joven atrida una actitud sumisa y paciente, hasta que su figura se vaya apartando de la escena, para quedar relegada en el olvido en la tercera parte de la trilogía, donde no volverá a ser mencionada. El protagonista a partir de este momento en la obra de Esquilo es Orestes, él va a cumplir una orden que responde a la necesidad de justicia, él va a cometer el crimen contra su madre en defensa de la figura paterna convencido de la necesidad del acto matricida y de la inevitable obediencia al oráculo de Apolo y finalmente se convertirá en antagonista –junto al olímpico hijo de Zeus– del espíritu de Clitemnestra que está representado en *Euménides* por las Erinies vengadoras.

En la *Orestía* el conflicto final se centra en si Orestes es o no culpable por la muerte de su madre. El matricida quedará purificado y con él la justicia olímpica victoriosa conseguirá la transformación de las diosas ctónicas. Agamenón habrá vencido gracias a Orestes que, en *Euménides*, aparece como representante de un orden enfrentado al de Clitemnestra y las Erinies, dejando atrás el episodio del crimen familiar que se nos presentaba en las dos primeras piezas de la trilogía. El protagonismo de este personaje frente a su hermana queda claro en la tragedia de Esquilo¹⁴ y la victoria, en este caso, será sólo del hijo matricida y de las divinidades olímpicas, Zeus, Apolo y Atenea que le ofrece su apoyo.

Sófocles, frente al primero de los trágicos, centra ya su atención en la figura de Electra, presentándola en escena desde el primer momento, rodeada por el coro que la acompaña, embargada por el dolor de la muerte de su padre (vv. 90ss.). Sus palabras se dejan oír desde el comienzo de la pieza para dibujar una línea de tensión ascendente que lleve hasta un momento de extremo

¹⁴ Resulta significativo el hecho de que ya en el *Agamenón*, Clitemnestra y Agamenón se refieran en primer lugar a Orestes, anunciando que está ausente, en la Fócide, criado por Estroffio (vv. 877ss.) para protegerse del peligro que podría constituir un motín popular en ausencia de Agamenón, y que al final de la pieza Orestes sea mencionado por el coro como vengador de los que han cumplido su venganza y que sean estas palabras las que abran las puertas a la siguiente tragedia, subrayando la importancia de esta figura al asociarse con la luz que iluminará el dominio de la justicia (1643ss., 1667). Junto a la doble mención de Orestes, como el hijo que traerá la salvación, aparece Ifigenia, también desde la primera pieza, aludida como el desencadenante inocente de la destrucción, pues su muerte provocó el rencor de Clitemnestra y condenó al Atrida. Entre ambos extremos filiales no se nombra directamente a Electra en ocasión alguna, hasta que no hace acto de presencia en la segunda pieza.

patetismo, al conseguir agudizar el sufrimiento de la joven hasta colocarlo en su momento más alto primero con la noticia de la muerte de Orestes y finalmente con la escena de la urna en la que Electra cree que reposan sus cenizas (vv. 1160ss.). La presencia de Orestes, en este caso, sigue siendo fundamental y significativa, pero su figura ahora resulta complementaria con relación a la de Electra, del mismo modo que la otra hermana, Crisótemis, obra como contrapunto para realzar el perfil de la primera¹⁵. Ambos, por lo tanto, Orestes y Crisótemis, actúan como complementos necesarios para obtener una visión completa del carácter de la sin duda protagonista del drama sofocleo, Electra¹⁶.

En esta ocasión ya no será Orestes el antagonista de Clitemnestra, sino la propia Electra, como lo muestra el agón que madre e hija mantienen antes del anuncio de la muerte de Orestes y su ulterior reconocimiento (vv. 516ss.). Esta nueva escena marca una profunda distancia con la obra de Esquilo, en la que Clitemnestra y Electra no se encontraban frente a frente en ningún momento y nos da razón del nuevo carácter que el dramaturgo pretende otorgarle a la pieza, haciendo girar la tensión dialéctica alrededor de ambas heroínas.

El movimiento anímico de Electra se presenta con nítida exactitud en la parte central del drama, a partir del agón de las dos mujeres, el anuncio de la muerte de Orestes y el reconocimiento del hermano tras haber creído contemplar la caja de sus cenizas. Todas estas escenas esculpen y perfilan la personalidad de la heroína que, si bien necesita de contrapuntos antagónicos y de personajes complementarios como Clitemnestra, Crisótemis y Orestes, con ninguno de ellos muestra una fusión mayor que con el coro que la acompaña en la pieza¹⁷. Como podemos comprobar, Sófocles construye la obra y levanta a sus protagonistas alrededor de un centro único que impulsa la acción y le da sentido: la figura de Electra que mantendrá este lugar primordial y privilegiado hasta la conclusión de la pieza.

A pesar de admitir el protagonismo de la hija de Agamenón, es también cierto que en este drama Electra no llegará en ningún momento a transgredir más allá de la reflexión teórica las normas de la conducta femenina, que en todo momento se ocupa en recordarle Crisótemis y, por lo tanto, no se verá obligada a empuñar la espada ella misma en contra de su madre, pese a que la joven Atrida haga gala de algún que otro destello de autosuficiencia al cono-

¹⁵ En cuanto al papel de Crisótemis en esta pieza y su relación con Electra, cf. K. Reinhardt, *Sófocles*, Barcelona, 1989, pp.204ss.

¹⁶ J. S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1970, p.25.

¹⁷ Para el significado del coro en la obra de Sófocles cf. I. Errandonea, *Sófocles y la personalidad de sus coros. Estudio de dramática constructiva*, Madrid, 1970.

cer la muerte de su hermano y sentirse sola frente a sus enemigos (vv. 1190-1198). De cualquier modo, su fortaleza y persistencia quedan patentes hasta el último momento. Durante el asesinato de Clitemnestra ella no quedará al margen, sino que asumirá, junto al coro, una función fundamental al comentar los hechos que acontecen en el interior, sirviendo de este modo de puente entre la escena del crimen y el espectador (vv. 1398ss.), y llegará, impulsada por la ira del momento, a pedir un segundo golpe criminal para su madre (v. 1415).

Como Sófocles, también Eurípides elige la figura de la hija de Agamenón para dar nombre a su pieza, hecho que sin duda no ha de considerarse casual. Al comenzar la acción tras la muerte del Atrida, de nuevo la atención se centra en la situación de Electra mediante el diálogo de ésta y el labrador y acapara ésta desde el prólogo de la tragedia el protagonismo de la escena. Eurípides carga las tintas con relación a la imagen de Electra presentado una figura desgarradora, que manifiesta el odio y el dolor que la atormentan no sólo en su atuendo y en sus ojos bañados en lágrimas, como en el caso anterior, sino también en su aspecto físico general. Una Electra demacrada por el sufrimiento, fácil de confundir con una esclava, con la cabeza rapada y sosteniendo un cántaro (vv. 105ss.)¹⁸, ocupa llorando el día y la noche y su peplo hecho jirones responde al estado de su desgarrado corazón que palpita por las dos presencia masculinas que protagonizan su existencia, Agamenón, su muerto, y Orestes, su vivo errante (vv. 195ss.) que, tras un engaño inicial, se hará reconocer.

La obra eurípidea nos muestra una marcada evolución de los caracteres desde la pieza de Esquilo. A medida que Orestes gana en indecisión y pierde protagonismo en escena, Electra se mostrará más segura y su personaje estará dotado de una mayor consistencia. De este modo aparecerá ahora impulsada por una fuerza irreprimible y un desahogado odio que la empuja al deseo del matricidio que, en el primero de los trágicos, consumará sin necesidad de impulso exterior el hijo errante. Electra se va a convertir en la pieza de Eurípides en la fuerza que es necesario proyectar sobre Orestes para que éste se decida a realizar el crimen, imprescindible complemento humano del oráculo de Apolo, que por su ambigüedad y lejanía¹⁹ ha perdido ahora el poder de con-

¹⁸ El motivo de la cabeza rapada se volverá a repetir en el verso 241; también en Eurípides, *Tr.* 1026. El cabello corto puede ser señal de luto, pero también lo será de pobreza, como distintivo de las personas humildes, como observa Orestes al contemplarla; a este respecto cf. U. Albiní - V. Faggi, Introducción a Eurípides, *Ecuba, Electra*, Milano, 1993⁴, p.115. Los escitas, como nos recuerda Heródoto (IV 64) tenían la costumbre de rapar la cabeza al enemigo capturado.

¹⁹ En diversas ocasiones Orestes pierde la entereza y duda del oráculo apolíneo, aunque es indudable que todavía en la obra de Eurípides este hecho determina los

vicción que arrastró a actuar al hijo esquileo. La radical personalidad de la heroína se ve en este caso reforzada por la debilidad con la que Eurípides ha querido caracterizar a Clitemnestra. Frente a la madre sofoclea, que se presentaba perfectamente preparada para enfrentarse y atacar a su hija en el mencionado agón, la nueva esposa asesina no está dotada de la fuerza suficiente para frenar el torbellino de sentimientos que arrastran al odio a Electra, por más que, en un desesperado enfrentamiento, intente razonar, a la manera eurípidea, sus actos y su conducta.

G. Murray describe a Electra como "una mezcla de heroísmo y de des-arreglo nervioso, una mujer lesionada y obsesionada, cuyo corazón es presa de incesantes asaltos de odio y amor"²⁰ y, realmente, su obsesión y los impulsos de su ánimo la colocan en la frontera entre la cordura y la sinrazón, la empujan a obrar incluso consciente de incurrir en odio divino, por ejemplo al insultar el cadáver del adúltero asesino (vv. 907ss.), y sus sentimientos la convierten en imprescindible punto de apoyo de un Orestes que paulatinamente se vuelve más irresoluto, dominado por la duda que surge al hacerse cargo de la responsabilidad individual y sentirse ajeno a la protección divina, disposición anímica muy lejana de la del Orestes de Esquilo.

El momento del matricidio es una corroboración más de la nueva configuración de los caracteres descritos, ya que Electra, por primera vez, reconoce haber pasado de la palabra a los hechos, no como amenaza, al modo de la sofoclea, sino como realidad: Ella ha empuñado la espada contra su madre (1225-1226), olvidándose de su condición femenina, abandonada, como estaba, a un desaforado odio.

No podemos dejar de considerar que será también Eurípides quien se encargue de presentar en un drama posterior al hijo matricida atormentado por las furias del remordimiento. En el *Orestes* el autor nos presenta a un joven desfallecido, atormentado y enfermo a causa de la persecución de las Erinies²¹ (vv. 220ss.) seis días después de haber dado muerte a Clitemnestra. Se encuentra junto a él su hermana Electra que ya en este drama adopta una actitud maternal que da un nuevo giro a la relación de los hijos del Atrida. Electra cuida a su hermano, lo vigila y se ocupa de él. No duda en demostrar

actos de los personajes, pero el hijo matricida, frente a sus antecesores, no puede remediar lamentar sus confusos designios (cf. por ejemplo vv. 971-973). A este respecto cf. J. García López, "Tragedia griega y religión", *Minerva*, 6, 1992, p.49. En cuanto al papel de los dioses en la obra eurípidea y, en concreto, a la relación de Orestes con Apolo es interesante la reflexión de J. de Romilly, *La modernité d'Euripide*, Paris, 1986, pp.97ss.

²⁰ Cf. G. Murray, *Eurípides y su tiempo*, México-Buenos Aires, 1966⁴ p.37.

²¹ Cf. W. D. Smith, "Disease in Euripides' *Orestes*", *Hermes* 45, 1967, pp.291-307.

el estrecho vínculo que los une al reconocer que “prefiere morir antes que seguir viviendo sola” (vv. 305ss.), haciendo manifiesta de este modo la dependencia que los une, pero, significativamente, de manera inversa a lo que ocurre en la pieza de Esquilo, ya no establece una relación de inferioridad, sino que es él la figura débil que necesita de los cuidados de su hermana. En esta tragedia se encuentra, tal y como la crítica la ha denominado, la crisis del heroísmo trágico, una crisis que adelanta un fenómeno que se repetirá en la tragedia actual. Tanto el dramaturgo griego como otros contemporáneos se sienten parte de una generación caracterizada por el desengaño y rodeada de violencia y guerra, factores que se convierten en protagonistas de sus vidas y de sus dramas²². Ante este panorama parece inevitable que surja una crisis de valores representada en el teatro por unos héroes destruidos que han perdido la grandeza de la que hacían gala en dramaturgos anteriores²³. Este estado de destrucción heroica se corrobora con la nueva concepción de las Erinies, ya no como diosas ctónicas que atacan desde fuera al que ha obrado contra los principios que ellas sostienen, sino como interiorización de las fuerzas represoras del crimen²⁴, como una locura perteneciente a la conciencia del matricida que todavía lo atormentarán cuando junto a Píldes se encuentre entre los Tauros. Este proceso de interiorización, de adquisición de responsabilidad y de consecuente derrumbamiento del héroe, será, llevado a sus últimas consecuencias, el que caracterice la dramaturgia de tema clásico de nuestro siglo, y en particular aquella que trata la tragedia de los hijos de Agamenón. La consideración de las Erinies como fuerzas interiores que atormentan al individuo aparecerá ya manifestada con claridad en las obras de dramaturgos españoles actuales como Sastre (*El pan de todos*), Miras o Martínez Ballesteros que recuperan la orientación psicológica del conflicto²⁵. Tras verse empañadas las piezas con el escepticismo religioso y el desaliento moral, al héroe trágico se le confiere una onerosa responsabilidad que pocas veces es capaz de soportar. El conflicto trágico se interioriza y las fuerzas antagonistas aparecen combatiendo en la mente del personaje que, finalmente,

²² Así lo vemos en la obra de autores de las últimas décadas, como es el caso de Raúl Hernández que refleja esta situación ante un mundo violento, empañado de guerra y sangre en su teatro mitológico; a este respecto cf. M^a. J. Ragué, “El mito en la joven generación teatral de los 90: una huida imposible de un mundo de sangre, soledad y muerte”, *Estreno*, 24, 1, primavera 1998, pp.45ss.

²³ Por lo que respecta a este fenómeno en la obra de Eurípides, cf. K. Reinhardt, “Die Sinneskrise bei Eurípides”, en *Die Krise des Helden*, München, 1962, pp.615-644.

²⁴ Cf. C. García Gual, *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, 1991, p.51.

²⁵ En cuanto a estas figuras en autores como O’Neill, Giraudoux, Sartre o Eliot, cf. D. Del Como, “Erinni...”, cit., pp.79-88.

deberá encontrar él mismo una solución a esta lucha interior a la que sus actos lo han conducido.

Como hemos podido comprobar, la figura de Orestes se transforma notablemente de Esquilo a Eurípides, y un movimiento paralelo, cualitativamente inverso, sufre el perfil de Electra. La decisión que caracteriza al joven en el primer trágico y la convicción de la necesidad de cumplir el oráculo de Apolo lo ayudan a soportar su suerte hasta que es absuelto por el Areópago. Con Eurípides nos llega un Orestes que podríamos denominar "moderno" puesto que está ya caracterizado con muchos de los rasgos que heredará el héroe trágico actual. También con relación a las figuras femeninas resulta novedosa la dramaturgia eurípidea. El autor refuerza e incluso invierte, con relación a sus antecesores, el carácter de sus heroínas, poniendo en ellas un énfasis especial²⁶. Según ha señalado J. Alsina, la Electra de Eurípides es "un personaje femenino característico del autor, lleno de maldad, pero de una maldad que se justifica con la de los seres que la rodean"²⁷. Es sabido que las pasiones femeninas, el interior humano y las reacciones del espíritu interesan en gran medida a Eurípides, que ejercerá gran influencia en la Comedia Nueva, en la tragedia griega de los siglos posteriores y en los autores romanos. Esta influencia la comprobamos también, siglos después, en los dramaturgos contemporáneos que, al tratar la relación de los hermanos matricidas y el crimen de Clitemnestra, presentan en un significativo número de casos la huella con la que el talante eurípideo marca sus creaciones. La situación que encontraremos en muchos de los Orestes y Electras que han pasado por los escenarios de nuestro siglo recordará en numerosas ocasiones a la de los hermanos eurípedeos, una vez que los papeles se han invertido con respecto al

²⁶ C. García Gual (*Figuras helénicas...*, p.41) se refiere a esta innovación introducida en la escena eurípidea. Las heroínas trágicas que ya presentaba Sófocles, se alejan del molde dramático del que han surgido. Estas mujeres pretenden defender no unos valores tradicionales o familiares, sino una dignidad personal femenina. Con relación a las heroínas de la tragedia griega y su tratamiento en cada uno de los dramaturgos cf. D. Lanza, "La donna nella tragedia greca", en *La disciplina dell'emozione*, Milano, 1997, pp.245-256; E. Cantarella, *La calamidad ambigua*, A. Pociña (trad.), Madrid, 1991, en especial las páginas 111-122 y M. Madrid, *La misoginia en Grecia*, Valencia, 1999, pp.177-244. También el autor contemporáneo que tratamos, Domingo Miras, pone especial interés en las figuras femeninas y las dota de una entidad y una fortaleza de la que carecen los héroes varones; a este respecto cf. V. Serrano, *El teatro de Domingo Miras*, Murcia, 1992, pp.327-328 y "Poder frente a libertad. El teatro de Domingo Miras", en A. De Toro/ W. Floeck (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, 1995, pp.293-316.

²⁷ J. Alsina, *De Homero a Elitis*, Barcelona, 1989, p.170ss. A este respecto, cf. vv. 999ss.

texto esquileo y tras entrar en juego en algunos casos las teorías psicoanalíticas aplicadas a los personajes de la tragedia griega, que llevan a límites antes desconocidos la relación entre ambos, sin olvidar la presencia en todos ellos de un largo bagaje de nuevos significados que se han ido filtrando a lo largo de los años, como es el caso de J. M. Pemán (*Electra*), Domingo Miras (*Egisto*) o Lourdes Ortiz²⁸ (*Electra Babel*), por poner sólo algunos ejemplos.

Como es bien sabido, *Electra* ha sido protagonista de muchos dramas de nuestro siglo desde que en 1901 tuviera lugar en el Teatro Español el resonante estreno de la *Electra* de Galdós. A partir de este momento ciertos autores ponen su atención en el mito de los Atridas, bajo la influencia de esta pieza y otras que formaban parte del panorama dramático internacional²⁹. Cada una de ellas aporta nuevos matices a la tradición, dando opción de operar al "filtro mítico" que permite la realización del proceso de intertextualidad en los textos que continuarán a los mencionados. De ellos, y a partir de los textos atenienses, ha podido beber, consciente o inconscientemente, Domingo Miras en la creación de *Egisto* y, por lo tanto, su influencia habrá sido determinante en la configuración de los personajes protagonistas de los que ahora nos ocupamos. Se unirá, además, a esta tradición mítica la confluencia de otros textos de la literatura internacional que ofrecen nuevos perfiles, ajenos al mito que nos ocupa, dotando de una complejidad y originalidad especial a sus personajes.

Domingo Miras (Campo de Criptana 1934) presenta en su *Egisto*³⁰ un complejo entramado de relaciones que se manifiestan en la figura de los hermanos Atridas, mediante los que el autor presenta el engaño trágico, sostenido aquí a través del error de los sentidos, el desdoblamiento de la personalidad y el rechazo introspectivo del propio espíritu unido al deseo de suplantación de la personalidad que sufre Egisto, hijo de Agamenón y amante de Clitemnestra en esta pieza.

²⁸ Hasta encontrar casos en los que Orestes no exista, por lo que el peso de la acción y el acto de la venganza corra únicamente a cargo de *Electra*, o no consiga volver para vengar a su padre, por lo que *Electra* se sumirá en una absoluta soledad que ya le anunciaban sus predecesoras griegas, como podemos comprobar en la pieza de Raúl Hernández, *Los restos: Agamenón vuelve a casa*, de 1998.

²⁹ Desde la *Electra* de Hugo von Hoffmansthal (1903), las piezas de Jeffer u O'Neill, hasta llegar a la obra de Marguerite Yourcenar, *Electra o la caída de las máscaras*; la *Electra* de J. Giraudoux, representada en 1937; la *Reunión de familia* de Eliot o *Las moscas* de Sartre, de 1943, o ya en los 60' el drama *Pilade* de Pier Paolo Pasolini, por poner sólo algunos ejemplos.

³⁰ Escrita en 1971, quedó finalista del premio Lope de Vega y representada el 4 de abril de 1974 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Publicada junto a *Penélope* y *Fedra* en Domingo Miras, *Teatro mitológico*, V. Serrano (ed.), Ciudad Real, 1995.

Egisto, el mítico primo del Atrida, el que no fue a luchar a la guerra de Troya, a quien el propio Zeus le aconsejó abandonar sus adúlteras intenciones con Clitemnestra (*Od.* I 32-41), adquiere ahora un perfil dotado de mayor complejidad al presentarse como hijo y amante de Clitemnestra, hecho que le confiere ciertos rasgos edípicos³¹, a la vez que se opone a su antagonista, que no es otro que su doble, en el momento en que se enfrenta con su alma y se vence a sí mismo convirtiéndose en Orestes y erigiéndose como hijo-vengador de quien fuera su víctima: Agamenón, para volver a ser el protagonista de la acción junto a Electra en la segunda parte de la pieza, una vez que, aniquilado Egisto, el espíritu de Orestes da personalidad a la figura del hijo de Agamenón. Si bien Egisto comparte el protagonismo en la acción con el resto de los personajes, su complejidad psicológica y la peripecia que sufre a través del reconocimiento interior que lo transforma de Egisto en Orestes, de defensor de la madre en matricida atormentado, lo convierte en el centro del conflicto dramático de la obra.

Egisto será, por lo tanto, Egisto/Edipo en la primera parte de la pieza y Egisto/Orestes en la segunda. El joven, una vez ejecutado Agamenón, no soporta el peso de la culpa humana, que no le ofrece salida ni posibilidad de conciliación y encuentra la única solución aparente del conflicto que lo atormenta en la conversión en Orestes mediante el reconocimiento que se produce en el segundo acto. La destrucción de la figura presente se ofrece como condición para ser perdonado por el espectro de su padre, Agamenón:

AGAMENÓN.— Que el parricida Egisto perezca, y en su lugar nacerá el buen hijo inocente y piadoso que hay preso en su interior [...] Has de limpiarte tú y, cuando seas otro, has de limpiar mi casa. Haciendo eso, harás lo que yo haría si viviese. [...] Un hombre nuevo sí, pero no un Egisto nuevo... Llámate Orestes, como el hijo apartado que no participó de la impureza ni el crimen. (pp.72-73)

La figura que ha ordenado a Egisto la conversión no es un espectro real sino la imagen de sus deseos, el reflejo de la ansiedad interior que atormenta al hijo de Agamenón desde que ha tenido lugar el parricidio³². No estamos ya

³¹ En este aspecto nos detuvimos en nuestro trabajo "El espíritu de Edipo en un Egisto de nuestro siglo", en *La filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, A. M^a Aldama, M^a F. del Barrio, M. Conde, A. Espigares, M^a J. López de Ayala (eds.), Sociedad de Estudios Latinos, Madrid, 1999, vol. II, pp.1139-1147.

³² V. Serrano (*El teatro...*, cit., p.74) señala la importancia de esta fantasmal aparición en el escenario convertido en reflejo de los recónditos deseos del personaje. Agamenón pide a Egisto que se destruya para que nazca el "buen hijo" "y que el cambio de personalidad vaya acompañado del cambio de nombre, como hicieran Julio

ante una sombra de ultratumba como la de Clitemnestra azuzando a las Erinies en la obra esquilea, tampoco ante un espectro como el de Darío en los *Persas* o, ya en el teatro latino, frente a sombras infernales empujadas al mundo con una concreta finalidad como ocurre con Tiestes o Tántalo en los dramas senecanos. Como a Hamlet, a Egisto se le presenta una imagen de su conciencia materializada en la grandiosa figura del fantasma paterno que lo impulsa a actuar.

Al admitir la condición que le impone su progenitor, tiene lugar el enfrentamiento con el doble³³. Dentro de la tipología establecida por J. Bargalló Carreté, se encuentra el doble por desdoblamiento que se produce cuando “dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción”, generalmente estas dos encarnaciones se comportan con un enfrentamiento creciente entre ellas, “como si se tratara de mostrar que no hay sitio para dos manifestaciones de un individuo en un mismo mundo”, llevando en numerosas ocasiones al desenlace trágico. Se trataría, en este caso, según esta denominación, de un “desdoblamiento por fisión”, puesto que un individuo del que no existía en origen más que una personificación se encarna en dos³⁴.

En virtud de este desdoblamiento, se produce un tipo muy particular de anagnórisis que tiene lugar en el interior de un mismo personaje al reconocer sus hechos y arrepentirse de ellos, y al enfrentarse a su doble para restaurar el daño producido a sus semejantes. Junto a ello, una vez vencido el “alter ego” parricida, tras haber resultado victoriosa la figura de Orestes, éste ha de propiciar, según el canon de la tragedia griega, un segundo reconocimiento, en el que ha de participar su hermana Electra. En el momento en que Orestes

Macedo y Tulio Montalbán o Miguel de la Cruz con Juan de Zúñiga”, y subraya cómo Egisto, al igual que Hamlet, al desaparecer la visión experimenta la duda sobre lo que realmente ha sucedido, “pero pronto llega al convencimiento de su autenticidad y entonces se produce el desdoblamiento”.

³³ J. Bargalló Carreté, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en J. Bargalló Carreté (ed.), *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, Sevilla, 1994, pp.14ss., señala que la aparición de éste puede significar, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la muerte pues, en la literatura moderna, bajo la influencia freudiana, la aparición del doble significa el indicio de que la muerte está cerca.

³⁴ J. Bargalló Carreté, *op. cit.*, pp.15ss. Por su parte A. Díaz Tejera (“Dos Edipos en la tragedia de *Edipo Rey* de Sófocles, apariencia y realidad”, en *Identidad y alteridad...*, cit., p.27) reconoce en la figura del hijo de Layo una realidad con dos momentos: el aparente y el auténtico, descubriendo la doble faceta de la personalidad humana: una aparente y otra verdadera y reflejando que los actos no son siempre correspondientes y propios a cada faceta.

entra en escena ésta cobrará protagonismo, convirtiéndose ambos en una de las dos partes que entran en conflicto durante el desarrollo de la segunda mitad de la pieza. En el reconocimiento de los dos hermanos, como dijimos herencia del clásico, se distingue el momento del engaño previo a la identificación, que surge en la obra de Miras gracias a la identidad física de Egisto/Orestes a ojos de Electra. Frente a las Electras clásicas que no reconocen a su hermano porque el tiempo les ha puesto delante a un extraño, en esta ocasión la protagonista de Miras identifica al actual vengador con el anterior asesino, dificultad que no será posible salvar con la presentación de objetos ni con la realización de silogismos, como ocurre en las tragedias atenienses.

Una vez aceptada la personalidad de su hermano la relación que se establece entre ambos retoma la que deriva de los textos clásicos, pero se descubre y se desarrolla con mayor profundidad el aspecto de protección materno filial que se establece entre ambos y que, como vimos, comenzaba a dibujarse en la obra eurípidea³⁵.

Una nueva Electra, cercana a Clitemnestra incluso físicamente, en la que despiertan los instintos maternos, nos aparece semejante a la protagonista que en el *Orestes* de Eurípides cuida de su hermano atormentado por las furias, al que significativamente se refiere llamándolo hijo (v. 1219). En esta obra Miras recrea el esquema de conducta presentado por Eurípides, extremando la relación que se establece entre ambos hermanos. Electra se muestra decidida a matar a su madre y ha de convencer a Orestes que duda. Ambos participarán en el momento del crimen, y ambos serán atormentados por el sentimiento de culpa una vez realizado el matricidio, cuando la terrible imagen de la madre odiosa pierde fuerza, dejando paso a los sentimientos que el cadáver despierta en los hijos asesinos³⁶.

También eurípidea se nos muestra la situación desoladora en que quedan los hermanos tras haber cometido el matricidio, pero frente a la aparición de los Dioscuros y el reconocimiento de la culpa con que concluye la pieza de Eurípides, en la de Miras los héroes se resisten a admitir su responsabilidad y se obstinan en proyectarla en el otro resquebrajándose de este modo la relación que entre ambos se había establecido, una vez destruido el pilar que sostenía la misma y les servía de elemento de unión entre ambos hermanos, aún

³⁵ Miras propone una relación materno filial que deriva, matizada con tintes psicoanalíticos, de la que se puede interpretar en el *Orestes* eurípideo. El vínculo que se crea entre ambos no es tan llamativo en la obra de Sófocles, donde es mayor la dependencia de Electra de su hermano que a la inversa, y en Esquilo es prácticamente imperceptible.

³⁶ Así en E. *El.* 1182-1232.

sin ellos saberlo: la figura de Clitemnestra y el sentimiento contradictorio de amor-odio que hacia ella los impulsaba³⁷:

ELECTRA.— [...] ¡Pero tú la has matado!

ORESTES.— ¿Yo? ¿Y tú, qué? ¿Crees que eres inocente?

ELECTRA.— ¡La has matado con tus manos!

ORESTES.— Lo hemos hecho los dos. (p.97)

Como hemos podido observar, aquellas características que en la tragedia clásica se vislumbran sin llegar a desarrollarse como manifestación de los sentimientos de los personajes, en esta obra, a través de la nueva óptica psicoanalítica y el sistema de relaciones que se establecen bajo este prisma, se lleva a sus últimas consecuencias la relación esbozada por Eurípides, lejana ya del escueto contacto de la pareja esquilea, medio para conducirnos a la comprensión de la necesidad de justicia y de la fuerza del sentimiento religioso representada en Orestes, y de la armónica y equilibrada relación fraternal que ofrece Sófocles en su *Electra*, en la que, pese al riesgo de ruptura anunciado a lo largo de la pieza, no se llegan a transgredir los papeles tradicionales, permaneciendo cada uno de los hermanos en el lugar que le está destinado.

Los personajes mucho más humanos del tercer trágico griego sirven de patrón para los actuales y la conclusión de sus fábulas, empañada en una atmósfera de pesimismo sea religioso o existencial, se manifestará en el ámbito de actuación de la psicología más que en la participación de elementos externos al personaje. Al no haber cumplido una orden divina que trasciende la voluntad humana, como en el caso de Esquilo, ni ser el justo odio y la necesidad de venganza como cumplimiento de la justicia tan fuerte como para mantener a los hijos criminales erguidos e inamovibles tras su acción, como en la obra sofoclea, y desposeídos incluso de la fuerza conciliadora que Eurípides ofrece a través del *deus ex machina*, los hermanos en la pieza mirasiana sólo encuentran el medio de despojarse de su culpa y expiarla proyectándola en otro, sucumbiendo sin posibilidad de salvación bajo el peso de sus propios actos. Este nuevo carácter de interiorización y autodeterminación que conduce sin remisión a la caída del personaje se muestra también en la presencia de las Erinies. Éstas, como en la pieza de Eurípides, están dotadas de figura y rostro pero aparecen como reflejo del remordimiento de Orestes y de su conciencia de culpa³⁸.

³⁷ Sentimiento que ya expresaba la Electra del autor griego tras haber sido ejecutada Clitemnestra (v. 1230).

³⁸ En cuanto a la presencia de las Erinies en la obra de Miras y su significado, así como en la pieza de M^a José Ragué, *Clitemnestra*, cf. nuestro trabajo "Erinies y

Miras, a través de una orientación antropológica, ofrece la tragedia del héroe que convertido ya en un personaje "demasiado humano" y desasido de cualquier tipo de consuelo trascendente, en constante lucha por su libertad se derrumba bajo los vapuleos de un destino que, en ocasiones, se reduce a la sucesión lógica de las consecuencias de sus actos. Se trata ahora de unas figuras que sucumben bajo sus acciones y que no consiguen vencer la opresión de un mundo que no da sentido final a su existencia heroica. La conclusión de la tragedia aúna los elementos temáticos arcaicos del mito que compone las dos primeras obras de Esquilo con el trasfondo del talante moderno preanunciado por Eurípides, que ha sido contemplado y reincorporado con la perspectiva de muchos siglos de historia y desconsuelo, manifestándose con él una situación de transformación y, en ocasiones, de crisis³⁹ en la que los personajes clásicos sirven como medio de plantear los problemas contemporáneos⁴⁰.

En consonancia con esta atmósfera, soledad se convierte en la palabra y la situación que sella los labios de sus protagonistas en el momento de concluir su tragedia, pero en el drama contemporáneo ésta no se convierte en motivo de orgullo, como en la pieza sofoclea⁴¹, sino que ahora el aislamiento

Euménides en el teatro español contemporáneo", en *Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del Tercer Milenio*, M^a C. Álvarez Morán-R. M^a Iglesias Montiel (eds.), Murcia, 1999, pp.307-315.

³⁹ V. Serrano (*El teatro...*, cit., p.328) subraya el hecho de que se trate un teatro que surge en una época de grandes transformaciones de la sociedad española, factor que posiblemente condiciona, como en el caso de otros autores desde Buero Vallejo, el talante trágico.

⁴⁰ A este respecto afirmaba el autor: "el recuerdo de las injusticias de antes que son, en esencia, las de ahora, de las opresiones y persecuciones de antes que son también las de hoy, el recuerdo de los muertos de antes y después, los muertos ya intemporales que se reencarnan en el escenario", "Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia", *Primer Acto*, n. 187, diciembre 1980 - enero 1981, pp.21ss. Aunque en este caso en concreto se refiere al teatro histórico, la afirmación puede hacerse extensible sin lugar a dudas al teatro mítico que ofrece, según el autor señalaba en otra ocasión "un tema concluso que me permita interpretarlo desde mi propio punto de vista [...] Las princesas aqueas representantes de la legitimidad dinástica, utilizadas por los invasores; su rebelión y su fracaso. Mi tema de siempre", V. Serrano, Entrevista citada, pp.14-22. En cuanto al teatro histórico en España cf. M. de Paco, "Teatro histórico y sociedad española de posguerra", en AA.VV., *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, Murcia, 1995, pp.407-414 y "Teatro histórico actual: Buero Vallejo y Alfonso Sastre", en J. Romera Castillo y I. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): Texto y Representaciones*, Madrid, 1999, pp.129-140.

⁴¹ Cf. J. S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, cit., p.27.

es producto del error que arrastra a los héroes. Egisto al arrepentirse se queda solo porque destruye a su única compañía, Clitemnestra muere afrontando sus actos: "Yo sola lo hice, yo sola lo pago". Solo marcha Orestes perseguido por las bellas Erinies, y en la más absoluta soledad se ahogan los lamentos finales de Electra. Miras nos presenta, a través de los paradigmas de actuación transmitidos por la tradición, la tragedia del comportamiento humano que en la segunda parte de la obra se concreta en la figura de Orestes y Electra y en la relación de éstos con su madre, Clitemnestra. El eterno retorno de la culpa impide la purificación final que salvó a Orestes en *Euménides* y que ahora, desde una desconsolada perspectiva, se convierte en una pesimista conclusión que presenta la imposibilidad de despojarse de la responsabilidad personal en un mundo en el que los dioses han sido definitivamente desterrados del Olimpo y por lo tanto el nuevo héroe se encuentra aislado y más cerca del resto de los humanos, puesto que su naturaleza se aleja de la de las figuras épicas y trágicas de la época clásica, aunque en su categoría de héroes dramáticos muchos de ellos, sobre todo las protagonistas femeninas, como en el caso que tratamos Clitemnestra, hacen gala de una calidad humana y una entereza espiritual que los aleja del resto de los mortales y les aporta una dignidad extraordinaria que, sin embargo, no las salva de la caída hacia la que se precipitan⁴².

Como en el caso de Eurípides, también la perspectiva desde la que el dramaturgo actual enfoca la configuración de sus personajes y el desarrollo de los acontecimientos responde a un tiempo concreto y a una toma de postura determinada ante los hechos del mismo. La obra de Miras nos muestra en los hermanos matricidas un ejemplo paradigmático de transmisión mítica en el que con nitidez se puede distinguir la herencia del "más trágico de los trágicos", Eurípides, cuyos dramas todavía hoy mueven a la compasión y al terror, y que dota a sus personajes de una personalidad perfectamente acorde con muchos de los aspectos del talante contemporáneo, y junto a esta herencia aparece el bagaje literario y cultural que determina la configuración y la actuación de los nuevos héroes, fundiéndose para configurar unos caracteres diseñados con tintes psicoanalíticos, que, a través de una orientación existencialista que surge en determinados momentos, permite una lectura antropológica de la tradición⁴³.

⁴² V. Serrano, "La historia como recuperación y como mediación en el teatro de Domingo Miras", en *Teatro histórico...*, cit., pp.171-181.

⁴³ A este último aspecto se refiere J. Siles, "El teatro mitológico de Domingo Miras", *Blanco y Negro, ABC*, 4 agosto 1996, p.8.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Albini, U – Faggi, V., Introducción a Eurípides, *Ecuba, Elettra*, Milano, 1993⁴.
- Alsina, J., *De Homero a Elitis*, Barcelona, 1989.
- Bargalló Carreté, J., “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en J. Bargalló Carreté (ed.), *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, Sevilla, 1994, pp.14 –26.
- Calderón Dorda, E., “Presencia de mitos griegos en algunos autores teatrales españoles del siglo XX”, *VIII Coloquio Internacional de Filología Griega*, en prensa en las actas correspondientes.
- Cantarella, E., *La calamidad ambigua*, A. Pociña (trad.), Madrid, 1991.
- Del Corno, D., “Erinni e Boy-scouts. Il coro nelle riscritture moderne della tragedia greca”, en L. De Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Trento, 1980, pp.79-88.
- Durand, G., *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Barcelona, 1993.
- Errandonea, I., *Sófocles y la personalidad de sus coros. Estudio de dramática constructiva*, Madrid, 1970.
- García Gual, C., *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, 1991.
- García López, J., “Tragedia griega y religión”, *Minerva*, 6, 1992, pp.37-60.
- García Lorenzo, L., “La desmitificación: héroes y antihéroes”, en F. Ruiz Ramón-C. Oliva (coords.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, 1988, pp.248-261.
- Gil, L., *Transmisión mítica*, Barcelona, 1972.
- Lanza, D., *La disciplina dell'emozione*, Milano, 1997.
- Lasagabáster, J. S., “La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?”, en *El mito en el teatro clásico español*, F. Ruiz Ramón y C. Oliva (coords.), Madrid, 1988, pp.223-235.
- Lasso de la Vega J. S., “Teatro griego y teatro contemporáneo”, *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XIII, n. 51, pp.415-461.
- Lasso de la Vega, J. S., *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1970.
- Madrid, M., *La misoginia en Grecia*, Valencia, 1999.
- Miras, D., “Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia”, *Primer Acto*, n. 187, diciembre 1980-enero 1981, pp.21-23.
- Murray, G., *Eurípides y su tiempo*, A. Reyes (trad.), México-Buenos Aires, 1966⁴.
- Paco Serrano, D. de, “Erinies y Euménides en el teatro español contemporáneo”, en *Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del Tercer Milenio*, M^a C. Álvarez Morán-R. M^a Iglesias Montiel (eds.), Murcia, 1999, pp.307-315.
- Paco Serrano, D. de, “El espíritu de Edipo en un *Egisto* de nuestro siglo”, en *La filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, A. M^a Aldama, M^a

- F. del Barrio, M. Conde, A. Espigares, M^a J. López de Ayala (eds.), Madrid, 1999, vol. II, pp.1139-1147.
- Paco, M. de, "Teatro histórico actual: Buero Vallejo y Alfonso Sastre", en J. Romera Castillo-I. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): Texto y Representaciones*, Madrid, 1999, pp.129-140.
- Paco, M. de, "Teatro histórico y sociedad española de posguerra", en AA.VV., *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, Murcia, 1995, pp.407-414.
- Ragué Arias, M^a. J., "El mito en la joven generación teatral de los 90: una huida imposible de un mundo de sangre, soledad y muerte", *Estreno*, 24, 1, primavera 1998, pp.45-49.
- Reinhardt, K., "Die Sinneskrise bei Euripides", en *Die Krise des Helden*, München, 1962, pp.615-644.
- Reinhardt, K., *Sófocles*, Barcelona, 1989.
- Rodríguez Adrados, F., "El héroe trágico", en *El héroe trágico y el filósofo platónico*, Madrid, 1962.
- Rodríguez Adrados, F., *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, 1999.
- Romilly J. de, *La modernité d'Euripide*, Paris, 1986.
- Sastre, A., *Drama y sociedad*, Hondarribia, 1993.
- Serrano, V., "Poder frente a libertad. El teatro de Domingo Miras", en A. De Toro - W. Floeck (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, 1995, pp.293-316.
- Serrano, V., "La historia como recuperación y como mediación en el teatro de Domingo Miras", J. Romera Castillo-I. Gutiérrez Carbajo (eds.), en *Teatro histórico (1975-1998): Texto y Representaciones*, Madrid, 1999, pp.171-181.
- Serrano, V., *El teatro de Domingo Miras*, Murcia, 1992.
- Serrano, V., Entrevista a Domingo Miras, *Primer Acto*, n. 247, enero-febrero 1993, pp.15-19.
- Siles, J., "El teatro mitológico de Domingo Miras", *Blanco y Negro, ABC*, 4 agosto 1996, p.8.
- Smith, W. D., "Disease in Euripides' *Orestes*", *Hermes*, 45, 1967, pp.291-307.
- Vilches, M^a. F., "El mito literario en el teatro Español de la posguerra", en F. Ruiz Ramón-C. Oliva (coords.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, 1988.
- Villegas, J., *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, 1973.