

Otra forma de “traducir” el teatro clásico: Orestes I, de P. Sánchez de Neyra y F. Ximénez de Sandoval (1930)

Antonio López Fonseca
Universidad Complutense de Madrid. ✉

<https://www.doi.org/10.5209/cfcl.106006>

Recibido: 17/09/2025 • Revisado: 10/10/2025 • Aceptado: 03/11/2025

ES Resumen: El teatro clásico grecolatino ha sido fuente e inspiración de numerosos espectáculos en nuestra cultura. En términos generales, en el montaje de obras de teatro clásico se pueden adoptar tres posturas diferentes: hacer teatro “de” la Antigüedad (a partir de una traducción “fiel” del original), “con” la Antigüedad (crear a partir de un tema, una obra, un personaje) y “desde” la Antigüedad (como motivo de inspiración). ¿Es sólo traducción el primer tipo? No en nuestra opinión, sino que hay otra forma de “traducir”, en un sentido absolutamente etimológico, esto es, “llevar” el teatro clásico a otro presente, en el sentido en que lo usó san Jerónimo cuando dijo que “Terencio tradujo a Menandro, y Plauto y Cecilio a los cómicos antiguos” (Hier. *epist.* 57,5). Este trabajo es un acercamiento a una obra que ha permanecido en el olvido y que es representante del tercer tipo de teatro mencionado, es decir, “desde” la Antigüedad. El título remite al mito griego, en este caso en un teatro de derechas con intencionalidad política, tres años antes del triunfo de las fuerzas políticas de derechas en España y del año de la fundación de la Falange Española por José Antonio Primo de Rivera. ¿Qué relación tiene la obra con el mito de Orestes? Apparentemente sólo el nombre y la presencia de una dinastía real, pero se comprobará que la mitología clásica se puede “traducir” y utilizar (y deformar) para sustentar cualquier ideología política.

Palabras clave: Teatro clásico grecolatino; Traducción; Orestes.

ENG Another way of “translating” classical theater: Orestes I, by de P. Sánchez de Neyra and F. Ximénez de Sandoval (1930)

ENG Abstract: Classical Greco-Latin theater has been a source and inspiration for numerous performances in our culture. In general, in the staging of classical plays, three different approaches can be adopted: making theater “of” Antiquity (based on a “faithful” translation of the original), “with” Antiquity (creating from a theme, a play, a character) and “from” Antiquity (as a source of inspiration). Is only the first type mere translation? Not in our opinion, but there is another way of “translating”, in an absolutely etymological sense, that is to “carry” classical theater into another present, in the sense in which St. Jerome used it when he said that “Terence translated Menander, and Plautus and Caecilius translated the ancient comedians” (Hier. *epist.* 57,5). This work is an approach to a work that has remained forgotten and that is representative of the third type of theater mentioned, “from” Antiquity. The title refers to the Greek myth, in this case in a right-wing theater with political intentionality, three years before the triumph of the right-wing political forces in Spain and the year of the foundation of the Spanish Falange by José Antonio Primo de Rivera. What relation does the play have with the myth of Orestes? Apparently only the name and the presence of a royal dynasty, but it shows that classical mythology can be “translated” and used (and deformed) to support any political ideology.

Keywords. Classical Greco-Latin theater; Translation; Orestes.

Sumario: 1. ¿Traducir? teatro. 2. El teatro clásico grecolatino en otro presente. 3. El “caso Orestes”. 4. Ultílogo.

Cómo citar: López Fonseca, A. (2025,) Otra forma de “traducir” el teatro clásico: Orestes I, de P. Sánchez de Neyra y F. Ximénez de Sandoval (1930), *Cuad. Filol. Clás. Estud. Lat.* 45, (2025): 95-103.

1. ¿Traducir? teatro

A pesar de compartir con otras modalidades literarias muchos rasgos, la traducción teatral, o dramática, es de una indiscutible singularidad. Traducir teatro implica, pues, considerar sus divergencias intrínsecas, hasta el punto de que son cada vez más las voces que perciben que esta labor, como señala Jorge Braga (2024: 27) en un reciente y excelente libro, “está a caballo entre la traducción literaria y la traducción audiovisual, la subordinada o la localización”. Las transformaciones en el resultado final justifican la adjudicación de algunas etiquetas utilizadas a menudo para aludir a determinados textos teatrales traducidos, tales como “adaptación”, “versión”, “reescritura” o similares, cuya utilización nos pone sobre aviso de ciertas decisiones traductorales que supondrían un alejamiento del original.

Sumemos a esto que la definición de en qué consiste exactamente “traducir” no ha estado clara durante muchos siglos (y yo me pregunto: ¿tenemos ya una definición definitiva?). Recordemos a san Jerónimo, que en su carta a Pamaquio (Hier. *epist.* 57, 5), considerada como uno de los textos fundacionales de la traductología, afirmaba (Valero 1993: 548): *Terentius Menandrum, Plautus et Caecilius ueteres comicos interpretati sunt: mumquid haerent in uerbis, ac non decorem magis et elegantiam in translatione conseruant?* (“Terencio tradujo a Menandro, y Plauto y Cecilio a los cómicos antiguos. ¿Acaso están pendientes de las palabras, o más bien de mantener el espíritu y la elegancia en la traducción?”). Bien es cierto que el verbo que utiliza es *interpretari* (“interpretar”, “mediar”), no *traducere* (“llevar de un sitio a otro”), que tardará aún más de un milenio en aparecer, aunque con él se hacía referencia al hecho de llevar un texto de una lengua a otra, de una cultura a otra, y el sustantivo *translatio* (“acción de llevar de un sitio a otro”). Los cómicos latinos habrían “traducido” a los cómicos griegos en un sentido puramente etimológico, esto es, un sentido “espacial”, los habían llevado de Grecia a Roma (mediando los ajustes necesarios), a partir de una “interpretación”, es decir, una “intermediación”. Hoy en día, en que nadie niega la peculiaridad de la traducción dramática, se siguen ofreciendo en el caso del teatro clásico grecolatino resultados que no son propiamente traducciones, sino antes bien traslaciones de un tema o motivo a la escena contemporánea. ¿Es eso traducir? Depende de qué entendamos por traducir; porque quienes hemos traducido para la escena sabemos hasta dónde puede llegar nuestro yo traductor o filólogo y dónde hay que ceder ante la realidad de la escena.

Las versiones dramáticas plantean problemas previos al acto mismo de la traducción. Si el profesor Santoyo (1996: 81) se preguntaba ¿quién lee teatro en lengua original?, deberíamos preguntarnos, antes incluso, ¿quién lee teatro? O mejor: ¿quién se preocupa por las traducciones de teatro? Si el texto es libreto, hay en él una pragmática que debe ser recogida por el traductor; si el texto no es más que papel para ser leído, vale cualquier traducción, incluso irrepresentable, aunque, aceptémoslo, el principal objetivo que debe pretender la traducción de una obra de teatro es que se pueda representar, esto es, ofrecer un texto que sea susceptible de sufrir un segundo proceso de traducción: el paso del texto a la escena. Así, la traducción teatral deviene en un acto de “creación”, yendo más allá del traslado de una lengua a otra para entablar una conversación entre ellas, una actividad básicamente cultural (López Fonseca, 2013: 270-271).

2. El teatro clásico grecolatino en otro presente

Ya dijo G. Highet (1996 I: 11) que en la mayor parte de nuestras actividades intelectuales y espirituales somos nietos de los romanos y biznietos de los griegos. Y más en concreto se puede afirmar que el legado del teatro clásico en nuestra época puede resultar difícil de discernir del mismo concepto de teatro, es decir, que más que hablar de un retorno intencionado *ad fontes*,

podríamos decir que se trata de una tradición muy arraigada¹. Porque, ¿qué es el teatro clásico? Según Adrados (1998: 1), “lucha y enfrentamiento entre los hombres y dentro de un hombre, así como pensamiento sobre esa lucha y su interpretación [...] Se toma un trozo de vida, [...] se introducen los tipos humanos que viven esa vida para que se enfrenten, amen, destruyan o mueran. Y el público trata de pensar y de entender”. Lo que resulta innegable es que, a lo largo de la historia, son inúmeros los autores que se han sentido atraídos por la fuerza dramática de tramas y personajes de la Antigüedad, razón por la cual se convoca a la escena a los héroes y heroínas del teatro clásico por cuanto traspasan el espesor de los siglos y nos hacen reflexionar sobre problemas que, en realidad, son atemporales.

En todo caso, en el teatro clásico grecolatino, en la mayoría de las ocasiones las versiones no responden a un texto concreto, o mejor, no siguen un texto concreto, sino que parten de una situación, un personaje, un mito, un constructo narrativo. G. Genette (1989: 263) habla de alteraciones abiertas y deliberadamente temáticas en las que la transformación del sentido forma parte explícitamente del propósito. Y esa transformación es la que posibilita un acercamiento al público y una humanización de la acción, lo que permite que no sea necesario el conocimiento previo del mito para entender la acción en su totalidad (Ortega Villaro, 1999: 256). A eso es a lo que he llamado en mi título “otra forma de traducir”.

Las tragedias y comedias de la Antigüedad grecorromana han sido fuente de inspiración para numerosos espectáculos contemporáneos (y hablo de espectáculos porque parto del principio de que un texto dramático tiene como finalidad última su puesta en escena, no su lectura; el texto es sólo la memoria del espectáculo). En el montaje de estas obras se observan tres actitudes diferentes: se ha hecho, y se sigue haciendo, teatro “de” la Antigüedad (a partir de una traducción apegada al original), “con” la Antigüedad (a partir de un tema, una obra, un personaje, una situación) y “desde” la Antigüedad (sólo como motivo de inspiración para intentar entender nuestro presente a partir de un referente clásico). ¿Es sólo traducción el primer tipo? No en mi opinión, sino que las tres son formas de “llevar” el teatro clásico a otro presente, en el sentido que ya le dio san Jerónimo.

El reto, al acercarnos al teatro clásico grecolatino, es descubrir cómo esa “vieja” cultura se recontextualiza, se revaloriza y dialoga con nuestro presente ayudándonos a comprendernos, porque los clásicos se alejan tanto de la banalidad que aceleran nuestro viaje interior y en nuestro regreso al mundo ya no somos los mismos. Los clásicos están ahí para decir sin ningún respecto hacia las convenciones o tabúes aquello que muchos no habrían querido oír decir a nadie; nos obligan a mirar donde no queremos mirar; nos ayudan a encontrar nuestras propias preguntas, nuestra propia manera de estar en el mundo. Si se le pudiera preguntar a los autores clásicos ¿qué es lo que, de hecho, tienes que decirnos?, la respuesta sería: “No tengo ni idea”. Sólo tras un largo proceso de búsqueda de sentido el conocimiento nace lenta y gradualmente, sólo el tiempo puede desvelarlo. Podríamos decir que, bajo los escombros de las ideas modernas, el mundo sigue ahí, palpitando, para ser descubierto. En ese lugar están los clásicos. Nuestra visión del mundo, la moral, la comprensión de lo que somos como seres humanos ha sido moldeada por ellos, que enriquecen nuestra comprensión de la vida. En ese sentido, las múltiples traducciones / versiones / adaptaciones de las obras de tragediógrafos y comediógrafos clásicos no son más que la manera que esos textos imperecederos tienen de dialogar con nosotros a lo largo de la historia. Cada presente tiene que hacer su lectura, su interpretación, en su hoy, en su siempre.

En ese sentido se antoja necesario partir de la idea de que no hay una única e inmutable Antigüedad, sino una multiplicidad de mundos, un caleidoscopio de posibles ejemplos e influencias, lo que permite una interpretación desde ópticas diferentes del legado clásico. Los dramaturgos de todos los tiempos se han acercado con contumacia a los clásicos grecolatinos

¹ A propósito de esta cuestión, cf. Braden (1995: 224), que abunda en la obiedad de su repercusión, aunque la resonancia de, por ejemplo, Plauto no haya que buscarla en su *romanitas*, sino antes bien en el engaño, el amor o el propio concepto de “tragicomedia”. Y Rosenmeyer (1983: 141-142) evidencia que la historia de amor que surge y progresa fue un invento de la *Néa* y que, en parte del teatro de los siglos XIX y XX, la muerte, tan presente en la tragedia, se ha vuelto impropio por nuestra creciente insensibilidad a las “carnicerías”. Es, precisamente, en la trama general donde mejor se pueden sentir los ecos clásicos “traducidos” a nuestro teatro.

como medio para comprender importantes aspectos del presente. El pasado no es un suelo estable a través del cual avanzamos hacia el futuro; el pasado lo estamos haciendo a cada momento, porque siempre es posible mirar hacia atrás de una manera nueva, es imprevisible y está ante nosotros tan abierto como el futuro. Lo realmente importante no es lo que aquella época sabía de sí misma, sino lo que aún no podía saber sobre sí misma y sólo el tiempo ha revelado. Los dramaturgos, al acercarse a las obras clásicas para crear su teatro, son agentes del tiempo que subrayan, tachan y sirven de medio de diálogo entre la actualidad y aquel pasado, esto es, son mediadores, “interlocutores entre dos tiempos”, cualesquiera que sean esos tiempos.

3. El “caso Orestes”

El que podríamos denominar “caso Orestes” ha sido periódica y asiduamente visitado por los dramaturgos españoles desde principios de siglo XX hasta la actualidad. En un rápido muestreo, en absoluto exhaustivo, he conseguido listar más de cincuenta títulos² directamente relacionados. En ese listado, y en el período de entreguerras³, se enmarca *Orestes I. Burla en nueve cuadros, dispuestos en cuatro actos y un epílogo* (Madrid, Prensa Moderna, 1930), de Pedro Sánchez de Neyra y Felipe Ximénez de Sandoval, estrenada el 21 de noviembre de 1930 en el teatro Avenida de Madrid, publicada inmediatamente después del estreno en la colección Teatro Moderno⁴, en

² *Electra* de Benito Pérez Galdós (1901), *Clitemnestra* de Amborsi Carrión i Juan (1916), *Orestes I. Burla política en nueve cuadros, dispuestos en cuatro actos y un epílogo* de Pedro Sánchez de Neyra y Felipe Ximénez de Sandoval (1930), *Electra* de José María Pemán (1949), *La esfinge furiosa* de Juan Germán Schroeder (1951), *Los Atridas* de José Martín Recuerda (1954), *Orestíada* de Tomás Abad (1957), *El pan de todos* de Alfonso Sastre (1957), *Orestíada* de José María Pemán (1959), *La Orestíada* de Alfredo Marquerie (1963), *Orestes* de Arcadio López Casanova (1963), *Agamenón* de Alfredo Marquerie (1966), *Electra* de TEM (Teatro Estudio de Madrid) (1968), *Electra* de TEL (Teatro Experimental Independiente) (1969), *Sybila* de Dítirambo (1972), *Egisto* de Domingo Miras Molina (1974), *Orestes* de Juan Antonio Castro (1977), *No me fastidies*, *Electra* de Antonio Aguilera Vita (1982), *Vuelve Agamenón* de Aurelio Delgado (1984), *Las Coéforas* de Francisco Palencia Cortés (1984), *Electra* de Manuel de Lope (1984), *Orestíada* de Manuel Canseco Godoy (1985), *Electra* y *Agamenón* de Lorenzo Piriz Carbonell (1985), *Clitemnestra*, *tragedia en tres actos* de María José Ragué i Arias (1986), *Electra* de Mariano Anás (1986), *La Orestíada* de Álvaro del Amo (1990), *La urna de cristal* de Ramón Gil Novales (1990), *Martillo* de Rodrigo García (1991), *Electra Babel* de Lourdes Ortiz Sánchez (1992), *Elektra* de Carlos Iniesta (1996), *Los restos: Agamenón vuelve a casa* de Raúl Hernández Garrido (1996), *Electra* de Fermín Cabal Riera (1997), *Orestíada 39* de Antonio Martínez Ballesteros (2000 [1960]), *Si un día me olvidaras* de Raúl Hernández Garrido (2000), *Electra* de Itziar Pascual (2001), *La reina asesina* de Chema Cardeña (2001), *Electra* de José Luis Calvo (2001), *Electra* de Pedro Sáenz de Almeida (2001), *Orestes en Lisboa* de Francisco Suárez (2002), *Lucía* de Diana de Paco Serrano (2002), *Mujeres de los Atridas: Clitemnestra* de Charo Amador (2003), *Electra* de José Sanchis Sinistera (2003), *Agamenón. Volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo* de Rodrigo García (2003), *La madre de Orestes lee una carta de su hijo* de Ignacio Amestoy Eguiguren (2004), *Orestíada* de Carlos Trias Sagnier (2004), *Agamenón* de Rosa García Roderó (2006), *Electra* de María Paz López Martínez (2006), *Orestíada. Cenizas de Troya* de Diana de Paco Serrano (2006), *La Orestíada* de Paco Tejedo (2006), *El regreso de Agamenón* de Rodrigo García (2007), *Las sombras de Electra* de Vicente Castro Rodríguez (2008), *Almaelectra* de Borja Rocas (2009), y la lista puede ser, posiblemente, más larga. Más aún, con el mismo motivo del “caso Orestes” como motor, el 10 abril de 2025 se ha estrenado en el Teatro de La Abadía (Madrid) una *Orestíada* de Karina Garantivá, bajo la dirección de Ernesto Caballero. ¿Es una traducción propiamente dicha de la trilogía de Esquilo? Rotundamente no. El montaje ofrece “desde” la Antigüedad una excusa para reflexionar sobre la necesidad de establecer un acuerdo cívico que termine con los ciclos de venganza que asolan la convivencia, una reflexión, en suma, sobre el concepto de “justicia”, entonces y hoy (López Fonseca, 2025).

³ En cierto teatro de la posguerra de la Guerra Civil, el mito de Orestes será el paradigma que refleje sentimientos como el rencor, el odio, el deseo de venganza, la intolerancia, la locura que sigue al sinsentido y a la muerte siempre injustificada, la soberbia del vencedor... reflejo de los dos bandos obligados a convivir tras la guerra, esto es, metáfora de miseria, rencor y venganza durante el franquismo, en obras como *Orestíada 39* (*Tragedia clásico-moderna en seis cuadros*) de A. Martínez Ballesteros, *La esfinge furiosa* de J. G. Schroeder, o *La urna de cristal* de R. Gil Novales (López Fonseca 2006: 186-192; Ortega Villaro 1999).

⁴ “Teatro Moderno” es considerada por muchos como la mejor colección teatral no sólo de su época, sino incluso de todas las aparecidas en nuestro país durante la primera mitad del siglo XX, que viene a continuar con la labor iniciada años atrás por “Los contemporáneos”, “La Novela Teatral” o “La Novela Cómica”. Se publicó entre 1925 y 1932, con un total de 344 números. El director de la colección era Luis Uriarte y la editaba Prensa Moderna, en la imprenta Sáez Hermanos. Cf. Esquer Torres (1969). *Orestes I* es el volumen nº 278 de la colección.

diciembre del mismo año, y dedicada a Leopoldo Bejarano. Se trata de una obra cuyo texto ha permanecido arrumbado en el olvido, incluso por los hispanistas, y que es muestra del teatro hecho “desde” la Antigüedad, con una perspectiva absolutamente novedosa para su tiempo. La acción, ubicada en “Farsalia, principado imaginario” y en la época coetánea, presenta unos personajes que son políticos corruptos, policías, comerciantes, gente de la calle, un sabio, Filipo, su ayudante, Dorio, y su familia. Trata de la ascensión al poder de un político populista de la oposición, Orestes, que fundará una dinastía basada en la corrupción –incluso en la corrupción de su propia historia–, con el hilo argumental del descubrimiento por parte del sabio de una vacuna, contra el robo y los comportamientos corruptos, que a la fuerza es inyectada a los ciudadanos, salvo a los que consiguen zafarse (entre ellos el propio Orestes y los miembros del Gobierno), y que provoca la ruina de muchos de ellos, por lo que Orestes restablecerá el orden anterior y se alzarán con el poder, eso sí, sacrificando a Filipo, a quien antes había utilizado.

Hagamos una mínima contextualización del espectáculo en su sociedad. La burguesía, que podemos considerar liberal al principio de la Restauración⁵, había virado al conservadurismo, y el teatro comercial lo hizo en la misma dirección. La década de los 30 está claramente influida por la crisis económica, la “Gran Depresión” provocada por el crac de 1929, que tuvo un alcance mundial y provocó fuertes tensiones sociales y políticas que permitieron, por ejemplo, la aparición de totalitarismos. En España, entre 1930 y 1936, y a la sombra de la “gran crisis”, se precipitaron los acontecimientos políticos (fin de la monarquía de Alfonso XIII y proclamación de la Segunda República) y los enfrentamientos sociales que cristalizaron en la Guerra Civil. El clima político en la fecha del estreno de nuestra obra estaba muy enfervorizado, aunque, en realidad, se había ido gestando desde agosto⁶, de suerte que en diciembre de 1930 el levantamiento se consideraba inminente. Sólo unos días antes se había estrenado *Orestes I* en el Teatro Avenida⁷.

¿Qué relación tiene la obra con el mito de Orestes? Aparentemente sólo el nombre y la presencia de una dinastía real, no obstante lo cual en este trabajo se intenta demostrar que la presencia del mito clásico es obvia en algunos casos y muy sutil en otros, pero con un importante peso en la trama, todo ello en los límites de la Literatura Comparada, emparentada con la Traducción (Albadalejo 2021) y la Tradición Clásica.

La dramatización de un hecho social por medio de personas aparentemente modernas, pero esencialmente intemporales, se ha revelado como arrolladoramente eficaz a lo largo de la Historia. La ciudad como enclave decisivo para el error y el sufrimiento trágicos es una de las perdurables aportaciones de los dramaturgos antiguos presente en esta obra. El horror sentido por el público se intensifica y agudiza cuando los personajes legendarios o exóticos se sustituyen por el simple vecino. Acertadamente señaló Díez del Corral (1957: 76) que “el tiempo está en ellas como suspendido, pero no anulado, convertido en un ahora puntual y abstracto; es, antes bien, el suyo

⁵ Se conoce como Restauración borbónica la etapa política desarrollada bajo la monarquía entre el 29 de diciembre de 1874 (fin de la Primera República) y el 14 de abril de 1931 (proclamación de la Segunda República). El nombre alude a la recuperación del trono por parte de un Borbón, Alfonso XII, “el Pacificador”, que reinó entre 1874 y 1885, después del paréntesis del Sexenio Democrático o Revolucionario (1868-1874).

⁶ El 17 de agosto de 1930 se reunieron, en San Sebastián, Niceto Alcalá-Zamora y Miguel Maura con los representantes de diversos grupos políticos, constitucionistas y republicanos, contrarios al Gobierno Berenguer y a la Monarquía, reunión conocida como “Pacto de San Sebastián”. Allí se acordó una serie de medidas tendientes a la instauración de una república parlamentaria y se asociaron personalidades como, entre otras, Lerroux, Azaña, Alcalá-Zamora, Indalecio Prieto, Miguel Maura y Marañón.

⁷ Contamos con dos breves críticas de prensa del estreno. La más detallada se publicó el 22 de noviembre de 1930 en *ABC* (pp. 38-39) y fue firmada por *Floridor* (Luis Gabaldón, crítico de teatro en *ABC* desde la fundación del periódico hasta que en abril de 1939 lo sustituyó Luis Araujo), que califica la obra como “teatro político” (y remite al libro de Erwin Piscator, *El teatro político*). Señala el crítico que se mezcla fantasía y realidad y que gravita en torno a la figura de Orestes, conductor de multitudes, contratista de la tranquilidad pública, agitador profesional, con gran poder fetichista sobre las masas que le siguen esclavizadas, y que con una astuta maniobra se alzarán con el poder. La intención de los autores queda recalcada, según el crítico, “como una lección de la inconsecuencia y de la ingratitud de los pueblos para sus benefactores”, pero más importante es que muchos de los exponentes de la farsa venían a coincidir con la vida política y social del momento. La segunda, mucho más breve, corrió a cargo de Melchor Fernández Almagro (“En el Avenida. Estreno de *Orestes I*”, archivo de la RAE –DR Archivo 2024 16–), y trae a colación al doctor Stockman, declarado según Ibsen “enemigo del pueblo”, para afirmar que “es pieza de nuestro tiempo”. Ninguna de las dos pondera la vertiente artística del espectáculo.

un condensado *ahora*". El teatro clásico siempre se ha usado para decir con sutileza algunas cosas, como se comprobaría después de la Guerra Civil y durante el período de censura de la dictadura franquista, en muchos casos vinculando su uso con la historia política contemporánea. El mito es un modo simbólico de significar, no "es", sino que "significa", y la función referencial, en última instancia, no es pertinente⁸.

En esta obra se aprecian algunas características que luego aparecerán en 1989 en *La urna de cristal* de Ramón Gil Novales, también relacionada con el ciclo de Orestes, parte de la *Trilogía aragonesa* (López Fonseca 2006: 189-190): la preocupación por el análisis de las relaciones sociales, en especial la difícil inserción en la sociedad de los individuos que anteponen en sus comportamientos la honestidad al miedo personal (en nuestro caso Filipo, inventor de la vacuna). Y para ello acude al cauce del drama histórico en la idea de que el presente ayuda a leer el pasado y este, a su vez, a leer el presente. En la obra de la que nos ocupamos, los paralelos con la trilogía de Esquilo no son tan obvios y fieles como en otras obras, pero lo cierto es que, sin dejar de referirse a unos hechos concretos, el drama adquiere un valor más general, quedando muy en segundo plano lo meramente costumbrista y primando una propuesta de reflexión acerca del poder y sus mecanismos.

No se puede decir que los personajes se "correspondan" o tengan un paralelo con los equivalentes griegos, pero sí tienen características comunes con los de la tragedia griega. Aquí hay contemporaneidad en la ucronía, en la línea de lo que dijo Pérez Minik (1971: 7) a propósito de *La urna de cristal*: "una tragedia clásica por su desnudo cuerpo, su universalidad inmediata, su desdén de todo elemento pintoresco o colorista".

Cualquier pieza dramática que se inserta en una concepción similar a la que hay aquí, tanto si su temática es histórica como si es contemporánea, tiende a trascender lo anecdótico para pasar a indagar el sentido último de los comportamientos humanos, a tratar de averiguar qué, cómo y por qué mueve a los hombres y qué los paraliza y atenaza. Podríamos decir que la trilogía de Esquilo (*Agamenón*, *Coéforas*, *Euménides*) es el "palimpsesto" de *Orestes I*, que aquí, con un tratamiento muy innovador, se pone al servicio de la denuncia de determinados usos del poder. Así, por ejemplo, el Cuadro VIII presenta una durísima crítica contra los tres poderes conocidos (judicatura, milicia y jerarquía eclesiástica), más otro poder representado por los comerciantes; todos ellos, débiles y corruptos, ven en Orestes a un gobernante capaz de satisfacer sus ambiciones, hasta las más inconfesables, con el beneplácito de un príncipe pusilánime. En contraste, Filipo, el benefactor del pueblo, que ha hecho posible la llegada de Orestes al poder, es entregado a la turbamulta ante la indiferencia del propio Orestes, para quien el linchamiento de su mentor no pasa de ser "un asunto". Por encima de todo, como siempre en la tragedia griega, podemos extraer una enseñanza y una lección, plasmada en la inconsecuencia y la ingratitud de los pueblos para con sus benefactores.

El carácter abierto de los mitos hace posible su utilización en momentos de crisis, como el de 1930 en España, para convertirlos en símbolo de valores alternativos al orden establecido y les ha otorgado nuevos contenidos que hacen referencia a la situación del país y a las condiciones de la época en la que han sido "revividos" (o podríamos decir "traducidos"), porque los mitos han construido paradigmas de todos los actos humanos significativos, como un modelo de comportamiento.

Orestes I es una arriesgada apuesta por un teatro que huye de las obras para ser leídas, por un lado, y del teatro comercial y convencional, por otro; es una obra intelectualmente significativa y, además, viable en el escenario, que aborda el populismo y el ascenso al poder. Aquí, un descubrimiento científico tiene el potencial de cambiar el tejido social a través de la modificación de su propia naturaleza, eso sí, sin ningún deseo por parte de Filipo de subvertir el orden contemporáneo. Al contrario, incluso ha ofrecido su descubrimiento al Gobierno para

⁸ Así, por ejemplo, el mito de Orestes será el paradigma que se utilice en cierto teatro de posguerra para reflejar sentimientos como el rencor, el odio, el deseo de venganza, la intolerancia, la locura que sigue al sinsentido y a la muerte siempre injustificada, la soberbia del vencedor y la desesperanza del vencido. Es metáfora de miseria, rencor y venganza. Orestes es el matricidio y la locura, el hombre que mata no porque sus relaciones sean malas, sino porque es el instrumento de una justicia nueva (López Fonseca 2006: 186). Cf. también Lasagabáster (1988).

acabar con la corrupción: los ciudadanos serían incapaces de engañar y robar a otros, mientras que los poderosos serían incapaces de aprovecharse de su posición para obtener ganancias ilícitas (poderosos políticos que, obviamente, no se vacunaron). De hecho, los autores subrayan la universalidad del tema al elegir un país alegórico como escenario de la fábula teatral. Farsalia es un “principado imaginario”, una monarquía constitucional del tipo habitual en Europa antes de la Gran Guerra y que a menudo había sido reemplazada por dictaduras en el período de entreguerras. Su nombre evoca no sólo la clásica batalla entre César y Pompeyo y el poema de Lucano, sino principalmente el sentido de la palabra “farsa”. Quizás signifique un país donde nada se toma en serio, y mucho menos los intereses más elevados de la comunidad. Farsalia sería, como bien apunta Martín Rodríguez (2016: 118), cualquier país donde prevalezca la corrupción en cualquier nivel de la vida pública, haciendo de la idea de mancomunidad una broma pesada. Esa Farsalia podría ser la Micenas de Agamenón y su estirpe. La funcionalidad del nombre inventado aleja la historia al trasladarla a un mundo imaginario donde el público puede identificar características de diferentes naciones europeas reales. Recordemos que esto mismo es lo que hizo Plauto al ambientar en Grecia a unos personajes y unos comportamientos que eran incompatibles con la *grauitas* y las costumbres romanas, sin correr el riesgo de sufrir los rigores de sus gobernantes. En España, de modo similar, obras como esta habrían servido más bien como vehículo para la sátira política, ya que una monarquía imaginaria como esta podía reflejar las costumbres de la española sin correr el riesgo de ser censuradas como panfletos antigubernamentales o de que sus autores fueran procesados por lesa majestad. Farsalia es una tierra ficticia que combina varios modelos europeos, pero no es una tierra de fantasía. Sus métodos son demasiado reales. La sociedad profundamente corrompida que muestra la obra nos habla de una humanidad en la que caben muy pocas esperanzas. Y los personajes no pretenden ser copias ilusorias de posibles seres humanos reales, sino que, antes bien, sirven como tipos que desempeñan sus respectivos papeles en la comedia social y política (Martín Rodríguez, 2016: 119). Sus nombres artificiales y de apariencia antigua son, de hecho, un rasgo extraño que sugiere una función simbólica esencial, en lo que constituye un nuevo eco clásico obvio, pues en la Antigüedad encontramos un modo simbólico de significar, justo lo que buscan los autores. Aunque los personajes sean manipulados como marionetas, son personas atrapadas en situaciones que escapan a su control, realistas en su descripción, y, en consecuencia, el espectador empatiza con ellos en una suerte de catarsis. ¿No convierte esto a *Orestes I* en una tragedia española a la griega? Además, la alegoría se equilibra con una descripción sarcástica, pero fiel, de las costumbres, y los autores evitan así una abstracción excesiva y preservan la naturaleza representativa de su mundo ficticio. Los personajes se presentan en un contexto creíble, lo que les confiere realismo.

Hay referencias clásicas explícitas en los Cuadros VI y VIII. En el primero de ellos (p. 36) dice Filipo hablando con su esposa, Fenisa: “Morir es más fácil y mucho menos triste que vivir. Antígona no muere por Edipo. Vive para Edipo. Para el pobre Edipo, ciego y desterrado... ¿Vivirá Celia para mí pobre y desterrado?”, en este caso llevándonos al ciclo tebano. Y Fenisa le dice: “¡Pobre hija! [...] ¿A que no dio lecciones de piano esa Antígona de que hablabas? [...] Hablas cosas de libros, Filipo. No te entiendo”. Y la hija, Celia, hablando por teléfono con su amado Dorio, le plantea una situación realmente “trágica” (p. 38): “Te juro Dorio, que si mañana no te he entregado la fórmula, te daré una prueba de mi cariño... No puedo vivir si te queda una duda. He intentado por ti algo terrible; voy a intentar algo más terrible todavía... Si fracaso, no me creerás. Si me mato, ¿tendrás duda?... No, no son locuras ni pretextos. Mañana sabrás toda la verdad de mi cariño. Adiós, Dorio, adiós”. Morir por amor.

Está siempre presente el juego de la lealtad frente a la deslealtad en la familia (pp. 41-42), en un evidente eco de la *Orestíada*. Dice Fenisa, encolerizada y asustada por lo que le está pidiendo su hija, que le robe la fórmula a su padre: “¡Calla, víbora! ¿Qué te has creído? ¿Que yo soy, como tú, un monstruo de deslealtad y de traición? ¿Que voy a robar a tu padre? [...] Tu padre dice que el ciego es el pueblo”. Replica Celia: “En él hablan la vanidad del sabio y el orgullo del hombre. En el pueblo habla la razón. La razón, que es el hambre. [...] ¿Crees que es mi voluntad, mi capricho? ¿No te das cuenta del sagrado deber?”. Quiere justificar “algo” que está por encima del ser humano: el problema de la Justicia, como en la *Orestíada*. Celia es contundente, sí, pero tiene dudas, e, igual que algunos de los más grandes personajes trágicos, se debate entre el bien y el mal (p.

43): “¿Qué he dicho? ¿La verdad? ¿La mentira? Mentira de cristal el milagro. Verdad de barro la realidad. Juegos. Magia de ideas y palabras... ¿Bien?... ¿Mal?... ¡Amor! ¡Amor y vida!”.

Más adelante, tras mencionar al “capitán Graco” (p. 49) que quiere ser ascendido a mayor de la Legión, un Comerciante, en un intento de halagar al nuevo líder, decide leerle unos versos escritos por uno de sus dependientes en los que recurre a Marte y Mercurio, divinidades romanas (correspondientes con Ares y Hermes griegos) (p. 51): “Que al lado de Marte, / el del casco guerrero, / camine Mercurio, con caso de oro / y en los pies, sujetas por fuertes correas, / sus aladas espuelas de plata, / llevando talegas de ricos florines / que el pueblo le entregue, rendido a su culto...”.

Pero quiero destacar, insistir en un hecho que puede pasar desapercibido en la lectura, y que, en mi opinión, es el más intenso lazo que une este *Orestes I* con la *Orestíada*, a saber, la familia queda destrozada por la traición; el conflicto entre lealtad y deslealtad en el ámbito de la familia (Cuadro VI, pp. 34-44). Ahora igual que entonces, porque el palacio, el hogar, es el lugar de la traición. En este caso, lo que se ha “traducido” desde el mito griego es un entorno y el quebranto de la lealtad, no en las palabras, sino en su vibración en el alma. Dorio, el ambicioso y sin escrúpulos novio de la hija de Filipo, Celia, no duda en colaborar con Orestes, que necesita la fórmula de la antivacuna que sólo conoce el sabio, para satisfacer sus propias aspiraciones, aun traicionando a su familia política. ¿Qué mensaje contemporáneo a 1930 podríamos extraer? No hay esperanza para la humanidad: ni en la derecha, ya que las ideologías conservadoras se presentan como si estuvieran al servicio de la corrupción establecida, ni en los movimientos revolucionarios de la izquierda, que son socavados por demagogos populistas que utilizan al pueblo para sus propios fines. Mientras tanto, las madres pierden a sus hijos en medio de una agitación de la que surgirán líderes fuertes como Mussolini, igual que surgieron en el pasado otros caudillos como Napoleón para oprimir a la humanidad y ser glorificados por ello, como muestran Ximénez de Sandoval y Sánchez de Neyra en el epílogo alegórico y futurista de su obra.

Mil años después de los hechos escenificados, nos transportamos al “Sagrado recinto de la Historia” para presenciar cómo la “matrona gruesa, vieja y repintada” dicta la visión que el futuro debe tener del pasado. A su presencia son llamados dos eruditos, que solicitan que Orestes sea nombrado el Grande, “como Alejandro, como Napoleón, como Benito el de Italia”. En consecuencia, inventan su vida y sus hazañas heroicas, incluidas aquellas contra el peligroso criminal Filipo, a pesar de que tanto él como Orestes negaron en persona tal interpretación del pasado ante el tribunal de la Historia. Esto es en vano, ya que ahora son “cuestiones de objetividad histórica”, lo que significa que son retratados como lo había hecho la prensa oficial de Farsalia en su tiempo. Y dice la Historia (p. 66): “(Muy firme, decisiva.) Usted (A Orestes.), al panteón de hombres ilustres de Farsalia. (A Filipo.) Tú, a la fosa común”. TELÓN.

Ni siquiera el paso del tiempo arreglará las cosas. Los viles halagos al dictador se han convertido en una verdad histórica oficial.

4. Ultílogo

La *Orestíada* de Esquilo se planteaba la necesidad de llegar a una justicia civil, que sustituyera a la divina y que permitiera romper la cadena de odio y venganza. *Orestes I* fue un intento de transmitir un mensaje de lucidez política a la audiencia, pero sus advertencias no fueron escuchadas, sino ignoradas. El nazismo y las purgas estalinistas más severas aún estaban por llegar, y la gran depresión aún no había golpeado con tanta fuerza en España. El pesimismo nihilista omnipresente en *Orestes I* era quizás demasiado oscuro para ser aceptado fácilmente por el gran público, que estaba acostumbrado a los productos comerciales más ligeros que entonces eran populares en los escenarios de Madrid.

El hecho es que esta obra está prácticamente perdida para la historia del teatro español, a pesar de su obvio interés histórico. Los personajes de la *Orestíada* son nuestros ancestros. *Orestes I*, estrenada tres años antes del triunfo neto de las fuerzas políticas de derechas en España y del año de fundación de la Falange Española por José Antonio Primo de Rivera, de quien, precisamente, Ximénez de Sandoval es biógrafo, sería, en palabras de Ragué Arias (1992: 53), el antecedente inmediato de la utilización de motivos clásicos durante la dictadura franquista por parte de un teatro de derechas, si bien también fueron usados por los represaliados y exiliados.

Bienvenidas sean todas esas “traducciones” (o como quiera que se puedan llamar), que nos ayudan a entendernos hoy y siempre a nosotros mismos.

Referencias

- Adrados, F. R. (1998), “Tragedia y Comedia”, en López Férez, J. A. (ed.), *La comedia griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1-22.
- Albadalejo, T. (2021), “Literatura, literatura comparada, traducción, analogía”, *ACTIO NOVA. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Monográfico* 5, 1-25.
- Braden, G. (1995), “El teatro”, en Jenkyns, R. (ed.), *El legado de Roma. Una nueva valoración*, Barcelona, Crítica, 224-245.
- Braga, J. (2024), *Theatre is different: la traducción de la experiencia dramática*, Madrid, Guillermo Escolar Editor.
- Díez del Corral, L. (1957), *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.
- Esquer Torres, R. (1969), *La colección dramática “El Teatro Moderno”*. Anejos de la revista *Segismundo* 2, Madrid, CSIC.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Highet, G. (1996), *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 vols., México, FCE.
- Lasagabáster, J. M.^a (1988), “La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?”, en Ruiz Ramón, F. y Oliva, C. (coords.), *El mito clásico en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 223-234.
- López Fonseca, A. (2006), “Rumor de clásicos: el grito de algunos autores ‘invisibles’ del teatro español del siglo XX”, *CFC(L)* 26(1), 81-198.
- López Fonseca, A. (2013), “La traducción dramática: textos para ver, oír... sentir”, *Estudios de Traducción* 3, 269-281.
- López Fonseca, A. (2025), “*Orestíada*: hacia un nuevo concepto de justicia. El acuerdo cívico como necesidad”, en Garantivá, K., *Orestíada*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 9-40.
- Martín Rodríguez, M. (2016), “Warnings before the populist storm: *Wings over Europe* and *Orestes* / as science fiction political dramas for the stage in interwar Britain and Spain”, *Anales de la literatura española contemporánea* 41(2), 101-131.
- Ortega Villaro, B. (1999), “La locura de Orestes en la literatura española contemporánea”, *FI* 10, 251-262.
- Pérez Minik, D. (1971), “La nueva escuela”, *Biblioteca Teatral Yorick* 49-50, 5-11.
- Ragué Arias, M.^a J. (1992), *Lo que fue Troya. Los mitos griegos en el Teatro Español Actual*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.
- Rosenmeyer, T. G. (1983), “Teatro”, en Finley, M. I. (ed.), *El legado de Grecia. Una nueva valoración*, Barcelona, Crítica, 131-165.
- Sánchez de Neyra, P. y Ximénez de Sandoval, F. (1930), *Orestes I. Burla en nueve cuadros, dispuestos en cuatro actos y un epílogo*, Madrid, Prensa Moderna.
- Santoyo, J. C. (1996), *El delito de traducir*, León, Universidad de León.
- Valero, J. B. (1993), *San Jerónimo. Epistolario bilingüe. Edición bilingüe. Vol. I*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

