



Los Pelópidas de Jorge Llopis y la parodia de la tragedia griega

Ramiro González Delgado¹

Recibido: 10 de octubre de 2017 / Aceptado: 14 de diciembre de 2017

Resumen. En este trabajo analizaremos el astracán *Los Pelópidas* (1966) de Jorge Llopis Establier. A través del humor, de versos desenfadados, de salidas de tono inesperadas y de conexiones bufas y paródicas entre literatura culta y cultura popular, el autor hace una caricatura de la tragedia griega, convirtiendo en comedia unos argumentos míticos y literarios de autores y géneros canónicos.

Palabras clave: Tradición clásica. Teatro español del siglo XX. Astracán. Literatura y Mitología griegas. Literatura comparada.

[en] *Los Pelópidas* by Jorge Llopis and the parody of Greek tragedy

Abstract. In this paper, we analyze the astrakhan *Los Pelópidas* (1966) by Jorge Llopis Establier. Through humor, lighthearted verses, unexpected out-of-place comments and parodic connections between serious literature and popular culture, the author makes a caricature of Greek tragedy, and mythical and literary plots of canonical plays (of epic and tragic genre) are transformed into comedy.

Keywords: Classical Tradition. 20th Century Spanish Theatre. Comedy. Greek Literature and Mythology. Comparative Literature.

Sumario. 1. Introducción. 2. El autor: Jorge Llopis Establier. 3. *Los Pelópidas* en el contexto literario del teatro humorístico de posguerra. 4. Ediciones y representaciones de *Los Pelópidas*. 5. El mito de *Los Pelópidas*. 6. Personajes y elementos paródicos. 7. La literatura griega en *Los Pelópidas*. 8. Conclusiones.

Cómo citar: González Delgado, R. (2018) *Los Pelópidas* de Jorge Llopis y la parodia de la tragedia griega, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 28, 281-304.

¹ Universidad de Extremadura
Departamento de Ciencias de la Antigüedad. Este trabajo se adscribe a los grupos de investigación LAPAR (HUM002) de la Junta de Extremadura, “Grecia y su tradición” de la UEX e “Historiografía de la literatura grecolatina” (930136) de la UCM.
E-mail: rgondel@unex.es

1. Introducción

Los Pelópidas, escrita por el humorista alicantino Jorge Llopis Establier (1919-1976), fue estrenada en el Teatro Bellas Artes de Madrid el 2 de junio de 1966, bajo la dirección de Ángel Fernández Montesinos con la compañía de Carlos Ballesteros y Margot Cottens². La obra lleva como subtítulo “caricatura de tragedia griega”, por lo que Llopis ya nos indica desde el comienzo sus intenciones, un objetivo que cumple provocando la comicidad y la carcajada a través de referencias paródicas, alusiones inesperadas, chistes y juegos burlescos, pareados en retruécano...

Antes de analizar el texto, repasaremos brevemente los datos biobibliográficos pertinentes de su autor, para situar a continuación la obra en su contexto histórico y cultural, así como ver las principales ediciones y representaciones que de ella se han realizado. También nos detendremos en el mito griego, para ver quiénes eran los Pelópidas y qué sucede con ellos. Analizaremos después los personajes, los elementos paródicos y las conexiones de la obra de Llopis con la antigua literatura griega. Veremos que en *Los Pelópidas*, buena muestra del característico humor de Llopis, se convierten en comedia argumentos míticos y literarios de autores y géneros canónicos. Logra así el autor hacer una caricatura de la tragedia griega, enrevesando especialmente la trama de la *Orestía* y sirviéndose de versos desenfadados, de salidas de tono inesperadas y de conexiones bufas y paródicas entre literatura culta y cultura popular.

2. El autor: Jorge Llopis Establier

Jorge Llopis Establier nació en Alicante en 1919 y murió de un paro cardíaco en Madrid en 1976³. Desde muy joven se interesó por el teatro y, como actor, representará algunas obras. Después escribirá varias de ellas. Estrenó *La viuda es sueño* en 1952 en el teatro Infanta Isabel (Madrid), en colaboración con *Tono* (Antonio Lara de Gavilán)⁴. Junto a este humorista también escribirá *Federica de Brabante o Las florecillas del fango* (1953)⁵, donde ya empieza a cultivar el verso rimado, que empleará en otras obras, y *La última opereta* (1960)⁶. Otras obras de teatro suyas, ya en solitario, son *Enriqueta sí, Enriqueta no* (1954)⁷, *La tentación va de compras* (1956)⁸, *Enviada especial* (1958), *Europa en corsé* (1959)⁹, *Creo en ti, pero me en-*

² En este trabajo seguimos la primera edición de la obra (Llopis, 1966). Con posterioridad se ha publicado una adaptación para representaciones escolares (Llopis, 1995) y una última edición (Llopis, 2012).

³ El autor figura en el diccionario de Gómez García (1997: 481), aunque sólo señala que está especializado en el género de comedia y ofrece únicamente el título de algunas de sus obras teatrales (algunos años que se ofrecen de las obras no son exactos, al igual que sucede en Wikipedia, s. v. ‘Jorge Llopis’).

⁴ Se publicó en la Colección de Teatro, nº 49 (Madrid: Alfíl, 1952).

⁵ La obra (Madrid: Alfíl, 1954, Colección de Teatro, nº 99) lleva como subtítulo “drama de capa y bigote”.

⁶ Esta farsa en tres actos se publicó en Murcia: La Verdad, 1961 (Biblioteca Teatral, nº 200).

⁷ Esta obra lleva como subtítulo “enigma policiaquísimo en tres actos”; se estrenó en el Teatro Serrano de Valencia en 1954 y cuenta con una adaptación televisiva dirigida por Pilar Miró en 1973. Fue publicada por Alfíl en su Colección de Teatro, nº 123. Sobre esta obra, Besó Portalés (2009: 155-158).

⁸ Esta comedia en tres actos se publicó en la Colección de Teatro, nº 164 (Madrid: Alfíl, 1956).

⁹ Para esta opereta de espías en dos actos (“y un original entreacto que los separa”) contó con la colaboración del músico Fernando Moraleda. Puede consultarse el manuscrito en la Biblioteca Nacional (Madrid) bajo la signatura: M.MORALEDA/70.

gañas (1962), *Niebla en el bigote* (1962)¹⁰, *Los reinos* (1962)¹¹, *Susana quiere ser decente* (1963)¹² y *Si te mueres, nos casamos* (1967)¹³. Algunas de ellas no llegaron a imprimirse, como tampoco el vodevil, que se llegó a registrar, *Corrupción en Chamberí* (1977)¹⁴. Su obra más valorada es de la que aquí nos vamos a ocupar, *Los Pelópidas* (1966), que Torres Nebrera (2004: 79) calificó de “irregular en su conjunto, con algunos momentos felices”.

No sólo escribe teatro. También la novela *Lo malo de la guerra es que hace ¡pum!* (Madrid: Taurus, 1956; Barcelona: Ediciones G.P., 1959), los libros *¿Quiere usted ser tonta en diez días?* (Madrid: Taurus, 1957; Barcelona: Ediciones G.P., 1959)¹⁵, *Las mil peores poesías de la lengua castellana* (Madrid: Taurus, 1957; sin censura ya su segunda edición, corregida y aumentada, Barcelona: Planeta, 1972)¹⁶, la novela policíaca *Operación Paquita* (Madrid: Taurus, 1958; Barcelona: Ediciones G.P., 1959), *El hogar; tú y tu tía* (Barcelona: Ediciones G.P., 1959), *Almas fritas o Huérfana sin comerlo ni beberlo* (Barcelona: Bruguera, 1960) y *La rebelión de las musas* (Barcelona: Planeta, 1972)¹⁷. Tras un viaje en 1960 a América, donde trabaja como actor y guionista en televisión, interviene, como actor, en varias películas de cine¹⁸.

Fue colaborador de *La Codorniz*, la popular revista humorística fundada por Miguel Mihura en 1941 y dirigida desde 1944 por Álvaro de Laiglesia (fue el creador del célebre lema “La revista más audaz para el lector más inteligente”) hasta prácticamente su final en 1978¹⁹. En dicha revista, Llopis empleó los pseudónimos *Remedios Orad*, *Madame Remedios* y *Madame de la Tontaine*, realizando parodias en la sección “Nuestros clásicos” (muy imitado después por Juan Choro). También colaboró con otras revistas de humor de su época, como *Don José* (1955-1958), *Can-Can* (1958-1978) o *El DDT* (1951-1977).

Ya en su poemario *La rebelión de las musas*, hablaba de la tragedia griega y, precisamente, de la saga de los pelópidas en “Romance de los juegos prohibidos”, que recrea la tunda que los venteros dan a sus hijos por sus macabras e inusuales aficiones:

¹⁰ Esta obra, que lleva como subtítulo “pieza de policías y asesinos en dos actos”, se estrenó en el Teatro Maravillas de Madrid en 1962 y se publicó ese mismo año en la Colección de Teatro, nº 346. Fue adaptada a televisión bajo la dirección de Fernando Delgado (1965). Sobre esta obra, Besó Portalés (2009: 159-162). Sobre las obras de Llopis en el primer lustro de la década de los sesenta, Torres Nebrera (2002: 55-56).

¹¹ Este folklore musical lo escribió en colaboración con Luis Escobar y con los músicos Fernando Moraleda y Jesús Romo. No se publicó.

¹² Esta obra se publicó en la Colección de Teatro, nº 404 (Madrid: Alfíl, 1964). El 18 de junio de 1966 se estrenó en el Teatro Beatriz (Madrid) bajo la dirección de Juan Élez-Villarreal.

¹³ Sobre esta obra y la anterior, Besó Portalés (2009: 162-165).

¹⁴ Existen dos copias de esta obra, realizadas por el autor, en la Biblioteca Nacional (Madrid).

¹⁵ Esta obra recupera varios textos publicados en *La Codorniz* y lleva como subtítulo “Manual de la mujer moderna”.

¹⁶ El título de la obra continúa “con nociones de gramática histórica, rudimentos de retórica y poética y un falso florilegio de poetas laureados”. La edición más reciente de esta obra se publicó en Sevilla: Espuela de plata, 2004 (2ª ed.: 2008). No debe confundirse este libro con *Mis peores poesías de la lengua castellana* (Pozuelo de Alarcón: Academia de Humor, 2000), selección póstuma de sus poesías, galardonada con el premio Legión de Humor.

¹⁷ El autor parodia varios poemas universales. Esta obra, con prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, ha sido editada recientemente (Sevilla: Espuela de Plata, 2014).

¹⁸ Puede verse su filmografía en López García (2011: 87), actuando en trece películas entre 1961-1967. Además de las aquí incluídas, en Wikipedia, s. v. ‘Jorge Llopis’, también figura *El Escándalo* (1943).

¹⁹ Sobre esta ‘mítica’ publicación, Mingote (1998) y Llera (2003). Esta revista patrocinaba el “Premio Internacional de Novela Legión de Humor” (con dotación de una peseta y publicación en la editorial Taurus) que Llopis obtuvo en 1957.

La ventera y el ventero
 con pataletas dementes
 –fandanguillo y carraspera
 del amanecer en ciernes–
 sin matar el gusanillo,
 que ellos afirman que tienen
 en el tubo digestivo,
 nada más entrar, al frente,
 miman su tragedia griega
 sin Clitemnestras ni Orestes,
 pero esmaltada de epítetos,
 si no griegos, contundentes.

En estos versos, escritos con posterioridad a la obra que aquí nos ocupa, se vuelve a percibir la parodia del género griego recurriendo también a pelópidas (y a todos los personajes del género, pues los nombres están en plural) para referirse a los problemas que tienen los venteros con sus hijos, focalizando el género a través de los epítetos, que dejan de ser griegos para mostrarse “contundentes”.

3. *Los Pelópidas* en el contexto literario del teatro humorístico de posguerra

El teatro del periodo franquista se caracterizó por dos cosas: por ser un teatro comercial que evadía los temas serios, o por un teatro serio o de tesis que, con algunas excepciones, se mantuvo en segundo plano o fue prohibido (Edwards, 1989: 51). Nuestra obra se encuadra claramente en el primer grupo, el teatro de evasión, como la mayoría de los géneros cómicos. En general, las obras siguen una tendencia más o menos continuista respecto del teatro humorístico anterior a la guerra, aunque poco a poco se va imponiendo otra, más innovadora y a menudo incomprendida por el público, representada por Enrique Jardiel Poncela, que se adentra en los terrenos de lo absurdo e inverosímil, y por Miguel Mihura, que presenta situaciones humorísticas nuevas, con ingredientes críticos y satíricos.

Como hemos visto en la biografía de Jorge Llopis, éste guardó una estrecha relación con Álvaro de Laiglesia (director de *La Codorniz* y responsable de la edición literaria de algunos de sus libros) y con Antonio Lara, *Tono*, con quien escribe algunas piezas teatrales. Ambos están directamente relacionados con don Miguel de Mihura, pues al primero le vendió su revista y juntos escribieron *El caso de la mujer asesinadita* (1946), y con Tono escribió *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1943). A pesar de ser Mihura el autor de *Tres sombreros de copa*, obra que, de haberse estrenado en su momento hubiera renovado el teatro junto a Jardiel Poncela²⁰, su teatro va sufriendo paulatinamente una degradación y termina alineándose a lo que se ha llamado comedia burguesa de evasión (abandona todo intento de renovación en aras de la demanda del público), con títulos representativos como

²⁰ Mihura escribe esta obra en 1932, pero hasta 1952 no será representada por una compañía universitaria y tendrá una escasa repercusión. *Tres sombreros de copa* suponía una ruptura con la comedia anterior y da cabida a elementos que van a caracterizar un nuevo estilo de humor, a través de lo absurdo y lo inverosímil (elementos humorísticos presentes en Llopis).

Maribel y la extraña familia (1959) o *Ninette y un señor de Murcia* (1964). Como señala Ruiz Ramón:

Mihura, el más importante dramaturgo del teatro de humor español contemporáneo, ha comenzado a renunciar al humor grave, hondo, necesario que constituye la más original y valiosa veta de su dramaturgia, para dar cada vez mayor cabida al ingenio y a la comicidad más fáciles y menos radicales, fuente de ambigüedades que constituye la tónica normal del actual teatro español, el que triunfa en los escenarios²¹.

Los Pelópidas, fruto de su época, también responde a esa demanda del público y no supone ninguna innovación y renovación del género. Al contrario: la obra se puede incluir dentro del subgénero de las “astracanadas” o “astracán”, creado por el madrileño Enrique García Álvarez (1873-1931) y popularizado por el andaluz Pedro Muñoz Seca (1891-1936), que se basa en la parodia del teatro. Este género cómico aparece en España en torno a 1915. En opinión de la crítica, es signo de una degeneración del gusto y de la sensibilidad del público en materia cómica (Ruiz Ramón, 1995: 58), pues es un tipo de teatro que trata de buscar la diversión del público, sin importarle nada de lo que pasaba a su alrededor. Según Edwards (1989: 15), las obras de este subgénero se caracterizan por ser:

piezas cortas de carácter cómico cuyas características principales son la caricatura y la exageración. [...] Los personajes, exagerados y populares, las situaciones absurdas y el lenguaje poco ajustado a la realidad que tienen estas obras, caracterizado por constantes chistes y juegos de palabras, tenían como único fin hacer reír al público, lo que conseguían generosamente.

En este sentido, la obra de Llopis no es un teatro innovador, teniendo en cuenta que Pedro Muñoz Seca había representado este tipo de teatro, popular y exitoso, durante las tres primeras décadas del siglo XX (con más de trescientas obras teatrales). De hecho, el término “astracanada” se usa también para cualquier espectáculo teatral chabacano y desprovisto de calidad²². Sin embargo, este teatro al que pertenecen Tono, de Laiglesia, Llopis, Armiñán o, incluso, Paso, es, en cierto modo, un nuevo astracán, con una comicidad más intelectual que la de su antecesor y que ya se percibe, incluso, en los títulos de las obras (Ruiz Ramón, 1995: 335).

Por otro lado, debemos tener en cuenta que, en esta época de posguerra, el espectador impone sus gustos y condiciona las decisiones del empresario para representar una u otra obra (“teatro público”, como ha llamado Ruiz Ramón a la comedia burguesa de evasión). En los años sesenta, el público que suele llenar los teatros es bastante ‘plano’, en el sentido de que es sencillo y escapa de los conflictos. Además, el autor debe franquear la barrera de la censura que, en obras de este tipo, no resulta problemática, pues los comediógrafos estrenan sin dificultades (incluso cuentan con

²¹ Ruiz Ramón (1995: 35). La primera edición de esta obra data de 1971 (y la nota preliminar a la primera edición, de 1970), por lo que con la etiqueta “actual teatro español” se refiere a las obras de finales de los años sesenta.

²² El “astracán” no aparece en el repertorio de los principales subgéneros cómicos en el panorama que ofrece Huerta Calvo (1985: 85). Figura en Gómez García (1997: 67), que señala que “constituye, en tanto que caricatura de una caricatura, un género de segundo grado”, así como “astracanada”.

el beneplácito del régimen)²³, adaptándose al gusto de los espectadores habituales. En este sentido, el astracán no sufre una ruptura con el teatro anterior a la guerra civil, pues la posguerra se inicia con comedias que continúan las fórmulas consagradas y exitosas desde principios de siglo.

Además, debemos relacionar *Los Pelópidas* con el tipo de humor verbal y visual que se desprende de publicaciones como *Buen Humor*, *Gutiérrez*, *La Ametralladora*, *La Codorniz*, *Don José*, *TBO...* y la literatura de humor tanto nacional como extranjera (conocida a través de traducciones) con, incluso, editoriales (Taurus, Bruguera...) que ofrecían colecciones especializadas. Ahí está la ‘otra generación del 27’ (guiada por Julio Camba, Wenceslao Fernández Flórez y, especialmente, Ramón Gómez de la Serna), con autores como Jardiel, Mihura, Tono, Neville, y López Rubio²⁴, que crean un humor moderno y se encaminan al género teatral. Como señala García Pavón (1966: pr.): “Con ellos el humor de carcajada, de cosquillas se transforma en el humor de sonrisa, un humor que requiere una pequeña preparación mental para su comprensión, que incide antes en el cerebro que en los nervios”.

A esta generación siguieron unos “hijos” que se decantarán por el humor más simplista de Tono. Como comenta Planells (2010): “En todo caso, aprendieron de todos ellos y se lanzaron a practicar un humor más ligero, en modo alguno rompedor ni renovador como lo fue el de Jardiel”. Entre estos discípulos confesos se encontrarían Álvaro de La Iglesia, Noel Clarasó, Rafael Azcona, Víctor Ruiz Iriarte, Carlos Llopi, Juan Chorot y Jorge Llopi, entre otros. Esto se percibe muy bien en las obras que escriben en colaboración. Así, hemos visto cómo Tono firmaba varias obras en colaboración con Llopi, al igual que Mihura con De la Iglesia. De todos ellos, según Planells (2010):

es quizá [Llopi] el que mejor representa esa literatura de humor (aplicada lo mismo al teatro que al cuento, el libro recopilatorio que la novela) de la segunda generación de humoristas [...], que se caracteriza por un tono acomodaticio, nada renovador, amable, y especialmente ingenuo (algunas expresiones de Llopi, por ejemplo, hoy tienen un sentido muy distinto en el habla popular al que el autor les daba en sus textos); nada hay en estos humoristas de la calidad literaria de sus maestros, sustituida por una profesionalidad a prueba de bomba [...] y un espíritu optimista en oposición al romanticismo agrio y al absurdo como forma de arte de los maestros del 27 (Jardiel, Mihura, Tono...). En Jorge Llopi –y en otros de su generación– el humor consistía básicamente en que de cada cuatro palabras, una tenía que provocar la risa al lector, o al menos la sonrisa.

Torres Nebrera (2004: 78) califica *Los Pelópidas* como “curiosa” y con “título chocante”. Ciertamente, lo es. Respecto al título, pudo haber recurrido a cualquiera de la dinastía, pudiendo la obra titularse *Los Tantálidas* o *Los Atridas*, coincidiendo, en este último caso, con la pieza inédita de José Martín Recuerda (escrita en 1951 y representada en 1954), que la tituló así porque la historia que cuenta se parecía mucho al mito de Atreo y que nada tiene que ver con la obra de Llopi, pues la de Martín Recuerda es una tragedia dura y desoladora que muestra las consecuencias de la guerra civil en una familia (véase De Paco Serrano, 2003: 129-143).

²³ Son obras con textos intrascendentes, ajenos a la realidad del país y sin crítica social.

²⁴ Véase la monografía de Burguera y Fortuño (1998), especialmente los capítulos dedicados a Mihura (Miguel Martínez, 1998; Carreño, 1998) y Tono (Aguirre Sira, 1998).

4. Ediciones y representaciones de *Los Pelópidas*

Ya hemos señalado que *Los Pelópidas* fue estrenada en el Teatro Bellas Artes de Madrid el 2 de junio de 1966, por la compañía de Carlos Ballesteros bajo la dirección de Ángel Fernández Montesinos. La prensa diaria se hace eco de este estreno, como podemos ver en el periódico ABC (Madrid) del día siguiente (viernes, 3 de junio de 1966, p. 121), con una nota bajo el título «Estreno de “Los Pelópidas”»²⁵:

Anoche, en el Teatro Bellas Artes, fue estrenada la pieza teatral “Los pelópidas”, original de Jorge Llopis, a la que su autor llama caricatura de tragedia griega, teniendo por principales intérpretes a Carlos Ballesteros y Margot Cottens, bajo la dirección de Ángel F. Montesinos. El público rió desde las primeras escenas y aplaudió al final de los dos actos lo bastante para que al terminar la representación Jorge Llopis pudiera adelantarse en el palco escénico a dar las gracias, más que en nombre suyo, en el de los humoristas españoles, a quienes implicó así en sus dos actos. ABC publicará mañana una reseña crítica de este estreno.

Efectivamente, en la edición del sábado, Lorenzo López Sancho (1966: 122) hace una crítica severa de la obra, en la que termina señalando:

El hecho de que el público de estreno riera fácilmente, [...] no modifica el pobre efecto que al crítico le ha hecho esta caricatura superficial, facilona y sin humor, con la que un escritor que se pretende renovador ha añadido un título más, no ciertamente feliz, al más viejo género de los que todavía perviven —¿hasta cuándo?— en nuestros escenarios.

La atinada reseña muestra, una vez más, cómo crítica y público no van al unísono. Es cierto que el público se ríe del sinfín de chistes y despropósitos que ofrece el texto de la obra. No en vano, es el objetivo de Llopis: el entretenimiento del espectador y la fácil carcajada. El gusto del público se percibe también en las continuas puestas en escena que esta obra ha tenido. Además de la del estreno, y de la que en 2016 se representó en el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, del 17 al 21 de agosto, conmemorando el quincuagésimo aniversario de su creación, con un montaje dirigido por Esteve Ferrer²⁶, destacamos la representada en el Teatro Bellas Artes de Madrid en 1996, bajo la dirección de Ramón Ballesteros y escenografía de Enrico Serafini, celebrando el trigésimo aniversario de su estreno²⁷.

²⁵ Ya antes, en la p. 7 de esa misma edición del periódico, aparece una fotografía de la representación. La fecha de 11 de junio de 1966 que ofrece Wikipedia, s. v. ‘Los Pelópidas’, es errónea (consultada el 17 de junio de 2017), así como, también, que la escenografía corrió a cargo de Antonio Míngote.

²⁶ El elenco de actores estuvo formado por Pedro Rodríguez, Paca Velardiez, Simón Ferrero, Eulalia Donoso, Jesús Martín Rafael, Isabel Martín, Juan Carlos Tirado y Ana García. La escenografía corrió a cargo de Ana Garay y la adaptación fue realizada por Florián Recio Terraza. Después del estreno de Mérida, la obra se llevó a otros lugares de la geografía nacional. Más información de este montaje, así como las críticas recibidas, en <<http://suripantateatro.com/los-pelopidas>> (consultada el 11 de diciembre de 2017).

²⁷ El elenco de actores estuvo formado por Jaime Blanch, Isabel Serrano, Jesús Ruyman, Luis Perezagua, Flávia P. de Castro, María Sanz, Rosa Mariscal, Mario Arias, M. Angel Pascual, Oliva Mariscal y Pilar Cervantes. Sabemos de otros montajes, como el dirigido en 2013 por Rubén Ruiz y que representó la obra en El Ateneo de Madrid en el mes de abril, o el montaje representado en 2015 en el Teatro Andrés Bello de Tenerife, con dirección y escenografía de Fabián Albelo.

Sin embargo, debido a ese hilarante atractivo que tiene entre el público, se ha convertido en una obra apropiada para representaciones destinadas a un público juvenil. Es harto complicado realizar un catálogo que incluya todas las puestas en escena de *Los Pelópidas*, pero sí podemos dar datos de algunas de ellas. Así, la obra fue representada el 11 de mayo de 1988 en el teatro romano de Segóbriga, en la quinta edición del Festival juvenil de teatro grecolatino, por el grupo de teatro del Instituto de Bachillerato de Colmenar Viejo. Otros montajes volverán a subir sobre dichas tablas en 1994, esta vez por el grupo Catalifa, de la escuela Municipal de Teatro de Villaviciosa de Odón y, de nuevo, al año siguiente, por el grupo de teatro “Teatraula”, del Instituto de Bachillerato Diego Velázquez (Torrelodones)²⁸. Estas tres representaciones corrieron a cargo de centros madrileños. La fama y el escaparate del festival de Segóbriga, propiciaron que la obra fuera conocida, al menos, entre el público juvenil, por lo que varios centros educativos y grupos no profesionales realizarán varias representaciones. Así, sabemos que el IES Cervantes (Madrid) realizó un montaje de la obra durante el curso 1996/97²⁹ y que desde principios de los años noventa y durante más de una década, el grupo de teatro Sardiña (Parrocha) la llevó a escena, consiguiendo varios premios de interpretación (Martínez, 2011: 47 y 52-43). Las representaciones han sido varias por toda la geografía nacional. Si focalizamos la atención en Extremadura, por ejemplo, en estos últimos años sabemos que el grupo de teatro de la Universidad de mayores de Plasencia representó la obra en 2012 y el grupo Εὐτυχίς, del IES Gonzalo Torrente Ballester (Míajadas), la escenificó en abril de 2016³⁰.

5. El mito de *Los Pelópidas*

Como el subtítulo de la obra señala que *Los Pelópidas* es una “caricatura de tragedia griega”, vamos a ver las menciones que, con tal nombre, figuran en las obras de los tres grandes trágicos conservadas. Hemos encontrado pocas.

Ya Esquilo, en *Agamenón*, 1600, menciona los Pelópidas cuando Egisto cuenta la maldición que pesa sobre su familia: μόρον δ’ ἄφερτον Πελοπίδαις ἐπέυχεται (“impreca para los Pelópidas un destino funesto”). También en *Coéforos*, 503, ante la tumba de su padre, Electra suplica: μὴ ‘ξαλείψῃς σπέρμα Πελοπιδῶν τόδε (“no extingas esta simiente de los Pelópidas”). Sófocles, en *Electra*, 10, hace que el ayo, al comienzo de la obra, señale hacia πολύφθορόν τε δῶμα Πελοπιδῶν (“el palacio de los Pelópidas, abundante en catástrofes”). Al final de esta misma obra (1497-8), y de nuevo en relación con la casa real, Egisto se pregunta: ἼΗ πᾶσ’ ἀνάγκη τήνδε τὴν στέγην ἰδεῖν | τὰ τ’ ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά; (“¿Es totalmente necesario

²⁸ Véase Bermejo Fernández (2007: 36, 41 y 42). Destacamos esta última representación ya que, fruto de ella, se publicó la versión de Pedro Sáenz Almeida (Llopis, 1995), además de contar con una breve reseña en la revista *Estudios Clásicos*, 107 (1995), p. 155. En 1994 Juan Carlos Tirado dirigió un montaje en el IES Santa Eulalia (Mérida).

²⁹ Así figura en la revista del centro, *El ingenioso hidalgo*, 4 (2000), p. 6, montaje del que tienen un grato recuerdo las alumnas autoras de la noticia.

³⁰ Las noticias aparecen en *El Periódico de Extremadura*, 1 de agosto de 2012 (disponible en <http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/provinciacaceres/mayores-plasencia-representan-manana-los-pelopidas-collado-vera_671330.html>, consultada el 11 de julio de 2017) y en *Hoy* (Míajadas), 11 de abril de 2016 (disponible en <<http://miajadas.hoy.es/noticias/201604/11/llega-obra-teatro-pelopidas-20160411182817.html>>, consultada el 17 de junio de 2017).

que vean estos techos las desgracias presentes y venideras de los Pelópidas?”). En estos dos autores el término aparece asociado a desgracias y catástrofes, tal y como el destino pronosticaba a esta familia. Llama la atención que Eurípides no recurra al término en su *Electra*, aunque sí lo cita en otras tres obras y sin connotaciones tan negativas³¹. Pero, ¿por qué esta familia está maldita? Para saber quiénes fueron los Pelópidas, es decir, los descendientes de Pélope, debemos hablar de las trifulcas familiares entre su padre Tántalo (en algunos textos también se habla de los Tantálidas), sus hijos Tiestes y Atreo y sus nietos, Agamenón y Menelao (los Atridas)³².

El mítico Ilo, fundador de Troya, había luchado contra Tántalo, padre de Pélope, y lo había desterrado, por considerarlo responsable del rapto de su hijo Ganimedes. Padre e hijo, exiliados, se asientan en Laconia. Se decía que Tántalo había asesinado a su hijo, lo había descuartizado, cocinado y servido en plato a los dioses. El motivo difiere según las versiones. Unos señalan que Tántalo procedió así porque su tierra estaba asolada por el hambre y no tenía otra víctima que ofrecer a los dioses; otros, porque quería poner a prueba la clarividencia divina. Todos los dioses se percataron de lo que se les servía y ninguno comió carne, excepto una hambrienta Deméter que engulló una parte del hombro antes de que se percatara de lo que allí ‘se cocía’. Los dioses reconstituyeron el cuerpo de Pélope, haciéndole un hombro de marfil (reliquia que se enseñaba en Élida), y le devolvieron la vida. Tras esta resurrección, Pélope fue amado por Posidón, que lo convirtió en su copero. Como su padre lo utilizaba para robar el néctar y ambrosía a los dioses y dárselos a los mortales, fue enviado de nuevo a la tierra, aunque el dios de los mares siguió protegiéndolo (por ejemplo, en su lucha contra Enómao por Hipodamía, obsequiándole unos caballos alados).

Enómao, rey de Pisa (en Élida), no quería casar a su bella hija Hipodamía, con ninguno de los numerosos pretendientes que pedían su mano. Esta negativa se debe a que un oráculo había vaticinado su muerte a manos de su yerno (según otras versiones, a que estaba enamorado de su hija). Por ello, estaba decidido a casar a su hija con quien le venciera en una carrera de carros. Cada pretendiente debía tomar a la muchacha en su carro y el padre, montado en el suyo, debía alcanzarlo antes de llegar a la meta (el altar de Posidón en Corinto). Como el carro llevaba más peso, y el enamorado conductor se distraía con la belleza de su acompañante, Enómao los alcanzaba fácilmente, les cortaba la cabeza y la clavaba en la puerta de su casa, con la intención de disuadir a futuros pretendientes. Cuando Hipodamía vio llegar a Pélope, se enamoró del joven y procuró la ayuda de Mirtilo, el auriga de su padre (también enamorado de la muchacha), que, a cambio de un encuentro con ella (según otras versiones fue Pélope quien se lo prometió a cambio de su ayuda), sustituyó las clavijas de las ruedas del carro de Enómao por otras de cera, para que en la carrera cedieran y produjeran un fatal accidente. En su memoria, Pélope instituye los juegos olímpicos, que luego caerían en desuso y serían renovados por Heracles en honor de

³¹ En *Troyanas*, 711 (Taltibio, el mensajero, lleva noticias de “dánaos y pelópidas”); *Ifigenia entre los Tauros*, 985 (Orestes implora a Ifigenia que salve la casa paterna –“perdido soy y perdidos los Pelópidas”– si no llevan la imagen de la diosa) y 1415 (Posidón, enemigo de los Pelópidas); y *Helena*, 1242 (los Pelópidas como expertos en dar sepultura a un ausente), 1262 (armas dignas de Pelópidas) y 1429 (Teoclímeno prescinde de los ritos funerarios de los Pelópidas). Llama la atención que en esta última obra, las menciones sean todas del rey de Egipto.

³² Sobre los Pelópidas, véase Ruiz de Elvira y Serra (1974), García Fuentes (2006), así como la consulta de los diferentes miembros de esta saga en Grimal (1984). Sobre Esquilo y las versiones literarias e iconográficas previas del mito, Raeburn y Thomas (2011: XXII-XXX).

Pélope. Lo que de esta historia nos interesa es que, cuando Mirtilo quiso cobrar su favor, Pélope le dio muerte y, en su agonía, profirió maldiciones contra su estirpe.

Los hijos de Pélope e Hipodamía varían según los autores en número y en nombre. Atreo y Tiestes, que son los que aquí nos interesan, son seguros. También figura como hijo de Pélope Crisipo, cuya madre varía, pudiendo ser una esclava, la danaide Axíoque o la propia Hipodamía. Según Plutarco (*Paral.* 33; 313D-E, información que recoge de Dositeo en sus *Pelópidas*), por el favor que le dispensaba a este último su padre, Hipodamía trató de asesinarlo. Como sus hermanos se negaron, decidió cometer ella misma el crimen. Un día que el tebano Layo se alojaba en su casa, la mujer mató a Crisipo y colocó la espada de Layo junto a su cuerpo, para que las sospechas recayesen sobre éste. En sus últimos momentos, Crisipo reveló a Pélope que había visto a Hipodamía, y la mujer fue desterrada de Élide. Existe otra versión (según Higino, *Fab.* 85 y Tucídides, I 9) en que Crisipo es asesinado por sus hermanastros, instigados por su madre, que temía que sus hijos se vieran desposeídos por el favorito de su padre. Cuando su padre se entera, los maldice y los destierra, refugiándose éstos en Micenas, acogidos por Euristeo. Otra versión importante de su muerte es que Crisipo se suicidó tras haber sido raptado y violado por Layo. Pélope maldijo entonces a Layo, padre de Edipo, y éste fue el origen de la maldición de los Labdácidas³³.

Volvamos con los hijos gemelos desterrados de Pélope. Como Euristeo de Micenas murió sin descendencia, un oráculo aconsejó a la ciudad que eligiesen como rey a un hijo de Pélope. Entre los dos hermanos se desató una insana rivalidad. Atreo, que había prometido sacrificar su mejor cordero a Ártemis, descubrió en su rebaño un cordero dorado que entregó a su esposa Aélope para que lo ocultara y no tener que ofrecerlo a la diosa. Sin embargo Aélope se lo entregó a su amante, su cuñado Tiestes. En la disputa por el trono de Micenas, Tiestes convenció a Atreo para que quien poseyese el cordero fuese proclamado rey. Atreo aceptó, pero Tiestes mostró el cordero y se hizo con el trono. Sin embargo, a instancias del dios Hermes, Tiestes aceptó devolver el trono cuando el sol se moviese hacia atrás en el cielo, prodigio que llevó a cabo Zeus. Atreo recuperó el trono y desterró de la ciudad a su hermano, no sin antes vengarse de él y de su esposa (a quien arroja al mar), pues mató a los hijos de Tiestes, los cocinó y los sirvió a su padre en la mesa (algo que ya había hecho su abuelo con su padre, dándoselo a comer a los dioses). Cuando terminó la cena, Atreo presentó los pies y las manos de la carne que se había comido. Tiestes vomita y lanza una maldición contra los descendientes de su hermano. Por otro lado, un oráculo había aconsejado a Tiestes que si se unía a su hija Pelopia, el fruto de esa unión mataría a Atreo. Este es el origen de Egisto. Su madre, avergonzada por el incesto, abandona al recién nacido, pero un pastor lo encuentra y se lo entrega a Atreo, que lo cría junto a sus propios hijos, Agamenón y Menelao. Pasado el tiempo, el padre envía a sus hijos a buscar a su tío Tiestes, al que encuentran en Delfos y llevan a Micenas, donde es encarcelado. Después, ordena a Egisto que lo mate, pero éste reconoce a su verdadero padre, mata a Atreo, destierra a Agamenón y Menelao y ocupa el trono de Micenas junto a su padre. Los dos hermanos terminan en Esparta y se casarán con las hijas de Tindáreo, Clitemnestra y Helena. Sin embargo, Agamenón vuelve a Micenas, recupera el trono, amplía sus dominios y se convierte

³³ Ateneo XIII 602f-603a habla del rapto. El suicidio aparece ya en los escolios a Eurípides, *Fenicias*, 1760. Sobre el rapto de Crisipo, Sergent (1986: 75-77). Higino 82-88 cuenta la saga de Tántalo a Atreo.

en el soberano más poderoso de Grecia. Es entonces cuando Paris rapta a Helena y, acaudillados por él, todos los reinos griegos se ven inmersos en la guerra de Troya.

Y la historia de nuevo se repite, como vemos especialmente en las tragedias de los dramaturgos áticos del siglo V a.C.: el padre que sacrifica a sus hijos, en este caso Agamenón a su hija Ifigenia; la esposa infiel que cae en manos del amante rival de su esposo (en ausencia de Agamenón, Clitemnestra se une a Egisto); la muerte del cabeza de familia a manos de sus cercanos (Agamenón es asesinado por su esposa y su primo-hermano); la venganza de dicha muerte (para vengar el asesinato de su padre, Orestes debe matar a su madre –hijos infieles–)... conllevando todo a lo que los oráculos y las maldiciones predecían: el exterminio pelópida. Todo este lío familiar es, por tanto, lo que pretende Jorge Llopis caricaturizar con su tragedia, aunque da un paso más y no sólo pretende parodiar los argumentos míticos, sino también todo un género canónico a través de sus fuentes: la tragedia ateniense de época clásica. De esta forma resume la reina Elektra, trasunto de Clitemnestra en la obra, a su familia, sin relación con la saga mítica (tan sólo se acerca el personaje de la abuela a Aérope o a la esposa de Agamenón) y en la que está presente el objetivo del autor (la carcajada y entretenimiento del público):

ELEKTRA. Soy Pelópida, claro que lo sé;
 Pertenezco a esta estirpe que, maldita,
 ha de hundirse y morir, ¿sabes, guapita?
 ¡Raza espantosa, trágica y fatal
 a la que todo sale siempre mal...!
 Recuerda que mi tía
 de nuestra maldición horrible presa,
 no pudo hacer jamás la mayonesa,
 por más que la movía,
 porque siempre, al final, se le cortaba.
 Mi abuelo se metía
 en una guerra y siempre la perdía
 y su esposa, mi abuela, que esperaba,
 de pronto se cansaba
 al ver que mi abuelito no volvía,
 meditaba su plan, medía el terreno,
 a la puerta salía
 cuando pasaba acaso algún moreno,
 le saludaba muy protocolaria
 y se mostraba a todos los presentes,
 ostentando, por toda indumentaria,
 un palillo de dientes. (25-26)

6. Personajes y elementos paródicos

Como tragedia, la obra ha de tener un tono serio, pero este se pierde ya desde el comienzo de la historia, con constantes recursos cómicos incorporados al diálogo que provocan una risa ininterrumpida, de tal modo que, podemos decir que la obra comienza como tragedia, al menos el título, y termina como comedia. En este proceso,

el autor transforma los personajes trágicos en cómicos, acercándolos al público (los desmitifica y, por tanto, los humaniza) y mostrándolos más simpáticos.

El argumento de esta obra, en dos actos, es sencillo. Ántrax, rey de Tebas, vuelve a casa tras finalizar la guerra de Troya, pero se encuentra con su reino en ruinas y con su mujer, Elektra, casada con el traidor Phideos, que usurpa de esta manera el trono. A lo largo de la obra, intentará recuperar su antigua posición. La acción de *Los Pelópidas* transcurre en Tebas. Sin embargo, la trama nos lleva, más que a la ciudad de Edipo, a la Micenas de Agamenón, Clitemnestra y Egisto (de la dinastía pelópida)³⁴, pues al comienzo de la obra Ántrax, Elektra y Phideos son un trasunto de estos héroes clásicos. Phideos-Egisto es el usurpador del trono que en ausencia del rey Agamenón-Ántrax se une a su esposa Clitemnestra-Elektra. En este sentido, el autor juega con el nombre de los personajes y les da un giro al hacer que tengan, en cierto sentido, un nombre parlante (recurso de la comedia en la Antigüedad, en la que se parodiaban, aunque de otra forma, las tragedias³⁵). Dichos nombres también sirven para provocar comicidad. En griego ἄνθραξ significa ‘carbón’, y este color quizá hace referencia al que tienen determinadas infecciones cutáneas producidas por estafilococos, acepción de ‘ántrax’ en español³⁶. En este sentido, el protagonista se denominaría ‘úlceras’. Además, en la caracterización de los personajes, es el rey “que está fuera y luego vuelve”, como determinadas úlceras o herpes (sin mencionar la situación bélica). Por otro lado, con Phideos, “usurpador del trono tebanos y de otras muchas cosas” –léase la reina–, se ha querido helenizar un nombre que en castellano coloquial se aplica a una persona excesivamente delgada. Si el actor que representa el personaje es robusto y orondo, producirá comicidad cada vez que alguien lo nombre. En el mito, Electra es la hija de Agamenón y Clitemnestra, y aquí Llopis recurre a ese nombre para denominar a la madre, pero escrito con ‘k’, por lo que la hace diferente. Es la esposa de Ántrax y, a diferencia de éste, “se quedó y aprovechó bien el tiempo” (pues no se acuerda de su esposo y toma un amante). Por otro lado es un nombre asociado al complejo de la hija que siente predilección por su padre y celos hacia su madre. El autor la retrata como una mujer de buen ver, pero un tanto lela, como se desprende de su primera intervención:

ELEKTRA. ¡Por el Laurel de Baco!...
 ¿A qué viene en mi casa esta alharaca
 y toda esa matraca
 de si meto y si saco
 y si Pedro y si Paco...?
 ¿De quién la culpa fue? De esta bellaca

³⁴ Homero, *Il.* II 108, atribuye a Agamenón la soberanía sobre “numerosas islas y todo Argos”. Cuando ya en ese mismo libro se especifica el contingente griego en el catálogo de las naves (455-759), Diomedes manda sobre Argos (559-563) y Agamenón sobre Micenas y Corinto, entre otros lugares (569-576), por lo que cuando Homero habla de Argos (dato que toma Esquilo), se refiere a la mayor parte del Peloponeso, situándose la corte, por tanto, en Micenas.

³⁵ La comedia ateniense caricaturiza algunas escenas de la tragedia. Así, entre otros, Pyplacz (2009) señala que el prólogo de Diceópolis en *Acarnienses* parodia el del guardia en *Agamenón*; el personaje de Eurípides en *Tesmoforias*, mirando a escondidas a Agatón cómo hace sacrificios en honor de la Poesía, recuerda a Orestes observando a su hermana en *Coéforas*, el *kommos* de *Acarnienses* y el de *Euménides*, etc.

³⁶ También el ántrax es conocido como ‘enfermedad del carbón’ en su forma respiratoria, ‘carbunco’. Por otro lado, encontramos en la comedia latina un personaje con este nombre: Anthrax, el cocinero de la *Aulularia* de Plauto; véase González Vázquez (2016: 33).

o de la tierna niña currutaca?
 ¡Por los catorce signos del Zodiaco!...
 ¡Pues esto se acabó! Para el futuro
 yo tomaré medidas. Os lo juro
 por todos los amantes, cuya historia
 me viene de repente a la memoria:
 Hero y Leandro, Andrómeda y Perseo,
 Dafnis y Cloe, Eurídice y Orfeo
 y aquellos dos que amor jamás separa:
 Palomino y Vergara. [...] (16-17)

El laurel es el atributo de Apolo, los signos del zodiaco son doce y en la enumeración de amantes incluye tres parejas mitológicas, una literaria y, la última, una conocida bodega de vinos de la época³⁷. También podemos calificar a Elektra de “moderna”, en el sentido de que, en una ocasión, habla en catalán, pensando que es la lengua que se habla en Troya³⁸, y de que es un poco locuela y golfilla, como le recrimina Acidia³⁹.

Entre los otros personajes, en cuya presentación ya se puede ver el tono cómico de la obra y la deformación caricaturesca de la tragedia griega, se encuentran Acidia, término de origen griego (ἀκηδία ‘negligencia’), que en castellano significa ‘pereza, flojedad’; también ‘tristeza, angustia, amargura’) y que define bien a la “decrépita nodriza de Ántrax y otra cosa que es mejor pasar por alto”, en relación con su libertad sexual. En la tragedia griega las nodrizas tenían un papel secundario y eran designadas simplemente como ἡ τροφός. Eran mujeres maduras y con carácter, como la épica Euriclea de *Odisea*, que actúan como prudentes consejeras y dispuestas a auxiliar a sus amos⁴⁰. Es este el papel que cumple en la obra de Llopis, sin necesidad de tener que recurrir al gusto que tenían por el vino las nodrizas de la comedia de la Antigüedad, pues es quien sugiere a Elektra nuevas nupcias, “porque para el gobierno no servías” (23).

Faetón de Estraza es otro nombre parlante. Por un lado, su nombre nos lleva al mítico hijo de Apolo, que murió tras perder el control de los caballos que llevaban el carro del Sol; se recurre a este nombre por su origen helénico, pero su apellido, que en castellano significa ‘trapo’, nos recuerda al ‘papel de estraza’, un tipo de papel áspero y basto. Si además el autor convierte a este individuo en “filósofo de la Escuela Pancromática”, escuela inventada con nombre helénico “sensible por igual a todos los colores del espectro”, la comicidad va incluida en su denominación. Además, como aparece en compañía de Ántrax, guardaría relación con el Pílates trágico, que acompaña a un oculto Orestes que regresa a su hogar.

Creosota tiene también un origen griego: κρέας ‘carne’ y σώζειν ‘salvar, conservar, preservar’. En castellano es un líquido viscoso que se extrae del alquitrán, de ahí que

³⁷ Son varios los ejemplos de que de estas equivocaciones encontramos. Por citar otro, al hablar de las divinidades que formaron parte del “Juicio de París”, menciona a Diana en lugar de Minerva (25).

³⁸ Así, la reina señala: “Es sencilla, obediente, buena y parca, | y por haber servido antaño en Troya | es «molt maca y bufona aquesta noya»” (21) (‘muy bonita y linda esta chica’) –el autor opta por la grafía ‘y’ en lugar de ‘i’–.

³⁹ Acidia le dice a la reina: “[...] la mujer que, cual tú, no espera un día | e impaciente a otro amor abre el postigo, | tiene un nombre muy gordo que no digo, | un nombre corto, breve y ordinario, | que está en el diccionario | y no pronunciaré, porque me abrasa. | Si lo quieres saber, mira el Espasa” (33).

⁴⁰ Sobre la nodriza en el teatro griego y en la literatura griega, Molinos Tejada (2001 y 2005). Murray (1968: 67) considera a la nodriza de *Coéforas* un personaje medio cómico.

poseamos el verbo ‘creosotar’, es decir, impregnar de creosota las maderas para que no se pudran. El autor la caracteriza como “antaño pitonisa; ahora, del servicio doméstico”, aunque, con semejante nombre, más que a limpiar se dedicaría a ensuciar. Como pitonisa, es trasunto de Casandra y, al igual que la adivina troyana, nadie cree en sus profecías:

MUJER 1.^a Pues si ves esas cosas, Creosota,
 que Plutón te conserve la vista.
 CREOSOTA. ¿No creéis en mi augurio cabal,
 que interpreta el secreto del Hado? (11)

Menestra, la “púber canéfora”, que, en una acotación el autor señala “vaya usted a saber qué diantres es eso” (15), es una deformación del antropónimo griego Mnestra que, con la adición de una vocal, pasa a compartir nombre con el conocido guiso de verduras. Este personaje no tiene nada que ver con la Mnestra mitológica, la proteica hija de Erisictón, que era vendida por su propio padre para saciar éste su hambre infinita. Respecto a las canéforas, eran doncellas de familia distinguida que portaban canastos con ofrendas a divinidades.

El mensajero, representado por Taltibio en la tragedia griega (*Agamenón* de Esquilo, *Troyanas* o *Hécuba* de Eurípides), a pesar de no necesitar ningún tipo de especificación, es descrito cómicamente como “especie de servicio postal helénico” y, dentro del coro contamos con “El corifeo” (κορυφαῖος, de κορυφή el ‘líder del coro’), sus versiones femeninas –ya con juegos de palabras–, “La corifea” y “La corifeísima”, y los “coreutas” (χορευτής ‘integrante del coro’). Este coro no tiene la función que tenía en las obras de la Antigüedad y sus intervenciones sustentan y aumentan la comicidad de la obra.

Como en el teatro griego, los dioses también hacen acto de presencia en la escena y se inmiscuyen en la trama. Especialmente significativa es la aparición de Zeus, a modo de *deus ex machina*, entre rayos y truenos. Sin embargo, el autor trata de quitarles esa aura divina y, en la presentación de personajes, aparece el padre de los dioses con nombre y apellido, como un simple mortal más: Zeus Tonante, “que se aparece de sopetón”. En esa aparición, Zeus “es un buen señor viejecito y de bastante mal genio” (55) que pasa inadvertido por los otros personajes, a pesar de empeñarse en producir temor y sobresalto con continuos rayos y truenos (incluso le llaman Vicente). Cuando Ántrax y Menestra se dan cuenta de ante quien están, la situación es de lo más cómica, pero el soberano de los dioses se propone ayudar a Ántrax a recuperar su trono, como Zeus había hecho con Atreo. Junto al mensajero terrenal, tenemos al divino: Mercurio “que no hace más que pasar un poquito”. El autor también juega con la doble denominación de las divinidades, la griega y la romana, ofreciendo en este caso teónimos de diferentes mitologías (en lugar de Júpiter y Mercurio, o Zeus y Hermes).

También provoca comicidad la época en que se desarrolla la acción: “Antiquísima”, quizá para alejar la trama del espectador y que éste sitúe la acción en una época remota.

El autor compone su obra para un doble receptor: tanto para aquel que la ve representada sobre una escena, como para el receptor-lector. Este hecho se percibe bien en la comicidad de las acotaciones, que en una representación, a no ser que se contara con un narrador, no tendrían cabida. Sirva de ejemplo la presentación del primer acto de la obra, que ubica la acción, explica qué es eso del coro y propone al empresario una ambientación que bien sabe que no prosperará:

Al comenzar la acción, la tarde se halla en todo su apogeo; esto quiere decir que hay mucho sol en escena. El apogeo no es necesario que se vea. Diseminados por todas partes, en actitudes estáticas y dolorosas, como figuras de un friso helénico, pero mal esculpido, se hallan los individuos pertenecientes a esa entidad colectiva que los griegos denominaron CORO, que desde luego, no tiene nada que ver con aquello de “¿Dónde estarán nuestros mozos, que a la cita no quieren venir...?” Como para ambientar al público los empresarios se van a negar a que los acomodadores, vistiendo severas túnicas, repartan entre el respetable jarras de rico hidromiel y vino de Chipre, para ambientar más modestamente, antes de que el telón se levante se ha escuchado una triste melopea que, una vez comenzada la acción, continúa escuchándose hasta que el CORO abandona sus actitudes de quietismo y punzante dolor y recita con voz lastimera lo que sigue (7).

La comicidad ya es manifiesta desde el primer momento, al señalar que el apogeo de la tarde “no es necesario que se vea”. Hace a continuación guiños intelectuales. Así, para ejemplificar con el coro, se alude a unos conocidos versos del coro de mozas de la zarzuela *La del Soto del Parral* (1927)⁴¹. También destacamos la “triste melopea”, ya que el autor juega con el doble sentido de esta palabra, pues la “melopea”, en la música antigua, es el arte para la composición del canto (Aristóteles, en su *Poética*, la considera una parte importante de la tragedia griega)⁴², pero coloquialmente, es la ‘embriaguez’ o ‘borrachera’ que provocaría el “rico hidromiel y vino de Chipre”. Es éste un buen ejemplo para ilustrar la comicidad de Jorge Llopis, pues amalgama chiste absurdo, comicidad intelectual y juego de palabras.

A continuación comienza la obra con versos endecasílabos pareados con rima consonante, muy diferente a los ritmos yámbicos de la tragedia griega. Son claramente versos con ripios, del estilo de los poemas y otros dramas del autor, con una rima facilona a modo de coletilla innecesaria y superflua que se utiliza para completar el verso o el pareado y que no está exenta de comicidad:

HOMBRE 1.º ¡Oh, Tebas inmortal, mira a tus plantas
 cual se quiebran de horror nuestras gargantas!

HOMBRE 2.º ¡Mira a tus hijos, pálidos, diezmados,
 por todas las miserias azotados...!

MUJER 1.ª ¿Castigo tan injusto merecimos?
 ¿Qué te hicimos, Olimpo? ¿Qué te hicimos?

HOMBRE 2.º Esta ciudad, rival de Mitilene,
 donde se queda todo aquel que viene.

MUJER 2.ª Esta hermosa ciudad, mejor que Milos,
 porque le gana a aquélla en peristilos.

MUJER 1.ª Esta ciudad, antaño respetada,
 por Píndaro y Homero visitada
 (pues gracias a sus aires y a sus vistas
 jamás nos han faltado los turistas),

⁴¹ Esta zarzuela cuenta con libreto de A. Carreño y L. Fernández de Sevilla y música de R. Soutullo y J. Vert. Se cita más adelante en la obra (69).

⁴² Aristóteles, *Poética*, 1450b: ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων (“la composición del canto es el principal de los condimentos”).

se llena de dolores y blasfemias,
 ve cerrarse sus doctas academias
 y los dioses, en fin no nos socorren.
 ¿Qué es esto, justo cielo?

MUJER 3.^a ¡El despiporren! (7-8)

De nuevo vemos referencias cultas a las ciudades de Tebas, Mitilene o Milos (capital homónima de la isla de Melos —con itacismo—). A esta última Tebas la gana en peristilos (en la antigua Grecia, se designaba así a la galería de columnas que rodeaban un edificio). También aparece el topónimo Olimpo, donde moran los dioses (aquí en metonimia) y los nombres de dos grandes poetas helénicos: Homero, representante de la poesía épica, y Píndaro, de la lírica coral. Frente a toda esta caterva de referencias cultas, la cita termina, además completando el verso, con un término coloquial, incluso vulgar: “despiporren”. Este ‘desbarajuste’ y ‘desorden’ es el que nos va a acompañar a lo largo de toda la obra y, como vemos, tanto el plano formal como el contenido están usados con intención humorística. Otros ejemplos de ripios serían:

MUJER 2.^a Por culpa de rencillas y pendencias,
 suben cada vez más las subsistencias,
 y hay que ser Ifigenia o Menelao
 para poder probar el bacalao. (9)

MUJER 3.^a Tú, que lo mismo vas y vaticinas
 que haces una fritada de sardinas. (10)

PHIDEOS. [...] ¡Tengo una arenga que a deciros vengo
 y cuando tengo arenga, voy y arengo! (14)

ELEKTRA. ¡Vaya una tarasca!
 Pero él... ¿ha muerto o no? Dudo... Me atasco.
 ¿Se escondió por huir de la borrasca
 detrás de algún peñasco,
 cubierto todo el casco de hojarasca?
 ¿Cómo estará? ¿Potable o hecho un asco?
 ¿Viajará por Alaska?
 ¿Irá holgazaneando por Damasco
 o estará en una tasca
 tomando chacolí con una vasca
 que le dirá al final: “Eskarricasko”? [...]

 Pero, ¿qué he de hacer yo? No soy arconte:
 soy una oveja triste por el monte. (24)

Otro de los recursos que emplea el autor para dar comicidad es la ruptura sistemática de clichés lingüísticos y frases hechas. Por ejemplo, cuando Menestra dice: “¡Nos la da con Creso!” (16); Elektra está “hasta la punta del Peloponeso” —y el autor apostilla “y señala el Peloponeso”— (18)⁴³; un cartel que señala “No esculpir en el

⁴³ Un juego de palabras por falso corte se produce también cuando el autor dice que Creosota, “más que desmele-nada, desmelemucho” (78).

suelo” (27); o el mensajero que dice “Tracias” y Menestra responde “De nada” (72). En este sentido, se adaptan conocidos refranes populares, y si “quien va a Sevilla perdió su silla”, “Quien va a Agrigento se queda sin su asiento” (51).

De nuevo se vuelve a jugar con las palabras, como también socorridas son las referencias que juegan con la fonética, ejemplificando con la siguiente conversación:

ACIDIA. ¡Qué clámide tan mona y tan sencilla!
¿La has adquirido en Pífano o en Éfeso?
CREOSOTA. Me la han hecho a medida y ex-proféseso (20).

Pífano no es ninguna ciudad griega y, en castellano, el término hace referencia a una pequeña flauta aguda. Sin embargo su nombre se asemeja a Tiffany, la conocida empresa de joyería y orfebrería. Su relación con la moda se produciría probablemente a través de la película *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), con una impecable Audrey Hepburn. También el autor juega con la locución de origen latino *ex profeso* y el nombre de la ciudad griega de Asia Menor Éfeso. O ya, para terminar, como Ántrax es de Esparta, es el Espartero, cuando nada tiene que ver la región griega con el general que puso fin a la regencia de M^a Cristina de Borbón⁴⁴.

En este sentido, son importantes las distintas modificaciones que hace de canciones populares. En un primer ejemplo, vamos a ver cómo adapta unos conocidos versos de la zarzuela *La verbena de la Paloma*⁴⁵, actualizándolos a un contexto griego y transformando los castizos mantón de Manila y vestido chiné:

CREOSOTA. [...] Y al mirarme pasar tan tranquila,
todo el mundo me dice después:
“¿Dónde vas con chitón de sibila?
¿dónde vas con vestido chiprés?” (12).

Otro ejemplo, esta vez por parecido fónico, se produce con el lugar del nacimiento de Creosota, que no es Asturias, sino Ampurias:

CREOSOTA. ¡Oh, Ampurias, la de las flores
que con sus frescos olores
has perfumado mi vida...!
¡Ampurias, patria querida,
Ampurias, de mis amores!... (28)

En otros casos, la canción es un vago recuerdo, como sucede en estos versos que aluden a la conocida copla popular “Si vas a Calatayud, pregunta por la Dolores, que es una chica muy guapa, y amiga de hacer favores”:

ÁNTRAX. Si vas a la excelsitud
pregunta por mis dolores. (29)

⁴⁴ Así ha pasado a la historia el general Joaquín Baldomero Fernández-Espartero Álvarez de Toro (1793-1879).

⁴⁵ Esta zarzuela lleva como subtítulo *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*. El libreto corrió a cargo de Ricardo de la Vega y la música es de Tomás Bretón. Su estreno tuvo lugar el 17 de febrero de 1894 en el Teatro Apolo de Madrid.

De la misma forma, en este caso los primeros versos del conocido y patriótico poema “Oda al dos de mayo”⁴⁶, se modifican a sabiendas, aunque luego se ofrecen los versos correctos:

CREOSOTA. [...] ¡Oh, patria, oigo tu canción
que con aflicción ha muerto...! [...]
ÁNTRAX. Oigo, patria, tu aflicción
y escucho el triste concierto. (29)

Una de las dificultades que entraña la obra, y que aumentan con el paso del tiempo, es la cantidad de referencias populares y coloquiales que presenta. Así, por ejemplo, cuando Creosota se pone a vaticinar, el autor señala:

CREOSOTA. La senda de los Hados es ignota
y a veces sus secretos no evidencio.
*(CREOSOTA se coloca en actitud de adivinar el futuro, concentrada,
con ambas manos sobre la frente, los pulgares en las orejas, caso de
que tenga, que con las mujeres no se sabe nunca.)*
MUJER 2.^a Escuchad en silencio,
aunque al verla, yo tengo la impresión
de que la pobre anuncia el “Veramón” (10).

Veramón es la marca de unas pastillas antidolor recomendadas, especialmente para las mujeres. La acotación, que también participa del humor misógino frecuente en la época, es una clara descripción del cartel publicitario de dichas pastillas, como podemos ver en la página siguiente (si no se conoce el cartel, el humor pasa desapercibido por lo que lo reproducimos)⁴⁷.

También cuando Elektra señala que desde que Ántrax falta, la situación parece el “Huerto del francés”, en alusión a un comentado e impactante caso de principios del siglo XX acaecido en Peñaflor (Sevilla), donde se encontraron enterrados seis cuerpos, asesinados con un golpe en la cabeza; o la expresión “más listo que Cardona” (27), del refranero popular, y que ya no se utiliza tanto.

Los chistes que aparecen a lo largo de la obra producen comicidad de distinta manera. Algunos recurren al absurdo, como cuando el pueblo quiere lapidar a Creosota y Phideos les dice que es la protegida de la reina; entonces quieren lapidar a Elektra, pero no pueden porque es la reina; quieren entonces lapidar a sus hijos... el caso es que el pueblo quiere lapidar a alguien porque llevan unos meses sin hacerlo. Cuando Creosota les recrimina, “¿Por qué no lapidáis a vuestra abuela?”, el pueblo corre a lapidarla (13)—si esto sucede al comienzo de la obra, a mitad del segundo acto, todavía se seguirá con ganas de lapidar, pereciendo precisamente de esta manera Phideos (66), que fue quien les detenía en el acto anterior—. O también cuando Faetón dice tener algo en la punta de la lengua y Ántrax le examina la lengua y le dice que es

⁴⁶ El poeta jienense Bernardo López García (1838-1870) publicó esta oda en 1866 en el periódico poético madrileño de tendencia liberal *El Eco del país*. El éxito clamoroso y la gran popularidad que la composición alcanzó en toda España, hizo que fuese conocido como “el poeta del dos de mayo”.

⁴⁷ Este cartel se encuentra disponible en la web <<http://www.todocoleccion.net/coleccionismo/anuncio-pastillas-veramon-febrero-1955-x39942941>>, consultada el 12 de julio de 2017.



verdad. Como Faetón le comenta que no es grato tener la verdad en la lengua, Ántrax le recomienda una pastilla de clorato (31).

Otro chiste, en este caso con juego de palabras, es cuando Creosota se pregunta: “¿Cuándo he de hallar a ese ser | que me ha de manumitir, en vez de ‘manometer’?” (29). Surrealista es el comentario del autor, sobre todo teniendo en cuenta que el Helesponto es el actual estrecho de los Dardanelos, cuando describiendo la boca de Menestra dice que es “fresca y carnosa como las guindas del Helesponto –no sé si hay, pero la descripción me ha salido muy hermosa–” (34).

También hay lugar (pequeño) para algún chiste político, especialmente teniendo en cuenta que el estreno de la obra tiene lugar en plena dictadura franquista:

- PHIDEOS. [...] No nombres al tal Ántrax desde hoy.
Aquí mal visto está y quizá te pierdas.
- ÁNTRAX. ¿Era acaso de izquierdas?

Las antítesis, como por ejemplo “eleva sus hermosos ojos color violeta pocha al cielo de la tarde” (10), y los anacronismos también ayudan a provocar sorpresa e, incluso, comicidad. De esta manera, aparecen “cóndores” que comen despojos (31), se dirigen a El Escorial porque “todo es escoria” (32), se alude a los planes de desarrollo franquistas (33)⁴⁸, se menciona la tónica que “no es Schweppes” de la Fuente de Pirro (35), o se parodia la burocracia de la administración (38), por citar unos ejemplos.

La mayoría de estos procedimientos que estamos viendo ya desde Tono se habían automatizado y, por su repetición, van perdiendo fuerza y sentido (Ruiz Ramón, 1995: 336).

7. La literatura griega en *Los Pelópidas*

No sólo la mitología griega es objeto de parodia. Sirva además de ejemplo que *Ántrax* incluya “el Encierro de Pamplona” entre los doce trabajos de Hércules (39). También hay mucha literatura griega parodiada en esta obra de Llopis. Encontramos reminiscencias de *Odisea*, especialmente con el regreso al hogar de Ulises y su enfrentamiento con los pretendientes de su esposa. *Ántrax*, después de varios años en la guerra de Troya, quiere ocultar su identidad, llega irreconocible a su casa (como el mendigo Odiseo) e intenta poner orden en ella. Sin embargo, su esposa no es tan fiel como Penélope y, al igual que la antítesis mítica de este personaje, Clitemnestra (González Delgado, 2006: 3-5), en ausencia del marido cae en los brazos de otro hombre (como su hermana Helena, que huye con su amante mientras su esposo se encontraba ausente por unos funerales).

Sin embargo, la mayor carga paródica se encuentra en la tragedia griega, especialmente en aquella basada en relaciones familiares, siempre desde un punto de vista ingenuo y decente: la trilogía de la *Orestía*, *Electra*, *Edipo rey*, *Medea*... Así, ya hemos señalado que *Ántrax*, Phideos y Elektra son un trasunto de Agamenón, Egisto y Clitemnestra. Elektra, dándose por viuda y olvidándose de su marido, se une a Phideos, oportunista usurpador del trono de Tebas. Ambos, como en *Agamenón* de Esquilo, planean deshacerse del retornado, pero ninguna heroína mítica pasa por viuda, por lo que este dato es innovación de Llopis, que le viene muy bien como ingrediente para desarrollar el astracán⁴⁹. Clitemnestra es plenamente consciente de sus actos y, aunque su marido se encuentra en Troya, se une a Egisto. Sin embargo, los personajes de Llopis son más complejos y no son un trasunto de un único héroe. Ya hemos visto que tras *Ántrax* se encuentra tanto Agamenón como Ulises, pero también debemos sumar a Orestes. Así, cuando en compañía de Faetón se presenta en su patria y quiere ocultar a todos su identidad, la acción nos recuerda a la de Orestes con su compañero Pílates. Además, es responsable de la muerte de Phideos (Orestes mata a Egisto). También lo podemos identificar con Jasón, pues *Ántrax* le cuenta a Acidia que su padre viajó en la nave Argos (60-61) y, más adelante, Elektra-Medea sacrifica a los dos hijos que tiene con *Ántrax* (79), aunque más que por celos, es por haber sido engendrados con su hermano. Por esta razón, se aleja

⁴⁸ El primer Plan de Desarrollo (1964-1967), que propició el desarrollo industrial de Burgos o el químico de Huelva, se percibe en las siguientes palabras de *Ántrax*: “¿O es que tuvo algún fallo | incluirla en el plan de desarrollo?” (33).

⁴⁹ Un año después, en *Si te mueres, nos casamos*, vuelve a recurrir a este tema, en la que el marido finge que ha muerto para que la supuesta viuda recupere su ansiada libertad.

de Medea para convertirse en Yocasta, la mujer de Edipo, que no castiga a sus hijos pero se suicida. También Elektra, al final de la obra, va expirando lentamente y en ese momento, Ántrax-Agamenón-Orestes se transforma en Edipo. En este sentido, la acción transcurre en Tebas, y allí el rey mítico por excelencia es Edipo⁵⁰, que ya, como sucede al final de *Edipo Rey* de Sófocles, se marcha al exilio:

ÁNTRAX. ¡Miradme, loco, exhausto, derrengado,
hermano de mi esposa, primo mío,
tío carnal de aquél; de éste, cuñado,
por el mundo erraré sin albedrío! (81)

El hecho de que los personajes estén predestinados ya por efecto del *fatum* (Destino) y las sucesivas *anagnórisis* o reconocimientos entre los personajes, tan absurdas y abundantes en la obra, muestran un objetivo claro: desmitificar la tragedia griega, sus protagonistas y sus grandes conflictos. Estas paródicas *anagnórisis*, según Torres Nebrera (2004: 79): “convierten la trama en el incesto criminal más enrevesado e inverosímil que pueda imaginarse”. Este hecho se percibe bien en las intervenciones del mensajero, en el segundo acto de la obra.

La primera aparición del mensajero, procedente de Tirinto (67) comunica al rey Ántrax que su padre (Crotón de Salamina) ha muerto, pero que no era su hijo. Esto es lo que le sucede a Edipo, cuando el mensajero le comunica que Pólipo de Corinto ha muerto, pero que no era su padre. Llopis continúa y dice que no se sabe quién es el padre de Ántrax, pero lo cierto es que tiene una hermana, su esposa Elektra. Poco a poco, se va enrevesando la trama y, a diferencia de Edipo, no está casado con su madre, sino con su hermana. Después de comunicar la noticia, el mensajero se despacha con un “¡Ea, a pasarlo bien!”, que no deja de provocar comicidad.

En la segunda aparición del mensajero (71), éste les comunica que Cartapacio de Tracia ha muerto y en su lecho de muerte confiesa que Elektra era su madre y Creosota su hermana, por lo que Elektra es también la madre de Creosota (“¡Una ha tenido tanta descendencia!”, 72).

En la tercera aparición (73) comunica que Elektra y Ántrax son hermanos de padre, pero de distinta madre, que Phideos es hijo de Ántrax y Menestra de Faetón. En esta intervención, se ha producido el parricidio, ya que Phideos muere a instancias de Ántrax, rememorando a los Pelópidas. También dice que Acidia es la madre de Ántrax, y que en su lecho de muerte el rey Bolígrafos de Dacia dijo que Elektra es su hija. La parodia y el absurdo llegan a su clímax cuando Elektra necesita agua y una mujer del coro se lo hace llegar. Creosota pregunta por su abuela y el mensajero le dice que sólo sabe su nombre: Arsinoé. Ese es el nombre de la mujer que le está llevando el agua a la reina, tratándose, por tanto, de su madre.

Pero el mensajero hace una cuarta aparición (78) para comunicar que el rey Acasto ha muerto y... Ántrax no le permite hablar por temor “a emparentar con todo el mundo”.

Las referencias a lugares y personajes de la Antigüedad son más que evidentes, dando cuenta también del nivel cultural medio del país, al menos en el ámbito urbano⁵¹.

⁵⁰ Acidia dice que su mamá es Yocasta (60).

⁵¹ Es significativo que se citen las maravillas de la Antigüedad. Se mencionan todas, a excepción de una, olvidada por Ántrax, y que es el mausoleo de Halicarnaso.

8. Conclusiones

Jorge Llopis colaboró en revistas humorísticas, como *La Codorniz*, y escribió poesía parodiando conocidos poemas de Poe, Bécquer, Lorca, el Marqués de Santillana (son significativos los títulos de estos poemarios: *Las mil peores poesías de la lengua castellana* y *La rebelión de las musas*). Esta faceta paródica también es manifiesta en otras obras teatrales suyas con títulos tan elocuentes como *La viuda es sueño* o *Si te mueres, nos casamos*. En *Los Pelópidas* continúa con este tipo de humor: caricaturiza a los personajes (en este caso a conocidos héroes de la tragedia griega e, incluso, a sus dioses), los pone en situaciones absurdas, realiza constantes juegos de palabras (dobles sentidos, neologismos, polisemias, calambures, deformaciones lingüísticas, asociaciones inesperadas, ruptura de clichés y frases hechas...), usa y abusa de chistes fáciles, modifica conocidas canciones y textos literarios, asocia varios elementos a la realidad cotidiana (como las pastillas Veramón)... y lo endulza con ripios. Incluso, como hemos visto, en las acotaciones hace guiños al receptor-lector que le provocan risa y sonrisa. Todas estas características vinculan la obra al astracán y hacen que *Los Pelópidas* sea puesta en escena con frecuencia y con éxito de público, tanto por compañías profesionales como amateurs (especialmente aquellas encaminadas al público juvenil).

El mito de los Pelópidas es cruento y sanguinario y poco tiene de cómico. La principal fuente es la *Orestía* de Esquilo⁵². Llopis subtitula su obra “caricatura de tragedia griega”. Con los recursos cómicos que acabamos de ver, lo tiene fácil. Por otro lado, *Los Pelópidas* no solo parodian la mitología griega y la trilogía esqui-lea (Ántrax, Phideos y Elektra son un trasunto de Agamenón, Egisto y Clitemnestra), sino también otros textos literarios griegos (hemos señalado reminiscencias de *Odisea*, *Edipo Rey*, *Medea*...) y recursos retóricos habituales, como la anagnórisis (representadas por las continuas apariciones del mensajero al final de la obra). Al tratarse de un género canónico como la tragedia, la comicidad es más intelectual, pero el público, a tenor de los comentarios aparecidos en prensa con motivo del estreno de la obra (como hemos apreciado en la reseña de López Sancho) disfruta y pasa un rato agradable. Además, también el autor recurre a nombres parlantes (Ántrax, Phideos, Acidia, Faetón de Estraza, Creosota...) y a precisas caracterizaciones de los personajes que proporcionan más humor a todas las situaciones y comentarios cómicos representados en escena. Si el objetivo principal del autor era entretener y divertir al auditorio, lo consigue por doquier. En este sentido, ya Edwards (1989: 10) señaló, a propósito del público español frente al europeo, que los dramaturgos le proporcionaban lo que quería y éste se resistía a cualquier tipo de cambio, siendo una situación difícil de romper. Por ello, las innovaciones tienen que ser las justas, ya que los empresarios teatrales no osarían arriesgarse ante experimentos que les provocarían un lastre económico.

Salvando las distancias, y recordando a Valle-Inclán, si, como señalaba Max Estrella en *Luces de Bohemia* (1920) dialogando con Don Latino: “Los héroes clásicos

⁵² Pyplacz (2009) analiza algunos elementos cómicos que aparecen en la trilogía y señala que su función es, sobre todo, relajar la tensión dramática para que los espectadores puedan sentir, en un momento dado, su crecimiento con doble intensidad. Esta comicidad se percibe en el guardián del prólogo del *Agamenón*, en la anagnórisis de Orestes y Elektra en *Coéforas* y en el fantasma de Clitemnestra tratando de despertar a las Erinias borrachas para que persigan a Orestes en *Euménides*. También señala que son préstamos de la Comedia Vieja la entrada de la nodriza en *Coéforas* y el *kommos* en *Euménides*.

reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento”, esperpénticos son estos héroes clásicos que Llopis sube a escena. Sin embargo, las palabras de Max Estrella continuaban: “El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”. Pensamos que, no sólo el sentido trágico de la vida, sino también su sentido cómico se da con una estética deformada, pues como señala después Max: “Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas”.

Bibliografía

- Aguirre Sirera, José Luis (1998), «Antonio de Lara Gavilán, ‘Tono’ (1896-1978)», en Burguera y Fortuño (1998: 37-49).
- Bermejo Fernández, Aurelio (coord.) (2007), *25 años de Teatro Clásico en Segóbriga (1984-2008)*, Cuenca.
- Besó Portalés, César (2009), *El teatro policíaco en la posguerra española (1939-1975). Análisis de Madrugada de Antonio Buero Vallejo*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia [disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/31793> (consulta: 07 jul. 2017)].
- Burguera Nadal, M^a Luisa y Fortuño Llorens, Santiago (eds.) (1998), *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*, Castelló de la Plana.
- Carreño, Antonio (1998), «Del lenguaje del humor al humor del lenguaje: el teatro de Miguel Mihura. Una poética de la parodia», en Burguera y Fortuño (1998: 11-35).
- De Paco Serrano, Diana (2003), *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Murcia.
- Edwards, Gwynne (1989), *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*, Madrid.
- García Fuentes, M^a Cruz (2006), «La saga de los Labdácidas y la de los Pelópidas en la tragedia senecana», *CFC (L)* 26. 1: 55-75.
- García Pavón, Francisco (1966), *España en sus humoristas*, Madrid.
- Gómez García, Manuel (1997), *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid.
- González Delgado, Ramiro (2006), «Penélope/Helena en el teatro español de posguerra», *Stichomythia* 4: 1-18 [disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero4/sticho4/index.html> (consulta: 30 jun. 2017)].
- González Vázquez, Carmen (dir.) (2016), *Diccionario de personajes de la comedia antigua*, Zaragoza.
- Grimal, Pierre (1984), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona.
- Huerta Calvo, Javier (1985), *El teatro en el siglo XX*, Madrid.
- López García, Pedro (2011), *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*, Alicante.
- López Sancho, Lorenzo (1966), «Estreno de “Los Pelópidas”, de Jorge Llopis, en el Bellas Artes», *ABC* (Madrid), sábado 4 junio: 121-122.
- Llera, José Antonio (2003), *El humor verbal y visual de La Codorniz*, Madrid.
- Llopis Establier, Jorge (1966), *Los Pelópidas*. Madrid: Alfil (Col. Teatro, n^o 524).
- Llopis, Jorge (1995), *Los Pelópidas*. Versión de Pedro Sáenz Almeida, Madrid: Ediciones Clásicas.
- Llopis, Jorge (2012), *Los Pelópidas*, Madrid: VdB.
- Martínez, Ricardo (2011), «Grupo de teatro Parrocha. I.E.S. Elviña. A Coruña», en *Miradas al concurso de Teatro Grecolatino (2005-2010)*, Madrid: 37-64.
- Miguel Martínez, Emilio de (1998), «El humor de Miguel Mihura y el teatro del absurdo», en Burguera y Fortuño (1998: 121-141).
- Mingote, Antonio (1998), «La Codorniz», en Burguera y Fortuño (1998: 151-160).

- Molinos Tejada, M^a Teresa (2001), «Las nodrizas en la escena clásica», en F. de Martino y C. Morenilla (eds.), *El Fil d'Ariadna*, Bari: 299-316.
- Molinos Tejada, M^a Teresa (2005), «Madres y nodrizas en la Antigüedad», en A. Pedregal y M. González (eds.), *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo: 55-79.
- Murray, Gilbert (1968⁴), *Aeschylus the Creator of Tragedy*, Oxford.
- Planells, J. C. (2010), «Autores olvidados (63). Jorge Llopis Establier. Obras de humor», en *Planells fact&fiction. Artículos sobre libros, cine, novela de género, televisión, cuentos, relatos y novelas cortas* [disponible en: <https://jcplanells3.wordpress.com/2010/11/01/autores-olvidados-63-jorge-llopis-establier-obras-de-humor/> (consulta: 16 jun. 2016)].
- Pyplacz, Joanna (2009), «Los elementos cómicos en la *Orestía* de Esquilo», *CFC(Egi)* 19: 103-114.
- Raeburn, David y Thomas, Oliver (2011), *The Agamemnon of Aeschylus: a Commentary for Students*, Oxford-New York.
- Ruiz Ramón, Francisco (1995¹⁰), *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid.
- Ruiz de Elvira y Serra, M^a Rosa (1974), «Los Pelópidas en la literatura clásica (estudio de un mito de infanticidio)», *CFC* 7: 249-302.
- Sergent, Bernard (1986), *La homosexualidad en la mitología griega*, Barcelona.
- Torres Nebrera, Gregorio (2002), «El teatro español entre 1961-1965», en V. García Ruiz y G. Torres Nebrera (dir.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Vol. V: 1961-1965, Madrid: 11-161.
- Torres Nebrera, Gregorio (2004), «El teatro español entre 1966 y 1970», en V. García Ruiz y G. Torres Nebrera (dir.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Vol. VI: 1966-1970, Madrid: 11-167.