



Universidad de Granada

Departamento
FILOLOGÍA GRIEGA

T E S I S D O C T O R A L

**TEMÁTICA POPULAR EN LA <<ANTÍGONA>>
DE SÓFOCLES Y EN ALGUNAS DE SUS
RECREACIONES EN LA EUROPA DEL SIGLO
XX: J. M. PEMÁN, S. ESPRIU, J. DANTAS,
J. ANOUILH, J. COCTEAU Y B. BRECHT.**

Doctorando
Ramón Vico Burgos

Directores de investigación
Prof. Dr. D. Mariano Benavente y Barreda
Prof. Dr. D. José María Camacho Rojo

GRANADA, MARZO, 2012

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Ramón Vico Burgos
D.L.: GR 2319-2012
ISBN: 978-84-9028-118-5

INFORME DE LOS DIRECTORES DE TESIS

Don Mariano Benavente y Barreda, Catedrático de Filología Griega de la Universidad de Jaén y **Don José María Camacho Rojo**, Profesor Titular de Filología Griega de la Universidad de Granada, directores de la Tesis Doctoral: TEMÁTICA POPULAR EN LA <<ANTÍGONA>> DE SÓFOCLES Y EN ALGUNAS DE SUS RECREACIONES EN LA EUROPA DEL SIGLO XX: J. M. PEMÁN, S. ESPRIU, J. DANTAS, J. ANOUILH, J. COCTEAU Y B. BRECHT, de la que es autor Ramón Vico Burgos

HACEN CONSTAR que la presente Tesis Doctoral ha sido realizada bajo nuestra dirección y cumple los requisitos necesarios para acceder al grado de Doctor.

Y para que conste, expedimos el presente en Granada, a 16 de febrero de 2012.

Fdo.: Mariano Benavente y Barreda Fdo.: José María Camacho Rojo

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

A don Mariano Benavente y Barreda, director de este trabajo, de quien tanto he aprendido y con el que tan buenos ratos he pasado resolviendo miles de dudas. Gracias por su paciencia, consejos y profesionalidad.

A don José María Camacho Rojo, codirector de esta Tesis. Gracias por estar siempre ahí desde que nos conocimos y por hacer posible que este trabajo vea la luz.

A la Universidad de Jaén y a la Universidad de Granada, por las enseñanzas recibidas durante estos últimos años.

A mis tres hermanos: a Juan Carlos, cuyos conocimientos informáticos han permitido que este trabajo tenga una digna presentación; a Toni, por tu compromiso y tu curiosidad sobre mi estudio; a Mercedes, por tu apoyo.

A Rocío, por animarme siempre; y, a mi Ramoncillo.

Al profesor don Juan Antonio Párraga Montilla, de la Universidad de Jaén, reconocido investigador de la disciplina deportiva, gracias por tus útiles consejos y por el tiempo dedicado a la preparación de la defensa de esta tesis.

A Conchi Mengíbar, por la ayuda de tus certeras traducciones.

A Carlos Vallejo, dispuesto a ayudarme en todo momento.

*Mira que passes sense saviesa
pel vell camí fressat, tan sols un cop,
i que la veu de sobte cridarà
el secret nom que porta en tu la mort.
No tornaràs. Recorda, no t'apartis,
mentre fas via, del que tan senzill
és d'estimar: aquest blat i la casa,
el blanc senyal de barca dins el mar,
el lent or de l'hivern ajaçat a les vinyes,
l'ombra d'un arbre damunt l'ample camp.
Oh, sobretot estima la sagrada
vida de l'arbre i la remor del vent
a les branques que s'alcen versa la llum!*

S. Espriu, "Llibre dels morts"

CAPÍTULO I
INTRODUCCIÓN

I. INTRODUCCIÓN

A) Elección del tema. Justificación.

Superados los requisitos contemplados en la Legislación sobre los Estudios de Tercer Ciclo en la Universidad de Jaén, dentro de su Título V, art. 31º, referido a la elaboración de tesis doctorales, esto es:

“Tener superado íntegramente el Programa de Doctorado.

Tener inscrito el proyecto de tesis doctoral de acuerdo con el Capítulo I de este Título.

Estar en posesión del Diploma de Estudios Avanzados”,

nos propusimos, tras contar con el informe favorable del Departamento de Lenguas y Culturas Mediterráneas de la Universidad de Jaén en relación a nuestro Proyecto de Tesis, desarrollar esta investigación, bajo la tutela del profesor Benavente y Barreda, con la intención de ajustarnos en todo lo posible a las directrices que dicha Legislación propone en cuanto a la estructura y otras cuestiones referidas a su realización.

Posteriormente, surgió la posibilidad de la codirección de la Tesis de un especialista en tradición clásica y en el mito y recreaciones actuales de la *Antígona* sofoclea: don José M^a Camacho se prestó y se volcó desde el principio con este trabajo; así que, trasladamos nuestro expediente a la Universidad de Granada cuyo Departamento de Filología Griega informó positivamente sobre nuestro estudio a la Escuela de Doctorado.

Por otro lado, con la presentación de este trabajo cumplimos los objetivos que nos marcamos hace un tiempo, cuando empezábamos a bucear en el apasionante campo de la investigación literaria con la rigurosidad que un estudio de esta índole merece, teniendo presentes, eso sí, nuestras limitaciones en tantas cuestiones, artífices éstas, también sea dicho, de continuos rastreos e indagaciones en busca del dato correcto que, estimamos, aumentaron considerablemente nuestro humilde bagaje intelectual.

Pues bien, como hemos apuntado, uno de esos objetivos era vislumbrar durante nuestro Programa de Doctorado la proyección actual de las culturas mediterráneas antiguas; paralelamente, nuestro compromiso de trabajo con la línea de investigación Problemas de Transmisión Literaria se hacía cada vez más fuerte y satisfactorio. Además, el tema de la influencia literaria siempre nos atrajo -todos somos deudores de nuestra tradición- y por esto durante nuestros años de doctorado hemos pretendido:

- a) estudiar, de un modo general, el tema de la influencia de una literatura sobre otras (CURSOS DE DOCTORADO Y MEMORIA)
- b) tratar, de un modo más concreto, dicho tema en la moderna adaptación *Antígona* de José M. Pemán y Pemartín, con respecto a su modelo clásico griego de Sófocles (*T. I. T.: TRABAJO DE INVESTIGACIÓN TUTELADO* por el profesor Benavente y Barreda)

c) continuar profundizando, con el presente estudio, en esta cuestión de los influjos literarios del pasado sobre el presente, dedicándonos específicamente a la presencia de temas folclóricos en el modelo griego *Antígona* de Sófocles y en algunas de sus versiones de la Europa del siglo XX (TESIS DOCTORAL).

En este sentido, creemos abarcar con la suficiente profundidad el tema de la influencia literaria; así, explicado con más detalle y atendiendo a la clasificación de nuestro director de investigación¹, la influencia “cuantitativa total” fue estudiada en nuestro Trabajo de Investigación Tutelado quedando demostrado este influjo total en el caso de la *Antígona* de Pemán comparada con el modelo sofocleo; con esta Tesis se comprobará que tal tipo de inspiración es también patente en los casos de Brecht, Dantas, Anouilh, Espriu y Cocteau. Por lo que se refiere al estudio de la influencia “cuantitativa parcial”, en estos autores modernos, será el motivo principal de este trabajo de investigación. Este tipo de influjo es apreciable en datos mucho más concretos como son los tópicos literarios.

El plano “cualitativo”² también será analizado en los casos de influencia directa e indirecta, y destacaremos cuando proceda los

¹ Cf. M. Benavente y Barreda, “Influencias de la literatura clásica en la obra de san Juan de la Cruz”, en J. Higuera Maldonado (ed.), *San Juan de la Cruz y Jaén*, Jaén, 1992, pp. 387-399. Su propuesta es:

INFLUENCIA LITERARIA A) cuantitativa

a. 1. *total*
a. 2. *parcial*

B) cualitativa

b. 1. *directa* (sin intermediarios)
b. 2. *indirecta* (con autores intermediarios)

² Ver nota 1.

posibles autores intermediarios entre Sófocles y los dramaturgos modernos estudiados.

De estas primeras palabras podemos dilucidar los límites, el marco en el que vamos a trabajar. Simultáneamente queda patente nuestro interés por el tema de la influencia literaria, una de las razones primordiales a la hora de elaborar este estudio.

Pero este porqué no es único. Estimamos, tras revisar detenidamente la bibliografía sobre estas cuestiones, que un tema como el de los tópicos folclóricos en la literatura culta no ha gozado, salvo honrosas excepciones, más tarde aludidas, del trato científico merecido, son los casos por poner dos ejemplos de la *Historia de la literatura griega*, de Albin Lesky y el famoso manual de literatura universal de M. de Riquer-J. M. Valverde³. En cualquier caso, contamos con la guía de un especialista en lo concerniente a estos temas folclóricos como es el profesor Benavente, quien, “sin abandonar sus investigaciones en el campo de la lengua y la literatura griegas, inicia en 1975 un vasto proyecto de investigación que va a reportarle fructíferos e importantes resultados. Se trata del estudio de las literaturas folclóricas comparadas”⁴.

³ Así se encarga de señalarlo Camino Figuerola Sicart en su Tesis Doctoral sobre los *Tópicos folclóricos en la obra de Eurípides*, Granada, 1997, pp. 7 y 8. Cf., en cualquier caso: A. Lesky, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, 1985 (reimpr.) y M. de Riquer, J. M. Valverde, *Historia de la literatura universal*, 10 vols., Barcelona, 1984-86.

⁴ Es parte de la cariñosa y justa presentación de otro gran estudioso como es el profesor Ahumada Lara a la lección magistral de Benavente y Barreda sobre *El más allá en las viejas culturas*, Univ. de Jaén, 1994, p. 4.

Este desconocimiento, olvido, falta de interés, o como quiera llamársele, nos parece más evidente cuando hablamos de la presencia de dichos tópicos populares en las versiones modernas sobre dramas griegos clásicos. Por tanto, encontramos un verdadero filón para trabajar, pues, en realidad, no hallamos ningún estudio sobre el tema específico que desarrollamos en esta Tesis Doctoral.

Dicho esto, hemos de subrayar también que nuestra curiosidad por la cultura popular, en todas sus manifestaciones, pero sobre todo en el ámbito literario, así como los deseos de continuar trabajando sobre la tragedia clásica *Antígona* y sobre algunas de sus versiones nos motivaron a emprender este trabajo para mostrar cómo el pasado y concretamente la tragedia griega sigue siendo continuo referente, incluso ahora que se cumplen veinticinco siglos del nacimiento del genial trágico Sófocles, y cómo los temas populares que abundan en las obras cultas, han de ser tenidos en cuenta no sólo como leyendas, mitos y/o exageraciones del pueblo, pues si bien a veces sólo se trata de esto, otras tantas no podemos certificar que lo popular sea mera imaginación. Ahí están las desapariciones de embarcaciones y aeronaves en el Triángulo de las Bermudas⁵, de todos conocidas.

Otro ejemplo más cercano: el hallazgo de un ánfora en el fondo del mar Muerto, en cuyas aguas no se ve a pocos metros de profundidad, que podría trasladar pescado (dentro se encontraron espinas) a pueblos de Bulgaria desde Grecia. La cuestión está en que,

⁵ La *Enciclopedia Universal Micronet* (Madrid, Micronet, 1998), califica como “excepcionalmente frecuente” la desaparición de barcos y aviones en esta zona, sin explicación lógica aparente, desde 1964.

si el estrecho del Bósforo se hubiese roto, el efecto sería la inundación de todos los pueblos cercanos, lo cual pudo dar origen al mar Muerto⁶. Esto haría menos probable el diluvio bíblico⁷, tanto para los no creyentes como para los creyentes.

Por último, estimamos pertinente hacer aquí una precisión en lo referido a los puntos a tratar en esta Tesis (CAPÍTULO II); de esta manera, en nuestro *T. I. T.*⁸ se trató la figura de Pemán, su bio-bibliografía y concretamente su adaptación de *Antígona*⁹: argumentos, personajes y estructuras interna y externa, así como la relación entre éstas, estableciéndose un cotejo lo más exhaustivo posible. En esta ocasión consideramos que podría ser una molestia para el lector ofrecer tal cantidad de información sobre Anouilh, Brecht, Dantas, Cocteau y Salvador Espriu, ya que, además, este estudio versa sobre temática popular y entonces desviaríamos el rumbo principal que guía nuestra Tesis. En cualquier caso, y en atención a los posibles interesados en el contraste entre personajes, argumentos y estructuras externas de las siete obras ofreceremos unas tablas con desarrollo sobre las mismas, que muestran las diferencias y coincidencias más significativas encontradas.

Pensamos que estos datos nutren el trabajo y clarifican las cosas para aquéllos que desconociesen la inmortal tragedia de Sófocles y, sobre todo, las versiones modernas sobre este importante mito.

⁶ No podemos precisar una referencia bibliográfica concreta pues esta información es parte de unas notas tomadas al vuelo de un programa televisivo de noticias del 16-1-2003.

⁷ Cf. Biblia: *Génesis*, 17-24.

⁸ La *Antígona* de Sófocles y su trasunto en *Antígona. Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles* de José María Pemán y Pemartín, Jaén, septiembre de 2001.

⁹ J. M. Pemán, *Antígona. Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*, Madrid, Arbor, 1946.

B) Metodología

Como ya comentábamos en nuestro Proyecto de Tesis, este estudio se esfuerza por conseguir determinar el grado de influencia y la importancia de los temas populares en la *Antígona* sofoclea en seis de sus adaptaciones modernas. Para alcanzar tal objetivo dos aspectos primarios, pero fundamentales, son precisos y obvios:

- Acopio de materiales
- Contraste de materiales

Acopio de materiales

De este modo, conseguimos el material básico para empezar a trabajar, esto es, el texto en griego de la tragedia de Sófocles, por ejemplo en la cuidada y conocida edición de Jebb¹⁰, indispensable para el cómputo de versos, junto a una traducción fiable como es la de nuestro director de Tesis, el profesor Benavente y Barreda¹¹, además de los textos de las seis tragedias modernas: José María Pemán y Pemartín¹², Salvador Espriu¹³, Júlio Dantas¹⁴, Jean Anouilh¹⁵, Jean Cocteau¹⁶ y del teutón Bertolt Brecht¹⁷.

¹⁰ R. C. Jebb, *The Text of the Seven Plays*, Cambridge, 1897, reimpr., Cambridge, 1957. También son muy interesantes las ediciones críticas de A. C. Pearson y de A. Dain.

¹¹ Cf. *Sófocles. Tragedias y Fragmentos*, Madrid, Ed. Clásicas, 1999.

¹² Ver nota 9.

¹³ Salvador Espriu, *Antígona*, Barcelona, Edicions 62, 1988.

¹⁴ Júlio Dantas, *Antígona*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1946.

¹⁵ Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 2001; y su traducción en Jean Anouilh, *Teatro. Nuevas piezas negras. Jezabel, Antígona, Romeo y Jeannette, Medea*, Buenos Aires, Losada, 1960.

¹⁶ Jean Cocteau, *Antigone. Les mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Gallimard, 1948; y la traducción en *Teatro del mundo*, Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1952.

¹⁷ Bertolt Brecht, *Teatro completo. El preceptor. Antígona. Coroliano*, tomo XII, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

Existen numerosas y variadas adaptaciones de este mito. De hecho, seguramente, mientras escribimos estas líneas, se están elaborando, paralelamente, nuevas versiones de *Antígona*. Baste con echar un vistazo a la obra *Antígonas* de G. Steiner, entre otras¹⁸. Por ello, decidimos seleccionar esta muestra que, pensamos, es bastante representativa de la Europa del siglo pasado y de lo que podríamos denominar dos tipos de recreaciones. Así, son más parecidas, *grosso modo*, las obras de Pemán, Dantas y Brecht que las respectivas piezas de Anouilh y Espriu¹⁹.

Paralelamente teníamos que marcar unas lindes en cuanto a las obras que íbamos a leer para rastrear en ellas los temas populares; principalmente elegimos, como sería lógico pensar, el Romancero español; en general, determinadas obras de la literatura culta y, por supuesto, un ingente número de cuentos populares de diferentes países y continentes.

Pero, nunca mejor dicho, esto podría haber resultado el cuento de nunca acabar; por ello escogimos, entre otros, a los recopiladores más prestigiosos, *verbigracia*, los Espinosa, padre e hijo, y R.

¹⁸ Mientras comentaba con nuestro director de Tesis, don José M^a Camacho, la actualidad del tema que nos ocupa, nos advertía que todos los días están apareciendo nuevas recreaciones de *Antígona* de Sófocles (véanse las obras del profesor Camacho Rojo al respecto, en nuestra bibliografía pp. 337-338).

Cf. G. Steiner, *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa, 1987 (1^a ed. 1984). Este autor no habla de los casos de Espriu, Dantas o Pemán y sí de ejemplos tan lejanos como los del japonés Shigeishi Kure o el caso del checo Peter Karvas. No obstante, la obra de Steiner ha de ser usada con cautela, porque contiene errores, como el de que *Antígona* aparece mencionada en la *Odisea* [en la rapsodia XI se nombra a Edipo y a Epicaste (=Yocasta) pero no a *Antígona*].

¹⁹ La tragedia de Cocteau supone, a nuestro entender, un “tercer tipo” de adaptación pues es prácticamente una traducción, como el propio autor nos hace saber en las palabras preliminares a su *Antígona*: “j’ai voulu traduire Antigone. A vol d’oiseau de grandes beautés disparaissent, d’autres surgissent; (...)”; en J. Cocteau, *op. cit.*

Almodóvar en España; N. S. Afanásiev en Rusia; los hermanos Grimm, etc., así como compilaciones de cuentos suecos, albaneses, cuentos de la etnia gitana y asiáticos en general (Bangladesh, India, Irán, Corea, Laos, Singapur, Tailandia, Vietnam, Indonesia, Japón, Khmer, Malasia, Nepal, Pakistán, Filipinas y Sri Lanka).

Hemos de confesar que no se abordó la totalidad del mapamundi ya que con dicho material teníamos, a nuestro entender, de sobra para desarrollar un justo rastreo y para establecer, como se verá más adelante, un conjunto de conclusiones.

Por último, han sido de inestimable ayuda las constantes consultas a las obras de S. Thompson, A. Aarne-S. Thompson. Asimismo a obras fundamentales sobre mitología clásica²⁰ y a las de Julio Caro y Vladimir Propp sobre ritos, leyendas, la cuestión de los arquetipos y sobre las raíces históricas del cuento y su morfología²¹.

²⁰ Ver: S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana, 2ª ed., 6 vols., 1966; A. Aarne-S. Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1982 y principalmente, Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975; Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981; Assela Alamillo, *La mitología en la vida cotidiana*, Madrid, Acento, 3ª ed., 2001; C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza, 1992.

²¹ Cf. J. Caro, *De los Arquetipos y Leyendas*, Madrid, Istmo (colección Fundamentos, nº 113) 1991; del mismo, *Ritos y Mitos Equívocos*, Madrid, Istmo (colección Fundamentos, nº 100), 1989; V. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos (nº 50) 6ª ed., 1998; también de Propp, *Morfología del cuento, seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos y de El estudio estructural y tipológico del cuento de E. Méletinski*, Madrid, Ed. Fundamentos (nº 21) 10ª ed., 2000.

Contraste de materiales

El siguiente paso, tras la consulta de las fuentes básicas para nuestra Tesis, trata de establecer, de un modo general, las características que separan o acercan el modelo de las versiones en cuanto a los argumentos, los personajes y las estructuras externas. Esto se logró cotejando las obras en cuestión, como ya hicimos en nuestro Trabajo de Investigación Tutelado sobre las *Antígonas* de Sófocles y de Pemán.

A continuación, hicimos un listado de los tópicos folclóricos de la *Antígona* del genial trágico de Colono y, sucesivamente, de las seis tragedias modernas escogidas. Y así quedó todo dispuesto para discutir los datos obtenidos y de esta forma señalar qué temas folclóricos presentes en Sófocles han servido a los modernos adaptadores, manteniéndolos en sus textos, o si éstos incorporan nuevos motivos populares en sus versiones. De esta manera intentamos dilucidar si los dramaturgos modernos toman dichos motivos de la literatura de otros poetas cultos, o bien, de la realidad que les rodea, de la vida; pues, por ejemplo, un niño puede elaborar un cuento sobre un fantasma si ha vivido una experiencia similar en su casa; otro caso, el tema del águila que lucha contra la serpiente está tomado de la realidad, y podemos verlo a veces en ámbitos de la naturaleza. En este sentido, estos temas pueden incorporarse, en un segundo momento, a las literaturas cultas (literatura firmada con conciencia de autor, formal) o a las literaturas populares (anónima,

oral, formular, con recursos estilísticos que muestran ingenuidad narrativa)²².

Pero veamos más claramente un esbozo, a modo de ejemplo abreviado -sin entrar en profundidad en la cuestión de los arquetipos y del posible desarrollo del tema- de nuestro medio de trabajo; pongamos por caso uno de los temas a tratar en este estudio:

Mensajero portador de malas nuevas

Este tema lo encontramos, muy claramente, en **Sófocles** en el verso 1173 de su *Antígona*:

“Mensajero.- Han muerto; y los vivos causantes son del morir”

También, en el modelo griego, entre los versos 1192-1243 y vv. 1282-83.

Después se rastrean las tragedias elegidas:

En **Pemán**, lo hallamos en el acto II, esc. V y, en boca del adivino Tiresias, en el acto III, esc. XV²³:

“Soldado 1º.- No es agradable dar malas noticias.

Creonte.- ¡Las empeora la tardanza en decirlas!

Soldado 1º.- Señor... Esta noche, alguien ha sepultado el cadáver de Polinices.” (Acto II).

²² Cf. al respecto Mariano Benavente y Barreda, *Proyecto Docente*, Univ. de Jaén, 1996, pp. 4 y 5.

²³ La segmentación en escenas es nuestra, pues Pemán practicó sólo una primera separación en tres actos. Nos ha ocurrido también con Espriu, Anouilh, Cocteau y Brecht. Para realizar esta segmentación hemos atendido al criterio del profesor Kurt Spang sobre la entrada y salida de personajes a escena. Ver K. Spang, *Teoría del drama*, Pamplona, EUNSA, 1991, pp. 127-130. Spang reconoce inspirarse, a veces, en la terminología de la especialista Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Univ. de Murcia, 1989 (título original: *Lire le Théâtre*).

En **Espriu**, lo tenemos, por ejemplo, en la *primera part*, esc. I; en la *segona*, también en la escena I y en la *tercera part* en la escena III. En el primer caso en boca de *Euriganeia*:

“Han caigut molt guerrers. A Tebes no queden sinó mares i vells. Ara serem destruïts del tot”²⁴.

En **Dantas** encontramos muchas muestras: *acto I, cena V; acto II, cena III; acto V, cenas II, III y V*:

“Creonte, (*aproximando-se de Egéon.*)- Egéon, que sucedeu? (*Sacudindo-o e levantando-lhe a cabeça*) Fala!
Egéon.- O teu filho está morto”²⁵.

En **Anouilh**, lo podemos apreciar en *Le prologue* y en las escenas VI y XVI, también segmentadas por nosotros ya que el dramaturgo francés distinguió el prólogo y un solo acto:

“El guarda.- El cadáver, jefe. Alguien lo había recubierto.”
(Esc. VI)²⁶.

En **Cocteau**, cuya versión no presenta ningún tipo de fragmentación en actos y escenas, es también frecuente la presencia de este tema, por ejemplo en las escenas III, X, XII y XIV:

“Mensajero.- Conciudadanos de Cadmos, la fortuna es inconstante. Antes, yo envidiaba a Creonte. Ahora, su felicidad se desploma. ¿De qué valen la riqueza y el trono sin la alegría?

²⁴ Recordemos que sólo poseemos los textos originales de las versiones de Espriu y Júlio Dantas. El poeta catalán, como veremos en el apartado dedicado a las estructuras, dividió en un *Próleg* más *primera, segona y tercera part*.

²⁵ Dantas si ofrece una segmentación en actos y sucesivamente *cena I, II...*

²⁶ En los casos de Anouilh y Cocteau, aunque disponemos de los originales, presentamos la traducción en atención a los posibles lectores.

Coro.- ¡Habla!

Mensajero.- Hemón se ha suicidado” (esc. XII).

Por último, el caso de **Brecht**, que sólo ofrece una separación entre el prólogo y luego el desarrollo de la tragedia, lo hemos localizado en la escena III, la X, XI y XV, aunque en la XIII hay un clarísimo y extenso ejemplo que comienza así:

“Mensajero.- ¡Señor! Prepárate para recibir un golpe terrible. Soy mensajero de infaustas nuevas (...)”.

Por tanto, según lo visto, estamos ante un tema que está presente en Sófocles y en todas las versiones estudiadas, pero además está testimoniado en otras muchas obras literarias de distintos países; así, por ejemplo, hallamos este tema en Afanásiev, en los tres volúmenes de su colección de cuentos rusos (I, 104; II, 104; III, 111)²⁷; en España, puede hallarse en nuestro romancero²⁸; fuera de nuestra frontera, también lo encontramos en la obra de Perrault²⁹ y en la lejana China³⁰.

Según lo dicho, resumiendo, el método de trabajo consistió en la lectura analítica del material y en el contraste del mismo. Estimamos que es un camino, quizá lento, pero muy seguro para conseguir resultados concretos en nuestra investigación.

²⁷ A. N. Afanásiev, *Cuentos Populares Rusos*, (trad. esp. de Isabel Vicente) 3 vols., Madrid, Anaya, 1984.

²⁸ Cf. R. M. Pidal, *Flor Nueva de Romances Viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938, reimpr. 1979, pp. 49, 90, 220, 225.

²⁹ Cf. Ch. Perrault, *Cuentos de antaño*, Madrid, Anaya, 1983, p. 101.

³⁰ *Cuentos de la China milenaria* (anónimo), 2 vols., Madrid, Anaya, 1986. Cf. las páginas 69, 113 del vol. I y la 221 del volumen II.

C) *Antecedentes*

La mítica figura de Antígona ha aparecido en muchas ocasiones a lo largo de la historia de la literatura. Pero su primera aparición en la literatura griega la encontramos en Esquilo, otro de los grandes trágicos griegos, con el planto que hacen nuestra protagonista y su hermana Ismene por los hermanos muertos en lucha fratricida en la tragedia *Los Siete contra Tebas*³¹.

También existe una *Antígona* de Eurípides, pero es pieza perdida y por tanto no la hemos considerado como un precedente contrastable.

Por otro lado, y como ya hemos adelantado, no existe, o al menos no hemos podido encontrarlo, un trabajo que trate específicamente la temática popular en la pieza clásica y en las tragedias modernas aquí analizadas.

No obstante, contamos con una serie de excelentes trabajos que, aunque no estudian, y queremos subrayar este aspecto, la relevancia concreta de la temática folclórica en las obras cultas, sí abordan, *grosso modo*, el tema de la influencia literaria de los poetas griegos clásicos sobre los dramaturgos modernos. Hablamos de la exhaustiva y la variada labor del helenista J. S. Lasso de la Vega quien, sobre todo, estimamos, se ocupó de vislumbrar qué había de clásico y qué de

³¹ Cf. Esquilo. *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1986, vv. 875-1004, (trad. de Bernardo Perea). Es cierto que en los versos siguientes de esta tragedia (1005-1078) entra un heraldo y mantiene un diálogo con Antígona pero, como es sabido, puede tratarse de un añadido de algún autor posterior que hubiese leído ya la *Antígona* de Sófocles.

nuevo³² en autores como B. Brecht³³ dedicando otras dos magníficos volúmenes a estos temas, nos referimos a una primera obra de 1967 y a otra posterior de 1981 en las que estudia a autores como Cocteau y Anouilh³⁴; en este sentido es descollante también la labor de Luis Gil, otro eminente especialista en la materia, que escribió un excelente trabajo sobre la “Antígona o la *areté* política. Dos enfoques: Sófocles y Anouilh”³⁵.

Por lo que a la figura de Pemán se refiere, sabemos que existe una crítica, a su adaptación libre de la *Antígona* sofoclea, de Francisco Rodríguez Adrados³⁶. Paralelamente disponemos del famoso estudio y comentario del profesor Antonio Tovar en el que dedica sólo un par de

³² En nuestro Trabajo de Investigación Tutelado hacíamos referencia a la opinión de M^a R. Lida de Malkiel. Esta erudita investigadora pensaba que debía abrirse “una perspectiva nueva en la apreciación histórica del autor influyente, porque destaca qué es lo que en sus escritos mira al pasado (aquello que sólo cobra sentido con relación a la herencia cultural recibida), y qué es lo que ha creado cara al porvenir (aquello que será descubierto y recreado por las sucesivas generaciones literarias)”, en M^a R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 255.

Cf. la ingente cantidad de dramaturgos modernos influidos por la literatura clásica (ingente, y eso que el profesor Camacho sólo estudia aquí autores hispánicos e iberoamericanos y del siglo XX). En el exhaustivo estudio bibliográfico de José María Camacho Rojo, *La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*, Granada, Univ. Granada, 2004. Interesan, sobre todo, para nuestro tema los n^{os}: 48, 58, 65, 80, 82, 88, 205, 207, 212, 214, etc., etc.; se trata, pues, de un estupenda guía para los que trabajamos en estas cuestiones, que no podemos obviar en estos *Antecedentes* de nuestra Tesis.

³³ Cf. J. S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 311-379; sobre todo su artículo sobre “La <<Antígona de Sófocles>>, por B. Brecht”.

³⁴ Cf. J. S. Lasso de la Vega, *Helenismo y literatura*, Madrid, Prensa Española, 1967. Y del mismo *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*, Deps. Latín y Griego, Univ. Murcia, 1981. Para una bibliografía completa sobre este gran maestro puede consultarse el homenaje a su muerte en COROLLA COMPLUTENSIS. IN MEMORIAM JOSEPHI S. LASSO DE LA VEGA, Madrid, Editorial Complutense, 1998, pp. 21-30.

³⁵ En Luis Gil, *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 53-97.

³⁶ Desafortunadamente nuestros intentos por conseguir este artículo publicado en *El Español*, 2 de junio de 1945, fracasaron, aunque se puede dilucidar la opinión de Adrados en su obra *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 323-343, sobre todo en lo que toca a las representaciones modernas de tragedias clásicas.

páginas a “La Antígona actual”³⁷. Al decir “un par de páginas” no pretendemos ofender el dilatado esfuerzo de este amante de la Hélade, reconocido por todos, pues su estudio no buscaba lo que nosotros, o sea, la repercusión del mito clásico. En cualquier caso, ofrece algunas noticias y es de agradecer, pues así se concede cierta relevancia a estas versiones, aunque sea criticándolas; adaptaciones que quizá suenen mal o no evoquen los ecos puros del teatro griego clásico a los estudiosos de la cultura griega, ya que, es cierto que nunca superarán al modelo clásico.

De este modo, A. Tovar habla sobre la versión de Júlio Dantas a modo de resumen, así como de la de Pemán de un modo superficial, aunque, se trata sólo de un antecedente a la primera parte de nuestra Tesis, en la que tratamos el modelo y las adaptaciones; nosotros tratamos, humildemente, de completar con detalle las menciones de Tovar, Fernández-Galiano... sobre las versiones existentes, especialmente en los casos de Espriu y Dantas.

De cualquier forma, todos estos trabajos se dedican, con mayor o menor extensión, al estudio de la influencia cuantitativa total³⁸ y no pueden servirnos como ayuda previa en la cuestión fundamental que aquí vamos a desarrollar: la temática popular.

³⁷ Cf. *Sófocles. Antígona*, reimpr. de la 2ª ed., Madrid, Instituto Antonio de Nebrija, 1972, pp. 27-31. Encontramos también una brevísima alusión del profesor Fernández-Galiano, similar a la de A. Tovar, respecto al aprovechamiento del mito de Antígona en escritores del siglo XX, entre otros, las versiones de “Walter Hasenclever (1917) (...); Salvador Espriu (1939) (...); Jean Anouilh (1944) (...); J. Mª Pemán (1945) (...); Bertolt Brecht (1948) (...) y en América, visiones tan interesantes como las de Leopoldo Marechal, Gabriel García Márquez, María Zambrano”. Cf. *Sófocles. Tragedias (introd. y versión rítmica de Manuel Fernández-Galiano)*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 397.

³⁸ Ver nota 1.

Dicho esto, y coincidiendo con nuestra meta primordial, cabría separar en este apartado aquellas obras que podrían ser el antecedente más próximo por sus contenidos a esta Tesis Doctoral. Nos referimos al trabajo, ya citado, de Camino Figuerola Sicart sobre *Los tópicos folclóricos en la obra de Eurípides* y de I. Berlanga respecto de *Los tópicos del folclore universal en la obra de Sófocles*³⁹. Son, sin duda, el modelo más parecido que hemos hallado conforme a nuestro proyecto; pero tampoco hay nada referido al componente popular en las adaptaciones modernas de mitos clásicos y aquí radica la principal novedad de esta empresa que podría significar una primera siembra en este terreno, para muchos abandonado, para nosotros fértil.

Por último, no queremos dejar de mencionar y reconocer la valía de los estudios sobre temas populares y catálogos de cuentos de investigadores⁴⁰ cuyo esfuerzo desde, aproximadamente, finales del siglo XIX y durante el siglo XX fue clave para conceder el prestigio merecido a la literatura oral y popular. Entre otros sobresalen: O. Dähnhardt, J. Bolte y G. Polívka, A. Aarne y S. Thompson, así como el interés que ha venido mostrando M. Chevalier principalmente estudiando los temas folclóricos en nuestro Siglo de Oro.

³⁹ Estas dos tesis fueron dirigidas en su día por el profesor Benavente y Barreda. Seguimos pues una línea de investigación muy similar, extendiendo el contraste a las adaptaciones modernas de la inmortal tragedia de Sófocles. El profesor Camacho Rojo formó parte del tribunal de la segunda, la presentada por Inmaculada Berlanga.

⁴⁰ En el apartado correspondiente destacaremos a dichos autores en la bibliografía referencial para estos temas folclóricos.

D) Objetivos

Una vez revisados los materiales de imprescindible consulta para nuestra tarea investigadora, esbozamos una serie de objetivos que coinciden y confirman, en gran manera, lo dicho en nuestro Proyecto de Tesis. De este modo pretendemos:

- a) probar el respeto o las infidelidades de los dramaturgos modernos respecto al modelo sofocleo, en lo referido a la conservación de personajes, argumentos y estructuras externas;
- b) rastrear la temática popular (estructura interna) en la *Antígona* de Sófocles y en algunas de sus más importantes recreaciones de la Europa del siglo XX;
- c) comprobar qué temas populares estaban ya en el texto griego y cuáles son novedad en las adaptaciones, así como su relevancia en Sófocles y en los recreadores;
- d) establecer unas conclusiones que condensen, en lo posible, todo lo expuesto en esta Tesis Doctoral;
- e) por último, contribuir, con nuestra aportación, a la investigación de la literatura popular con la novedad de hacerlo sobre unas versiones modernas de teatro clásico griego.

E) Vicisitudes bibliográficas

Dos dificultades principales se nos presentaron a la hora del acopio de obras imprescindibles:

1.- Conseguimos la *Antígona* de B. Brecht en alemán en edición de bolsillo que no especificaba su traductor. Entonces manejamos una fiable traducción que preparó Ediciones Nueva Visión de Buenos Aires, dentro del *Teatro Completo* del autor alemán. Respecto al resto de versiones debemos comentar que no fue difícil conseguir los originales de los dramaturgos franceses Jean Anouilh y Jean Cocteau y sus traducciones al español.

Algo más laborioso resultó hacernos con la *Antígona* de Júlio Dantas y la de Salvador Espriu, pero en este caso nuestra librería habitual de contacto cumplió con el plazo prometido y, en el primer caso, Internet solucionó el problema; en este sentido, hemos de romper una lanza a favor de la red informática por lo que se refiere a esta utilidad, pues es un gran ahorro de tiempo y dinero aunque nos priva del placer de rebuscar por los estantes de librerías de viejo, sintiendo de cerca los libros.

Estas dos tragedias las conseguimos sólo en sus respectivas lenguas originales: portugués y catalán, lenguas muy afines a la nuestra materna y que, por tanto, no resultaron un obstáculo, pues con un buen diccionario hicimos nuestra traducción personal.

2.- En compensación, durante los cursos de doctorado contamos con la ayuda de los profesores Juan Carlos Sánchez León, historiador e investigador del teatro francés contemporáneo y los mitos griegos clásicos, en cuanto al préstamo de obras importantes; y del profesor Eduardo Díaz Martín, interesado por el estado de nuestra investigación y dispuesto a aconsejarnos en cuestiones de filosofía griega; y, cómo no, los profesores: Benavente, con el préstamo de un río de libros siempre interesantes y acordes a nuestro trabajo, y Camacho Rojo, comprometido con nuestro trabajo desde que nos conocimos, cómo no también a la hora de facilitarnos cualquier material.

Incluso con esto, muchos volúmenes antiguos están agotados⁴¹ o bien las casas editoriales cerraron sus puertas y, además, las bibliotecas cercanas a nosotros no cuentan con todo lo que hubiésemos deseado, aunque es justo reconocer que sin ellas no presentaríamos un trabajo digno.

Pero el más alto escollo a superar ha sido la ausencia de interés por estos temas populares, ya comentada, de prestigiosos historiadores de la literatura griega y universal, lo que ha provocado que la escalera por la que subimos carezca, muchas veces, de esos peldaños de apoyo bibliográfico. Al contrario de lo que podría pensarse, esta dificultad, esta escasez de estudios, nos motivó de forma extraordinaria para trabajar en el análisis de la tragedia griega *Antígona*, de Sófocles, en las adaptaciones modernas de la mencionada tragedia.

⁴¹ Pongamos por caso la *Introduction to Sophocles* de T. B. L. Webster; *Die dramatische des Sophokles*, de T. Von Wilamowitz; obras de W. Schadewaldt, etc.

CAPÍTULO II
EXPOSICIÓN DEL MATERIAL ESTUDIADO

II. EXPOSICIÓN DEL MATERIAL ESTUDIADO

El modelo y las recreaciones. Diferencias y similitudes.

Aquí comienza lo que podría denominarse la primera gran parte de esta investigación. En ella pretendemos algo similar a lo hecho en nuestro Trabajo de Investigación Tutelado, con las Antígonas de Sófocles y de Pemán, de manera más resumida pero multiplicando el trabajo, ya que, en esta ocasión, son seis las adaptaciones estudiadas.

Para tal cometido hemos prescindido del apartado dedicado a los datos bio-bibliográficos del trágico de Colono y de los dramaturgos europeos modernos, aunque serán esporádicamente recordados cuando sea necesario para corroborar algunos aspectos concretos en lo referido a la *Antígona* griega y a sus recreaciones.

Parece adecuado, riguroso, didáctico y hasta cómodo para una rápida consulta, establecer una comparación entre los argumentos, los personajes y las estructuras externas, pues así captaremos las primeras fidelidades y diferencias entre el modelo y las adaptaciones.

Es preciso recordar que el fondo, la estructura interna, del modelo y de las piezas elegidas serán estudiados atendiendo a sus argumentos y, sobre todo, desde el punto de vista de la presencia en esas obras de temas folclóricos, entre los cuales podemos destacar, de modo anticipado: el motivo del animal fabuloso, almas de difuntos, fulminación, etc.

Si echamos una ojeada a nuestro anterior trabajo de investigación veremos que los temas allí tratados han sido motivo de diferentes exégesis y estudios porque son, todavía hoy, fundamentales para la Humanidad, *verbigracia*: la guerra, la muerte, la soledad, la variante de la joven mujer que actúa en solitario, el conflicto entre familia y estado, la política y el poder, la libre elección y el destino, el amor, la religión, el dinero y, por supuesto, el hombre¹. Por ello, en esta ocasión decidimos abarcar otra serie de temas que también han preocupado al hombre durante milenios pues son parte de nuestra cultura popular llevada a la literatura culta.

Aclarado esto, entramos, sin más demora, en materia: estudiamos el modelo *Antígona* de Sófocles, su argumento, los personajes, la estructura externa y damos listado provisional de los tópicos populares presentes así como su referencia para una primera y rápida localización; en la segunda parte de esta Tesis Doctoral, la lista de tópicos será desarrollada con el detenimiento que merece. Sucesivamente se hará lo mismo con cada uno de las versiones escogidas.

¹ Cf. nuestro trabajo, ya citado, pp. 111-147. La conclusión más evidente es que todos estos temas, y muchos más, componen la *Antígona* de Sófocles y forman un todo en el que no podemos prescindir de ninguno de ellos, o sea, no hay un único conflicto predominante en esta tragedia, ni en la del poeta gaditano Pemán, pues todos estos motivos se adecuan a la perfección en la estructura externa de la tragedia.

1.- SÓFOCLES (496 a.C., Colono-406 a. C.)

Argumento

“At some date about 441 b. C. Sophocles produced his *Antigone*, and tradition records that its success led to his election as general”²

Cuando la segunda profecía de Edipo contra sus hijos³, Eteocles y Polinices, se cumple en el asalto al reino de Tebas; el poder queda servido en bandeja de plata a Creonte, hermano de Yocasta, tío de los desaparecidos hermanos y de las hermanas de éstos, Antígona e Ismene.

Las dos hermanas inician la obra con un diálogo que, a manera de prólogo, nos revela la prohibición del tirano Creonte de dar sepultura al presunto traidor Polinices bajo el castigo de muerte por lapidación (v. 37), así como la determinación que Antígona ha tomado: no traicionar a su hermano muerto aunque esto conlleve su propia muerte. Ismene decide no participar. Creonte es informado de que su orden ha sido violada; esto supone la indignación del tirano, recién elegido y ya desobedecido.

² Cf. C.M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford University Press, 1965, pp. 62-115. Es un fantástico comentario, como todo lo de este autor.

Intentamos en este apartado ofrecer el argumento de la *Antígona* de Sófocles, para lo que reproducimos el que hicimos en su día como parte de nuestro primer trabajo de investigación, y subrayar los hechos que separan el esquema argumental clásico griego de las modernas versiones. Entre éstos destacamos: los incrementos, las alteraciones en el orden de contar los hechos y otras variaciones o anomalías; véase pp. 53 y 54-60 para Pemán en nuestro *T.I.T. (Trabajo de Investigación Tutelado)*.

³ Cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 443. Según el agüero, la segunda profecía de Edipo contra sus hijos consistía en darse éstos mutua muerte. Véase también la referencia del propio Sófocles a tal hecho en *Antígona*, vv. 170-72. (Recordemos que nuestra edición de *Antígona* es la versión del profesor Benavente: *Sófocles. Tragedias y Fragmentos*, Madrid, Ed. Clásicas, 1999).

En un segundo intento, Antígona es sorprendida y admite, con orgullo, su culpa ante Creonte. Éste es aconsejado por su joven hijo Hemón, prometido de la protagonista y símbolo de la prudencia que no tiene su padre, para que desista de llevar a cabo su orden contra la que iba a convertirse en su esposa.

Por fin, el ciego adivino Tiresias hace ver al nuevo gobernante el futuro funesto que le espera. Creonte, acorralado (vv. 1033 ss.), reacciona pero “tarde y mal: pospone la liberación de Antígona y anticipa la cremación del ya hediondo cuerpo de Polinices”⁴. La imprudencia de Creonte provoca el doble suicidio de los enamorados que sólo se ven para morir y no intercambian ni una sola palabra a lo largo de la tragedia, pues, cuando Hemón llegó a Antígona ésta ya había muerto⁵. También se suicida Eurídice, quien aparece para completar el grandioso cuadro trágico dibujado magistralmente hace tantos siglos por el poeta de Colono.

⁴ En *Sófocles. Antígona*, Madrid, Ed. Clásicas, 1997, p. 7. Es una versión suelta de la tragedia, preparada por Mariano Benavente y Barreda que, además, ofrece noticias sobre el argumento, la estructura y los personajes de la tragedia sofoclea.

⁵ Decía, la siempre genial, Lida de Malkiel: “Curiosa tragedia, la *Antígona*: es, según dicen, el drama de amor más antiguo de la literatura occidental. En todo él, los enamorados ni se ven ni se dirigen la palabra. Antígona no nombra ni alude nunca a su prometido (...)”, en *Introducción al teatro de Sófocles*, B. Aires, Paidós, 1971, p. 77. Sorprende que Lida de Malkiel incurriese en este olvido pues tenemos, en Sófocles, una alusión directa, aunque sin esperar respuesta, de Antígona, como leemos en el verso 572: “¡Oh queridísimo Hemón, cómo te desprecia tu padre!”.

Personajes

Recordábamos en nuestro *T. I. T.*⁶ que para Aristóteles “la tragedia es *mímesis* no de hombres, sino de acciones y vida” (*Poética*, 1450 a) y “es *mímesis* de los que actúan” (*Poética*, 1450 b). Para el filósofo todo aquello que produce *mímesis* es parte integral de la tragedia (*Poética*, 1449 b), entonces los personajes serán un vehículo de transmisión mimética fundamental en la estructura de la tragedia.

Los personajes, seguíamos, son lo que son gracias a una serie de rasgos, o caracteres según Aristóteles, que los definen y los hacen actuar de una u otra manera en ese intento de imitación de la vida. En el proceso de caracterización de los personajes, según Patrice Pavis⁷, habría que tener en cuenta diversos ingredientes como las indicaciones escénicas, el nombre de lugares y de los caracteres, el discurso y los gestos de los personajes, los apartes y otros recursos del autor, por ejemplo, asistimos a la caracterización indirecta Creonte por medio de otro personaje, su hijo Hemón, quien describe su crueldad ante Ismene en un nuevo pasaje que no estaba en Sófocles (ver Pemán, *Antígona*, acto II, esc. VII).

Según Anne Ubersfeld los personajes deben ser analizados pero teniendo muy presente que “el análisis por separado del funcionamiento de un personaje se ha de entender como una operación provisional. Los rasgos de un personaje están siempre marcados por

⁶ *T. I. T.*, pp. 61 y ss.

⁷ Sobre el término *caracterización*, véase, Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1980, pp. 50-52. Las referencias al filósofo de Estagira pueden confrontarse en Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, (ed. preparada por Aníbal González Pérez), Madrid, Ed. Nacional, 1984, o la edición trilingüe de la *Poética* aristotélica de Valentín García Yebra publicada por Gredos en 1974.

oposición a otro (...)” y, continúa la semióloga “el hecho de que estos elementos se sucedan (vengan unos detrás de los otros) tanto en la lectura como en su análisis, no debe hacernos olvidar la sincronía de todo hecho teatral y su carácter de conjunto organizado”⁸.

También, desde la óptica de la Semiología, explica nuestra M^a del Carmen Bobes Naves: “(...) el personaje dramático (...) se construye en forma discontinua, con datos repartidos a lo largo del texto literario y del texto espectacular (...). La idea de un personaje, y desde luego de la acción, no se logra sino a través de todo el texto (...)”⁹.

En consecuencia, y aunque estas opiniones anteriores pueden ser discutibles, es aconsejable moverse con cuidado y atender a estas “precauciones” señaladas¹⁰ para realizar un estudio riguroso de los personajes de la tragedia clásica y de los textos modernos estudiados. Por tanto, interesan la evolución de los personajes y los momentos y rasgos aislados que conforman esa evolución. Por poner un ejemplo de lo dicho, sabemos de la tiranía de Creonte, el antagonista de Antígona, conforme se desarrolla la acción pero es al final cuando, cediendo en su propósito (Sófocles, *Antígona*, v. 1105), conocemos

⁸ Cf. A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra / Univ. Murcia, 1989, pp. 91 y 102.

⁹ M^a C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 25-26.

¹⁰ Ver la obra de Kurt Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, Univ. Navarra, S. A., 1991. Del mismo modo, hemos de mostrarnos precabidos pues, si bien la estructura interna se ve “afectada” por el contenido de los discursos de los personajes, la forma externa también tiene que ver mucho con las entradas y salidas de los personajes. Por ejemplo, en Sófocles, la aparición clave de Tiresias (v. 988) divide la obra en dos y marca el punto álgido en la caracterización de Creonte. Según el profesor R. Adrados “es un hecho por demás evidente que el tratamiento de los personajes en la tragedia griega está en conexión con la estructura compositiva de las diferentes obras”, en *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999, p. 191.

por completo la evolución que ha sufrido. Esto ocurre también en Pemán (acto II, esc. XVI) pero no así, por mencionar un caso, el de Anouilh, donde no hay arrepentimiento, es más, encontramos un Créon de doble cara, por un lado, quiere salvar a Antígona pero, por otro, asusta realmente su frialdad, en el final de la pieza francesa, cuando va conociendo las muertes de sus seres más cercanos, Hemón y Eurídice:

“Créon.- Elle¹¹ aussi. Ils dorment tous. C’est bien. La journée a été rude (*Un temps. Il dit sourdement*) Cela doit être bon de dormir” (esc. XVII).

Al contrario que Creonte, Antígona llega al final desde su intención inicial. No se arrepiente y esto provoca el desenlace trágico. Ocurre en las recreaciones mencionadas arriba y por tanto su caracterización no sufre una transformación como la del tirano.

Consideramos, pues, que los personajes merecen un tratamiento de cierta extensión y, que quizá pueda parecer algo excesivo, para un trabajo orientado a la búsqueda de temas folclóricos, pero resulta cómodo si queremos consultar cualquier dato concreto sobre alguno de los caracteres de las versiones estudiadas y del original sofocleo. En este contexto, y destinado a no agotar la paciencia, en particular, de aquéllos que prefiriesen conocer instantáneamente las coincidencias o ausencias de los personajes de las siete tragedias, ofrecemos una TABLA-RESUMEN I en la que se aclaran, pensamos,

¹¹ Se entiende la reina Eurídice. Se trata de un claro eufemismo, pues en Anouilh es sólo un personaje aludido, no está entre la nómina teatral de esta versión francesa.

bastante las cosas aunque de forma superficial. En general, servirá para orientarnos a lo largo del apartado de los personajes:

TABLA-RESUMEN I
LOS PERSONAJES

SÓFOCLES	PEMÁN	ESPRIU	DANTAS	ANOUILH	COCTEAU	BRECHT
Antígona	<i>Antígona</i>	<i>Antígona</i>	<i>Antígona</i>	<i>Antígona</i>	<i>Antígona</i>	<i>Antígona</i>
Creonte	<i>Creonte</i>	<i>Creont</i>	<i>Creonte</i>	<i>Creón</i>	<i>Creonte</i>	<i>Creonte</i>
Coro	<i>Coro *</i>	<i>Consellers*</i>	<i>Ancianos*</i>	<i>El Coro*</i>	<i>El Coro</i>	<i>Ancianos*</i>
Ismene	<i>Ismene</i>	<i>Ismene</i>	<i>Isménia</i>	<i>Ismena</i>	<i>Ismena</i>	<i>Ismena</i>
Hemón	<i>Hemon</i>		<i>Hémon</i>	<i>Hemón</i>	<i>Hemón</i>	<i>Hemón</i>
Tiresias	<i>Tiresias</i>	<i>Tirèsias</i>	<i>Tirésias</i>		<i>Tiresias</i>	<i>Tiresias</i>
Guardián	<i>Soldados*</i>	<i>Guardes*</i>	<i>Guardas*</i>	<i>El Guarda*</i>	<i>Un Guardia</i>	<i>Guardia*</i>
Mensajero		<i>Missatger</i>		<i>Mensajero</i>	<i>Mensajero*</i>	<i>Mensajeros</i>
M. de palacio						<i>Mensajera</i>
Eurídice	<i>Euridice</i>	<i>Euridice</i>	<i>Eurídice</i>		<i>Eurídice</i>	
	<i>Criados</i>	<i>Eumolp**</i>	<i>Egéon**</i>	<i>La Nodriza</i>		<i>Doncellas, criadas</i>
	<i>Cortesano**</i>	<i>Etèocles</i>		<i>El Paje**</i>		<i>Dos hermanas</i>
	<i>Pescador</i>	<i>Euriganeia</i>				<i>Soldado SS</i>
	<i>Otros**</i>	<i>Astimedusa</i>				
		<i>Otros**</i>				

* El Coro en Pemán está dividido en muchachos/as, ancianos, beodos y en alguna ocasión hablan todos a una. En Espriu, son cuatro los *consellers* y el importantísimo *Lúcid Conseller*. Dantas presenta dos ancianos y los senadores: *Enópides*, *Ástaco* y *Proceu*. En Anouilh la función del Coro la desempeña una sola persona y en Brecht, son unos ancianos tebanos. En cuanto a los equivalentes al Guardián sofocleo, Pemán introdujo seis soldados, uno de ellos es el “parlanchín” de Sófocles. Al contrario ocurre en Espriu en cuya pieza encontramos unos *guardes* pero que no hablan sólo llevan presa a Antígona y a *Eumolp*; algo similar ocurre en Dantas. Jean Anouilh sí separó en su nómina de personajes a *Le Garde* y *Les Gardes*. Por último en Brecht tenemos unos guardias pero uno en especial hace la función de mensajero.

En Cocteau existe *Un Messenger* que desempeña la misma misión del Mensajero y del Mensajero de palacio en Sófocles.

** En cuanto a los personajes que aparecen dentro de la zona sombreada en color más oscuro son novedad respecto al modelo griego. Así el Cortesano de Pemán es importante en el desarrollo de la acción; hay otros cortesanos y otros personajes, entre ellos: un labrador, un pastor, un niño y algunos hombres. En Espriu sorprende la inclusión de *Etèocles*; también destacable es la relevancia de *Eumolp*, el acompañante de Antígona en su momento más delicado; existen además otros personajes: *geronts*, *guerrers*, el *poble* y unas voces. En Dantas, nos encontramos con el personaje de *Egéon*, comandante de la guardia del rey que hace también, cuando es preciso, de mensajero. En último lugar *Le Page*, de Anouilh; es personaje nuevo, aunque en Sófocles se nombra a un muchacho que desempeña la labor del paje francés (cf. Sófocles, *Antígona*, v. 988, *aparte*).

Comencemos por ANTÍGONA¹², el personaje principal de esta tragedia de Sófocles.

Es una figura “pluridimensional”¹³ pues de ella obtenemos bastantes datos a lo largo de toda la tragedia (linaje, su juventud...). Pero si pensamos en el espíritu solidario hacia su hermano, presente en ella como un rasgo definidor, el diseño de nuestra heroína sería, más bien, plano, o lo que Spang llama “figura estática”¹⁴ que “se aferra a las mismas posturas”, esto coincide con Antígona, hija de Edipo, quien sabe lo que quiere y su convicción, cada vez mayor, (vv. 441-581) hace vislumbrar que no se trata de un impulso juvenil, baste recordar lo mucho que Antígona sufrió con su familia.

Su decisión está tomada y su acto de sororidad, utilizando una vez más la expresión de Unamuno, la convierte en una mártir solitaria, cuya actitud, humana pero heroica, imposible de comprender por Creonte, la enfrenta a éste de palabra y obra rompiendo su terrenal ley aunque para ello deba sacrificar su juventud, su boda, su vida “porque

¹² Cf. nuestro *T. I. T.*, pp. 64-103, donde comentamos tanto los personajes de Sófocles como los del poeta gaditano Pemán. También de utilidad, para el tema de los caracteres en la *Antígona* sofoclea, resulta la versión suelta del profesor Benavente y Barreda publicada por Ediciones Clásicas, 1997, pp. 10-11; Rodríguez Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*, 1999, pp. 196-99 (con algún aspecto criticable, por ejemplo llamar protagonista a Creonte y antagonista a Antígona aunque más tarde el eminente profesor reconoce el papel central de Antígona); Lida de Malkiel, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós, 1971, 2ª ed., pp. 34-85; C. M. Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, University Press, 1965, pp. 63-116; K. Reinhardt, *Sófocles*, Barcelona, Destino, 1ª ed., 1991 (trad. del original *Sophokles* de Marta Fernández-Villanueva), pp. 95-134; A. Lesky, *La tragedia griega*, Barcelona, Ed. Labor, 1973, pp. 128-133; Luis Gil, *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 61-73 y su “Introducción” a las tragedias de Sófocles: *Antígona. Edipo Rey. Electra*, Madrid, Guadarrama, 1969; J. S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 339-352, 354-363, entre otras obras de interés.

¹³ Cf. Kurt Spang, *Teoría del drama*, (ya citada), pp.159-184.

¹⁴ *Ibidem*, p. 152.

no era Zeus quien proclamó esto ni la Justicia compañera de los dioses subterráneos; no fijaron estas leyes entre los hombres” (vv. 450-453).

En suma, Antígona, es esa muchacha que por hacer justicia con el cadáver de su hermano, no acata la prohibición pública del tirano y mantiene su decisión hasta el final¹⁵ lo que conlleva su muerte aunque, en cierto modo, limpia las manchas morales de la trágica historia de su familia.

El adversario de Antígona es CREONTE, su tío. Ambos forman dos ejes que mantienen al resto de personajes principales y secundarios en movimiento. Creonte es también una figura pluridimensional por su relevancia, por sus intervenciones, etc. De la misma manera que la actitud de Antígona denotaba cierto estatismo, el tirano muestra su despotismo por todo el drama excepto al final, donde esta conducta uniforme se ve alterada al cambiar de parecer respecto a su proclama.

Ambos personajes, además, difieren en sexo, juventud/ vejez, madurez/ imprudencia, fidelidad al orden familiar/ fidelidad al Estado, entre otras posibles dicotomías como la fortaleza de la protagonista hasta el final frente a la debilidad del tirano ante la profecía del ciego adivino Tiresias¹⁶.

¹⁵ Existe alguna muestra de debilidad de la heroína, por ejemplo: “¡Ay de mí, mucho me acerca a la muerte esta orden!” (vv. 933-34).

¹⁶ Estamos de acuerdo con aquellos estudiosos que han visto en la caracterización de los personajes de la *Antígona* sofoclea un “juego de contrastes”. Cf., *Sófocles. Tragedias*, Madrid, Gredos, 1981, p. 80.

Pero hay un rasgo común, pensamos, a estos dos protagonistas, Antígona y Creonte, se trata de la justificable testarudez de ambos; por un lado, el tirano debe hacerse respetar y no dejarse avasallar por una joven que defiende la honra de un traidor; por otro, Antígona, quien lucha por lo mismo que nosotros pelearíamos llegado el caso, por la humana tarea de enterrar a los muertos o, en palabras del trágico, por su “santo delito” (v. 74)¹⁷ de ofrecer sepelio al cadáver de su hermano.

Creonte es pues obstinado, pero cede y muestra su debilidad como hombre; a pesar de todo su arrepentimiento llega tarde¹⁸ y mal porque no sigue el orden aconsejado por el Corifeo, empezando a la inversa por dar, de nuevo¹⁹, sepultura a Polinices antes de rescatar a Antígona; dice el Corifeo: “Ve, libera a la joven de su subterránea morada y alza una tumba para el muerto insepulto” (vv. 1100-1101).

Por otro lado, hallamos otra coincidencia entre tantas diferencias en las caracterizaciones de Antígona y de Creonte: la soledad. El tirano está rodeado de servidores consumidos por el miedo, como le recuerda Hemón: “Terrible es tu presencia para el hombre del pueblo, cuando está en conversaciones que no te alegrarías de oírlas” (vv. 690-92) Su propio hijo tampoco lo apoya y, en realidad, nadie.

¹⁷ Se trata de un *oxymoron* “aguda necesidad” o “agudo disparate” Cf., al respecto, Lida de Malkiel, *op. cit.*, 1971, p. 44 y *Sófocles. Tragedias y Fragmentos*, (versión de M. Benavente), p. 410, nota 4.

¹⁸ Según Lida de Malkiel “Creonte llega tarde a todo, con trágico retardo”, en *op. cit.*, 1971, p. 83.

¹⁹ Entendemos los intentos de Antígona como funerales simbólicos. En cualquier caso, Creonte cumple indirectamente la tarea de la heroína.

Del mismo modo, Antígona, para llevar a cabo su plan secreto, trabaja sola, pues su hermana Ismene no aceptó cuando tuvo que haberlo hecho. Lo vemos por ejemplo en los vv. 876 y ss.: “Sin llantos, sin amigos, sin himeneo/ soy conducida, infortunada, por este /dispuesto camino”. La soledad de Creonte queda reflejada en los versos finales, en los que se autodefine en el ocaso de su poder, exclamando: “¡Ay de mí, (...) ya no soy sino nada”. (Vv. 1317-22).

En cuanto a ISMENE²⁰, dice Benavente y Barreda: “quiere a su hermana y a los suyos, pero es mayor su miedo que su amor”²¹. Pensamos que el genial trágico griego dibujó genialmente la controvertida figura de Ismene, en clarísimo contraste con su hermana²², fundamentalmente, para realzar la grandeza del acto de Antígona y de su persona.

Ismene, por otra parte, es también, como Antígona, figura pluridimensional y su personaje evoluciona desde una actitud pragmática ante los hechos: “¿Mas que, oh desgraciada, si tal es la situación, podría ganar atando o desatando?” (vv. 39-40)²³, pasando por un temor razonable debido a la maldición que soporta su familia y por lo que les puede ocurrir a dos jóvenes indefensas como ellas (vv. 49-68) si desobedecen al tirano.

²⁰ Nuestro análisis de los personajes no coincide en el orden con la aparición en escena de los mismos. Hemos dispuesto empezar con el personaje principal, Antígona, y, tras Creonte, el resto de figuras.

²¹ Cf. la versión suelta de *Antígona* del profesor Barreda en su página 10.

²² Según A. Lesky, refiriéndose a Antígona: “Su carácter y su decisión aparecen en contraposición al modo de ser de su hermana Ismena (...)” en *La tragedia griega*, Barcelona, Labor, 1973, p. 129.

²³ La gran investigadora M^a Rosa Lida habló de “su recelosa huida de la acción”, en *op. cit.*, p. 47.

En este contexto Ismene sería la hermana obediente, sumisa y Antígona, la rebelde. Pero la caracterización de Ismene sufre un cambio en paralelo a su decisión de ayudar a su hermana confesándose cómplice del delito, pero ya es demasiado tarde pues Antígona está presa. Dice Ismene en un intento, podríamos llamar, de purificar su alma: “¡Cometí yo la acción (...)!”. (V. 536)²⁴.

Tras su “arrepentimiento” desaparece de la escena y su caracterización termina. De todo lo dicho, podemos intuir que Ismene juega un papel importante en la tragedia²⁵.

Otro personaje destacado es HEMÓN, el hijo de Creonte y Eurídice y prometido de Antígona, con lo que desde el principio (su intervención ocupa el tercer episodio) comprendemos que la decisión de su padre está lejos de satisfacerlo.

Siguiendo una vez más los presupuestos teóricos de K. Spang, Hemón es figura pluridimensional. Se nos antoja un joven prudente, inteligente, maduro para su juventud, pero su actitud estática, su templanza, desarrollada en su intento conciliador, se torna pasión²⁶ conforme avanza el diálogo con su padre. Hemón, decepcionado y

²⁴ Ismene llamó “insensata” a su hermana “pero, bien tuya de los tuyos” (vv. 98-99), luego reconocía la valía piadosa de su hermana.

²⁵ M^a. L. Picklesimer rompe una lanza a favor de este personaje, tan criticado por su cobardía, en un artículo cuyo título lo dice casi todo “Ismene, una figura incomprendida” en FLORENTIA ILIBERRITANA, Univ. Granada, n^o 11, 2000, pp. 215-225. En este breve estudio la autora intenta justificar a Ismene porque “asume perfectamente su papel de doncella mítica: ante todo la obligación de ser obediente y sumisa, no ya a un padre que no tiene, sino al poder establecido, aunque al fin y al cabo Creonte es ahora, no sólo el rey, sino también el cabeza de familia” (pp. 223-24).

²⁶ Según nuestro director de Tesis, Hemón “hermana sensatez con ardor juvenil y prudencia con pasión” en la versión suelta, ya citada, de *Antígona*, p. 10.

desesperado por la intransigencia de Creonte, sale de la escena enfurecido y ya sólo se mencionará su suicidio (v. 1175).

Lógicamente es personaje principal pero más por la relevancia de su intervención que por la cantidad de tiempo en escena²⁷. Hemón es de los que más padecen en la tragedia: se suicida sin conseguir casarse, sin estar con Antígona en escena y sin la mutua comprensión con su progenitor. Éstos se oponen, paradójicamente, en juventud/ sensatez en Hemón contra vejez/ imprudencia en Creonte.

De la misma manera, es trascendental en la *Antígona* el adivino TIRESIAS. Su aparición, casi postrera, cuando no cabe esperar un cambio de opinión en Creonte, es clave porque escinde en dos partes la pieza y afecta directamente en el nuevo talante del tirano así como en su caracterización global. Su intervención no es muy extensa, Sófocles le tenía asignado el episodio 5º, pero contrasta por su importancia en la evolución de los personajes.

La figura del agorero ciego permanece fija en su caracterización. Su poder emana de su lenguaje profético, produce un respeto aterrador en los que conocen su habilidad adivinatoria²⁸, así, el Corifeo reconoce, cuando ya se ha retirado Tiresias: “(...) jamás anunció él una mentira a la ciudad”. (V. 1094).

²⁷ En la nota 160 de nuestro *T. I. T.* veíamos la entrada de Hemón es escena un tanto ambigua, queremos decir que, o bien, es una estrategia para apaciguar la testarudez de su padre: “Padre, tuyo soy. Y tú me guías recto con buenos consejos, que yo seguiré. Ningún matrimonio valdrá más para mí que el ser bien dirigido por tí” (vv. 635-638); o, por otro lado, una muestra de respeto inicial; o un síntoma arrogante de Hemón, quien parece tener claro que su parlamento convencería a su padre...

²⁸ Tebas y Creonte ya habían sido aconsejados en otras ocasiones por Tiresias; cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 518.

Para concluir, Tiresias es un hombre sabio por su experiencia, por su consabido poder y muy hábil con la ironía, sobre todo se aprecia en el jugoso diálogo mantenido con Creonte (vv. 1048-56) en el que debaten sobre sus oficios; leamos sus dos últimos versos:

“Creonte.- Toda la casta de los adivinos es codiciosa.

Tiresias.- Y la de los tiranos ama la vergonzosa ganancia”.

Mucho más podría hablarse sobre estos personajes vistos hasta ahora pero es suficiente para hacerse una idea general de ellos. Pasemos entonces, dejando el importantísimo Coro para el final, al resto de personajes de la tragedia.

El GUARDIÁN. No es principal pero descubrió a Antígona.

Encaja a la perfección en lo que el profesor Spang denomina figura unidimensional²⁹, siguiendo a E. W. Forster. Su visión de la vida, suponemos restringida a preocupaciones livianas del día a día del soldado griego de la época, se ve asaltado por su desdichada misión y la mala suerte de ser él (vv. 228-29) el vigilante del cadáver de Polinices³⁰ y también, entre toda la ciudad de Tebas, el que tiene que anunciar al tirano que alguien incumplió su orden. El pánico sentido cuando está junto al tirano provoca una serie de comentarios, para preparar el terreno ante la presumible ira de Creonte, realmente geniales. Este pasaje fue descrito por M^a. Rosa Lida de Malkiel como

²⁹ Spang reserva este término para figuras que “no llevan ni siquiera nombre propio, indicándose sólo su función, su profesión o grado (...)”, en *op. cit.*, p. 160.

³⁰ En *The Text of the Seven Plays*, Cambridge, 1957, p. 118, Sir Richard Jebb refleja en el reparto de personajes su labor en la tragedia como φυλαξ ‘guardián’.

un “intermedio humorístico”³¹. Aunque de acuerdo con Lida, podemos añadir que el Guardián no pensaría así; su vida corre peligro y por ello muestra sus, podríamos llamar, “armas intelectuales” para salir del atolladero en el que está inmerso. Esta calificación de “humorístico” es algo discutible. Quizá fuera sensato hablar de un “contraste entre solemnidad y seriedad de los personajes principales” y la “cotidiana sencillez” de este personaje secundario, sumido en sus temores de hombre humilde y sometido.

Otro personaje secundario es el MENSAJERO³². Entra en escena (v. 1155) con un sobrio discurso que acolcha las fatales noticias que porta. Cuenta los hechos con escrupuloso detalle a la reina, quien ya lo había oído todo justo cuando entraba en escena.

Su figura es unidimensional, prácticamente estática pues, sólo refleja lo que ha ocurrido, aunque sí existe una clara incursión en el acontecer de los hechos o, al menos, una muestra de sus sentimientos pues además de traer malas noticias siente el contenido de las mismas; hablamos del desenlace funesto de Hemón y Antígona: “Y yace cadáver junto al cadáver, tras haber alcanzado, el infeliz, sus bodas en la morada de Hades, mostrando entre los hombres que la insensatez es el mayor mal que cae sobre un varón”. (Vv. 1240-43).

³¹ Cf. Lida de Malkiel, *op. cit.*, 1971, p. 52. También Lasso de la Vega ve en el guardián una “persona de traza cómica” en *Sófocles. Tragedias*, Madrid, Gredos, 1981, p. 80.

³² Jebb lo presenta como *αγγελος* ‘mensajero’, así lo diferenciamos del último portador de malas nuevas, el *εξελγγελος* que, siguiendo otra vez a M. Benavente, traduciríamos por ‘Mensajero de palacio’ Es un mensajero que refiere lo que ocurre dentro de la casa. Assela Alamillo lo llama ‘Mensajero’ a secas (versión del término incompleta), en la edición de las tragedias de la editorial Gredos; Lida de Malkiel sí lo considera ‘Mensajero de palacio’ (*op. cit.*, p. 83) y Luis Gil ‘Mensajero de dentro’, en su edición de *Sófocles. Antígona. Edipo Rey. Electra*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 27.

Resta un personaje, antes de hablar sobre Eurídice y del Coro, el ÚLTIMO MENSAJERO. Sale a escena en el v. 1278 para hundir definitivamente al tirano, comunicándole con respeto pero con cierta osadía que “Ella³³, herida al pie del altar por aguda espada”³⁴ le maldijo “con funestas palabras como asesino de tu hijo” (vv. 1301-1305).

El corto espacio de intervención de esta figura y el contenido de la misma hacen de este mensajero un personaje sin cambios en su configuración.

Por lo que se refiere a la madre del desdichado Hemón, EURÍDICE, es la esposa del tirano. Parece casi imposible caracterizar a un personaje que sólo está en escena durante nueve versos (1183-91) y en un aparte en que se comenta su retirada del escenario; pero aquí reside parte de la habilidad de Sófocles para transmitir lo más importante de una figura, en este caso, y en poquísimos trazos, el asfixiante dolor de Eurídice que busca el suicidio en la soledad de su palacio para acabar con su sufrimiento.

Se opone a Creonte: no tiene su poder, resulta más humana y nunca hubiese provocado la muerte de su hijo. Su suicidio es símbolo también de rebeldía contra su marido y -asemejándose a Antígona, pues también muere por la familia (su hijo Hemón)- se aparta del Estado (representado por Creonte).

³³ Eufemismo; entiéndase Eurídice.

³⁴ Es curioso que P. Grimal hable, en su famoso diccionario de mitología, de ahorcamiento como la causa de la muerte de Eurídice. En los vv. 1301-1316 tenemos dos referencias: el arma blanca como la causante de su muerte y su herida bajo el hígado.

En último lugar, el personaje colectivo del CORO. Es un grupo de ancianos tebanos que un día estuvieron bajo el reino de Edipo. Cuando habla un solo integrante del grupo, el Corifeo, parece un personaje más convencional³⁵.

En la práctica, sus palabras están totalmente determinadas por la presencia o ausencia del tirano en la misma escena; así, su cobardía o su precaución obliga al Coro a mantenerse resignado sin cuestionar seriamente al tirano hasta que Tiresias comunica el vaticinio a Creonte. Dice el Corifeo: “Hace falta prudencia, Creonte, hijo de Meneceo” (v. 1098) y, más abajo, “ve, libera a la joven de su subterránea morada y alza una tumba para el muerto insepulto” (vv. 1100-1101).

En cualquier caso, el Coro tiene una “importancia esencial”³⁶ ya que presenta personajes en escena, muestra espíritu conciliador entre Hemón y su padre (vv. 681-82 y 724-25), etc.

No asistimos, en su caracterización, a ningún cambio drástico pues nunca estuvo de acuerdo, en realidad, con el tirano aunque sólo ofrece su opinión con excesiva timidez en las ocasiones señaladas. Pero sí hay un claro cambio de sentir del Coro que no hizo todo lo posible por salvar a Antígona en su momento y, ahora, se lamenta:

“Y ahora incluso yo mismo me siento
arrastrado fuera de las leyes,

³⁵ Cf. *Sófocles. Tragedias y Fragmentos* (vers. M. Benavente), p. 31.

³⁶ Cf., por ejemplo, Fernando Herrero “El Coro en el teatro, representación del pueblo” en *Revista de Folklore*, Valladolid, Obra Social y Cultural de Caja España, 1998, pp. 66-69.

al ver estas cosas, y ya no puedo
retener las fuentes de mis lágrimas,
cuando veo que el común tálamo
va a alcanzar ahora Antígona.” (Vv. 801-805).

Para ir cerrando este análisis sobre los personajes de *Antígona* de Sófocles y, concretamente, con el Coro, éste está presente desde su entrada (vv. 100-161), con el famoso peán por la victoria, hasta el final de la pieza. Destacan su canto al hombre, y sus alusiones a Edipo y su desgraciada estirpe, así como el canto a Amor y la intervención final (éxodo) en la que condena, como moraleja, la imprudencia.

Estos cantos además de influir, como se verá, en la estructura externa de la tragedia, están directamente relacionados con el contenido de la historia que está ocurriendo y presentan los temas que Sófocles trató en sus tragedias³⁷: los dioses, el hombre, el destino y el amor, éste evocado tan magistralmente que, incluso sin haber escenas con los dos enamorados, lo notamos presente. Por amor mueren Hemón, Antígona (amor fraternal) y Eurídice (amor maternal)³⁸.

³⁷ En opinión de I. Errandonea en estos cantos “cada estrofa recogía en síntesis otro drama ya conocido; por ejemplo, y sin salir de *Antígona*, en el *estásimo* cuarto (vv. 943-987), la leyenda de Dánae la habían dramatizado Sófocles y Eurípides, la de Licurgo Esquilo en su *Liturgia*, la de Cleopatra el mismo Sófocles en su *Fineo*”; cf. Pemán, *Antígona*, p. 23.

Según Martha C. Nussbaum: “Cada canto (...) es una reflexión sobre la acción y sobre otros cantos anteriores”, en *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, Visor, 1995, p. 112.

³⁸ Puede verse Cynthia Patterson, *The Family in Greek History*, President and Fellows of Harvard College, 1998, pp. 111 ss. En cualquier caso el célebre *estásimo* sobre Eros sólo se refiere al Amor de los distintos sexos, puesto que también se habla del amor entre los animales. Se trata, en realidad de un canto a la atracción sexual, que los griegos simbolizaban con Eros y, otras veces, con Afrodita.

Estructura externa

Expuesto ya el argumento y analizados los personajes, intentamos ahora establecer las diferencias y similitudes que separan o hermanan el modelo *Antígona* de Sófocles con las seis versiones modernas en cuanto a la forma exterior. En cualquier caso se traerán a estas líneas datos relativos al contenido pues el fondo y la forma mantienen una estrechísima relación, sobre todo, en Sófocles.

Para este objetivo hemos elaborado una tabla en la que se refleja la estructura de la *Antígona* sofoclea y otras en las que se cotejan el original y esas vueltas al pasado de los dramaturgos modernos.

Antígona de Sófocles cumple los parámetros estructurales de la tragedia clásica en Grecia, así, hay un prólogo (πρόλογος); la *párodos* (πάροδος), una sucesión que alterna episodios (ἑπεισόδιον) con *stásima* (στάσιμα), para finalizar con la salida del coro o ἔξοδος³⁹.

Veámoslo en la primera de las tablas-resumen II:

³⁹ Para no extendernos en exceso, pues el tema de las estructuras plantea cuestiones muy atractivas para su estudio pormenorizado, hemos considerado de utilidad intentar resumir, sintetizar las correspondencias estructurales en una tabla, en realidad son siete, expuestas en los apartados dedicados a Sófocles y a cada dramaturgo moderno, que nos van a servir, como en el caso de los personajes, para una consulta inmediata, como ya hemos comentado. Si queremos más información sobre las partes que toda tragedia tiene, puede consultarse José Alsina, *Literatura griega. Contenidos, problemas y métodos*, Barcelona, Ariel, 1967, pp. 387-88, también se ofrece una bibliografía a cada una de las partes de la tragedia; Fernández-Galiano, su versión, ya cit., de la *Antígona*, p. 400; Mariano Benavente, su versión suelta de *Antígona*, pp. 8-10; Assela Alamillo, en la edición preparada por Gredos, pp. 241-43; Luis Gil, en su edición de *Antígona, Edipo Rey, Electra*, Madrid, Guadarrama, 1969, etc., etc.

TABLA-RESUMEN II

SÓFOCLES
PRÓLOGO (vv. 1-99)
PÁRODOS/ EST. 1º (vv. 100-161)
EPISODIO 1º (vv. 162-331)
ESTÁSIMO 2º (vv. 332-383)
EPISODIO 2º (vv. 384-581)
ESTÁSIMO 3º (vv. 582-630)
EPISODIO 3º (vv. 631-780)
ESTÁSIMO 4º (vv. 781-805)
EPISODIO 4º (vv. 806-943)
ESTÁSIMO 5º (vv. 944-987)
EPISODIO 5º (vv. 988-1114)
ESTÁSIMO 6º (vv. 1115-1154)
ÚLTIMO EPISODIO (vv. 1155-1346)
ÉXODO (vv. 1347-1353)

En lo tocante al fondo, en *Antígona* se tratan temas fundamentales, como la cuestión de la esencia y el destino humanos, el poder de los dioses sobre los hombres, etc. Así, siguiendo a nuestro director de investigación, Sófocles aporta una nueva y decisiva reforma estructural en su obra, con respecto a Esquilo, pues sus tragedias son, podríamos decir, totalmente independientes. En palabras de Benavente y Barreda:

“Es un nuevo concebir lo dramático. Se pierde la grandeza de composición y la majestuosa unidad propias de las trilogías esquíleas, pero se gana en perfección estructural dentro de cada tragedia”.

Y el otro gran avance:

“Sófocles trae a la tragedia un interés creciente sobre el hombre y sus circunstancias, un enfático enfoque del carácter del héroe, que reacciona variamente según avanza la trama dramática”⁴⁰.

Así las cosas, las piezas de J. M. Pemán, S. Espriu, J. Dantas, J. Anouilh, J. Cocteau y B. Brecht son adaptaciones⁴¹ de teatro clásico griego elaboradas en un momento, circunstancias y espacio determinados: la Europa del siglo XX.

Según George Steiner: “Modern literary drama has turned to antique mythology on a massive scale”⁴². De esta manera, en España, Pemán comienza su serie de adaptaciones con *Antígona*, luego *Electra* en 1949 y *Edipo* en 1953; en Francia⁴³, hemos asistido a un retorno espectacular hacia los mitos clásicos antiguos, por ejemplo, Anouilh además de *Antigone* presentó antes *Eurydice*, después *Médée*. Podríamos seguir pero consideramos suficiente probada la repercusión real de estos intemporales temas antiguos en la literatura moderna, no sólo del siglo XX.

En suma, cada adaptador presenta su obra, rodeada de sus circunstancias y con una estructura particular pues Sófocles muestra una tragedia con el diseño clásico de su tiempo, teniendo en cuenta sus novedosas aportaciones, y los modernos dramaturgos se atienen a

⁴⁰ Cf. *Sófocles, Tragedias y Fragmentos*, (vers. M. Benavente), Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, pp. 17-18.

⁴¹ Cf. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1980, pp. 23-24, sobre el término *adaptación*.

⁴² Cf. G. Steiner, *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, 1961, p. 324.

⁴³ Cf. J. S. Lasso de la Vega, *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967 y, del mismo, *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*, Univ. de Murcia, Departamentos de Latín y Griego, 1981.

la segmentación por actos, tres, en Pemán; *Pròleg* más tres *parts* en Espriu; Dantas –el único que distingue las *cenar*s en sus cinco *actos*; Anouilh diseña un *Prologue* seguido de un acto único; Cocteau, con acto único aunque no practica ningún tipo de segmentación; y, por último, Brecht, quien, *suo modo*, elabora un *Prólogo*, practica su distanciamiento y enlaza con el asunto griego clásico, en acto⁴⁴ único sin ser especificado por el autor.

Recordemos que sólo Dantas presentó una subdivisión en escenas (*cenar*s) por lo que hicimos la nuestra propia en los casos de Pemán, Espriu, Anouilh, Cocteau y Brecht.

Dicho esto queremos hacer una doble advertencia más. Se ha señalado que nuestro empeño primordial es ocuparnos de la forma externa del modelo y de las seis recreaciones, así, la forma interior estimamos ha recibido tratamiento aceptable en los apartados destinados a los argumentos, a los personajes y además será motivo de la segunda parte de esta Tesis, concretamente en lo referido a la temática popular. No obstante, vamos a tener en mente el contenido, en este punto sobre las estructuras, sólo en lo preciso para orientar al lector en la comprensión de las TABLAS-RESUMEN II.

En segundo lugar, se podría echar en falta un análisis sobre la relación entre el fondo y la forma; por ello, en compensación, antes de esbozar los esquemas estructurales de las siete tragedias, diremos algo sobre dos aspectos fundamentales en dicha relación, por un lado, la

⁴⁴ Cf. Patrice Pavis para comprender la evolución histórica del acto, en *op. cit.*, pp. 18-20.

presencia de **agones**, o enfrentamientos verbales, que vertebran la tragedia griega y también, en forma de diálogos más o menos enfrentados, las versiones estudiadas sobre la *Antígona* de Sófocles. Además, de estos *agones* emergen los temas fundamentales de la tragedia⁴⁵ como se verá en un ejemplo.

Por otro lado, muy fácilmente rastreables en la *Antígona* sofoclea, son las **intervenciones corales**, que influyen también decisivamente en la relación entre la forma exterior y la forma interior, en *stásima* -los eslabones entre cada episodio- y las apariciones individuales del Corifeo, presentadoras de algún personaje relevante en la tragedia, como Antígona y Creonte.

Veamos lo dicho en la siguiente muestra con los correspondientes actos de los dramaturgos modernos:

⁴⁵ Cf., sobre estos enfrentamientos verbales, R. Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999, p. 197; *Sófocles. Tragedias. Antígona, Electra*, II, (trad. de I. Errandonea) Barcelona, Alma Mater, 1965, p. 94, (nota 2), etc.

CORO presenta a CREONTE:

SÓFOCLES: Fin *párodos*→Corifeo presenta a Creonte (sin *agón*)

PEMÁN: Acto I, esc. IV→Coro Anc. presenta a Creonte (sin *agón*)*

Acto II, esc. X→Coro Muchachos a Creonte (sin *agón*)

ESPRIU: No se produce

DANTAS: Acto I, fin *cena* III→*Enópides* ** a Creonte (sin *agón*)

ANOUILH: No se produce ***

COCTEAU: Fin escena I→Coro a Creonte (sin *agón*)

BRECHT: Inicio escena II→Los Ancianos a Creonte (sin *agón*)

**Agón* en Sófocles; diálogo enfrentado en las piezas modernas.

***Enópides* es uno de los senadores que, más o menos, hacían las veces del Coro sofocleo.

***En Espriu no se produce, como se vio, y en Anouilh hubo una reducción de los cantos corales al mínimo, también analizada.

CORO presenta a ANTÍGONA:

SÓFOCLES: Fin *estásimo* 2º→Corifeo a Antígona (+ *agón*) *

PEMÁN: Acto II, esc. IX→Coro Ancianos a Antígona (sin *agón*)

ESPRIU: No se produce **

DANTAS: Fin *acto* II, *cena* III→*Enópides* a Antígona (+ *agón*) ***

ANOUILH: Fin escena VII→Coro a Antígona (+ *agón*)

COCTEAU: Fin esc. III/inicio esc. IV→Coro a Antígona (+ *agón*)

BRECHT: Fin escena IV→Los Ancianos a Antígona (+ *agón*)

*Este *agón*, con Creonte, está precedido por un parlamento con el guardián, como ocurre en Cocteau y Brecht.

**No se produce. Sólo encontramos al *Messenger*, no al Coro o en este caso a los *Consellers*, que presenta a Antígona y a *Eumolp* en la 3ª *part*, esc. V, con *agón* breve entre Antígona y *Creont*.

***Interesa también el *aparte* y el diálogo en *acto* III, *cena* I.

Al ojear las TABLAS-RESUMEN II, en general, se aprecia, en cuanto al mantenimiento de dichos cantos corales y en las recreaciones en general, que la mitad de ellos son respetuosos casi plenamente: Pemán, Cocteau y Brecht; aunque, obviamente el Coro ha sufrido modificaciones que lo modernizan según los intereses de cada dramaturgo; la fidelidad no es tanta en las versiones de Espriu, Dantas y Anouilh.

Pensamos que esta revisión actual del Coro obedece al intento de los dramaturgos modernos de dotar de una mayor convencionalidad al personaje colectivo del Coro. No podemos olvidar que Sófocles ya fue un innovador teatral de su áurea época. Entre otros especialistas sobre el genio de Colono, K. Reinhardt nos recuerda que: “Desde la perspectiva de la estructuración escénica, *Antígona* aparece junto a *Edipo Rey* y las otras obras posteriores y frente a *Ayante* y *Las Traquinias*, como una obra perteneciente a una etapa”⁴⁶. M^a R. Lida, sabia y eminente investigadora, decía que “Sófocles procedió con total libertad y originalidad en la composición de esta tragedia”⁴⁷ y, por reproducir otra apreciación, según R. Adrados *Antígona*: “Es ya de estructura moderna, con un coro menos activo (...)”⁴⁸.

Hemos dicho que el otro elemento esencial en la relación entre el fondo y la forma era el *agón*. En todos ellos interviene Creonte, quien trata de superar estas disputas verbales con Antígona, Hemón, Tiresias y con el Corifeo en la *Antígona* sofoclea; de hecho, ya dijo el

⁴⁶ Cf. K. Reinhardt, *Sófocles*, Barcelona, Destino, 1991, p. 98.

⁴⁷ Cf. M. R. Lida, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós, p. 36.

⁴⁸ Cf. R. Adrados, *op. cit.*, 1999, p. 119. También, sobre la lírica coral de *Antígona* de Sófocles: M. C. Nussbaum, *op. cit.*, pp. 112 ss.

propio tirano, no sin razón, en el verso 1033, a Tiresias: “¡Oh anciano, todos, como flecheros al blanco (...)”.

De esta manera, si elegimos el *agón* mantenido entre Antígona y Creonte, que tantos temas destapa⁴⁹, en corto espacio, podemos establecer una rigurosa comparación entre el modelo y las seis adaptaciones; con esto creemos ocuparnos, al menos en cierta medida, de la relación entre la estructura exterior y la interior⁵⁰.

Agón Antígona/Creonte

SÓFOCLES: vv. 441-525

PEMÁN: acto II, escena XI

ESPRIU: *primera part*, escena V (muy breve)

DANTAS: *acto II, cenas IV-V*

ANOUILH: escena X (muy extenso)

COCTEAU: escena V

BRECHT: escena V

⁴⁹ Para no extendernos sólo reflejamos un ejemplo que corresponde a uno de los temas que presenta este *agón* principal de Antígona, *verbigracia*: desobediencia al Estado/ obediencia a la normas no escritas; religión; muerte como ventaja; honra de enterrar a un familiar muerto; amor fraternal; soledad del tirano y de la heroína; hipocresía y miedo del pueblo; amor universal; poder en manos del hombre; crítica a la mujer y el destino.

⁵⁰ Véase nuestro *T. I. T.*, pp. 149-151.

VALOR DE ANTÍGONA

Sófocles:

“Afirmo que lo he hecho y nada en absoluto niego”

Pemán:

“Creonte.- Alza los ojos tú... ¿todo esto es cierto?

Antígona.- ¿No lo ha dicho un soldado... y no es de Tebas?”

Espru:

“Creont.- Per què has fet això?

Antígona.- No m’he de defensar, accepto el càstig”

Dantas:

“Creonte.- Antígona! –Foste tu?

Antígona.- Fui eu (...) Eu não fugi!”

Anouilh: ⁵¹

“Créon: Entonces, escucha: vas a volver a tu casa, te acostarás, dirás que estás enferma, que no saliste desde ayer. Tu nodriza dirá lo mismo. Yo haré desaparecer a esos tres hombres.

Antígona: ¿Por qué? Usted sabe que volveré a hacerlo”

Cocteau:

“Creonte: Y tú; tú, la de los ojos bajos: ¿niegas o confiesas?

Antígona: Lo hice y lo declaro”

Brecht:

“Creonte: ¿Reconoces haberlo hecho o lo niegas?

Antígona: No lo niego. Reconozco que lo hice”

⁵¹ Ya se ha dicho que el valor de la protagonista es mayor incluso en esta pieza pues el tirano pretendía olvidar lo ocurrido y fue la insistencia de *Antigone* la que desesperó a *Créon*. Por otro lado, recordemos que hemos mantenido la transcripción de los nombres propios según la edición.

Listado provisional de temas populares en *Antígona* de Sófocles:

Ofrecemos aquí un anticipo⁵², en forma de índice de los tópicos folclóricos seleccionados, que contiene información básica sobre los mismos. De esta manera, en primer término, marcaremos con asterisco (*) aquellos temas *esenciales* en la propia estructura de la tragedia para que queden diferenciados de aquéllos que podríamos denominar *accidentales* o pasajeros, ya que, su aparición es puramente fortuita, una elección del poeta que bien podría haber tomado cualquier otro motivo. En negrita hemos resaltado tres temas que sólo aparecen en Sófocles y, por tanto, no serán incluidos en los listados de los dramaturgos modernos.

En segundo lugar, remitimos al pasaje en el que puede localizarse la presencia de dichos motivos populares.

Dicho esto, es justo advertir que esta clasificación, y también las que haremos para cada recreación en su lugar pertinente, son susceptibles de algún otro subjetivismo. En cualquier caso, advertimos los siguientes tópicos folclóricos en la *Antígona* de Sófocles:

⁵² En la segunda parte de esta Tesis Doctoral hablaremos con detenimiento sobre todos los temas escogidos, tanto en Sófocles como en los autores modernos estudiados.

1 Águila frente a sierpe (vv. 112-127)

2 Almas de difuntos (vv. 73-75, 542, 898-899)

3 Amenaza de lapidación (vv. 35-36)

4 Amenaza de tortura (vv. 304-314)

5 Amor personificado (vv. 781-800)

6 Animal fabuloso (vv. 126.127, 1125-1126 alusión)

7 Ave que llora a sus polluelos (vv. 424-426)

8 Cadáver(es) pasto de perros y aves * (vv. 29-30, 205-206, 257-258, 697-698, 1080-1083, 1198)

9 Castigo divino * (vv. 1075-1083, 1270-1274, 1350-1353)

10 Cegar como castigo o venganza (vv. 49-52, 970-980)

11 Censura de la mujer/ antifeminismo * (vv. 648-654, 678-680)

12 Fulminación (vv. 128-137, 1136-1139, alusión)

13 Incesto * (vv. 53-54)

14 Lluvia portentosa (vv. 944-950)

15 Madrastra cruel (vv. 971-980)

16 Malos presagios * (vv. 1080-1084)

17 Mensajero portador de malas nuevas * (vv. 276-277, 1173, 1190-1191, 1281-1283)

18 Padre e hijo enfrentados * (vv. 739-765 y 1177 alusión)

19 Parricidio * (vv. 51, 55-57, 143-146, 170-172, 511)

20 Petrificación (vv. 823-833)

21 Plegaria * (vv. 1115-1154)

22 Simplégades (vv. 966-967, alusión)

23 Sol llamado “ojo”/ Sol personificado (vv. 103-104, 880)

24 Suicidio * (vv. 54, 751, 1175, 1221-1222, 1234-1241, 1315)

25 Tierra divinizada y personificada (vv. 335-341)

26 Victoria personificada (vv. 148-149)

2.- J. M. PEMÁN Y PEMARTÍN (1897-1981, Cádiz)

Argumento

Estrenada en 1945 en el Teatro Español de Madrid
y publicada en 1946⁵³

La adaptación de Pemán se ajusta en gran medida al núcleo argumental sofocleo porque el asunto es el mismo aunque hay una serie de añadiduras, explicaciones, que provocan lo que podríamos llamar variaciones laterales⁵⁴ respecto del modelo pero éstas afectan más a la acción que a los hechos claves en sí, o sea, la fábula⁵⁵ permanece fiel exceptuando los incrementos introducidos por Pemán con episodios, pasajes y técnicas que alimentan la tragedia sofoclea para su público moderno⁵⁶, helenista o no. Veámoslo más nítidamente con unos ejemplos que también influyen en la forma exterior y no sólo al fondo:

2.1) Alteración en el orden de contar los hechos:

Pemán comienza su pieza cantando la victoria de los tebanos sobre los argivos que coincide con la entrada del Coro; esto ocurre en

⁵³ Para obtener más información sobre Pemán y su *Antígona* podemos consultar: J. M. Pemán, *Obras Selectas*, Barcelona, Carroggio, 1973; *Obras de José M. Pemán*, Madrid, Edibesa, 1997, sobre todo los tomos 10 (*De las letras y las artes*) y 17 (*Apuntes autobiográficos. Confesión general y otros*); Juan Ignacio Ferreras, *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988, reimpr. 1990, pp. 33 y 41, se trata, en realidad, de una crítica al dramaturgo gaditano; más completa y rigurosa es la información dedicada a Pemán en el *Manual de literatura española. X. Novecentismo y vanguardia. Introducción, prosistas y dramaturgos* de Felipe B. Pedraza-Milagros Rodríguez, Pamplona, Ed. Cénlit, 1991, pp. 536-546. También puede encontrarse algo en Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español del Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 302-304; y un largo etcétera que puede verse ampliado en nuestro *T.I.T.*

⁵⁴ Pemán, sin embargo, sostenía que su *Antígona* estaba “apenas afluída de episodios laterales (...)”, en J. M. Pemán, *Antígona*, p. 49.

⁵⁵ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1450 b.

⁵⁶ El P. Errandonea, en su prólogo a la adaptación de Pemán, trató el interés de éste por su público, acostumbrado a sucesivos éxitos en escena, confróntese, J. M. Pemán, *Antígona. Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*, Madrid, Arbor, 1946, p. 25.

la tragedia de Sófocles pero a partir del verso 100 hasta el 161, después de conocer ya las dos hermanas la primera alusión a la proclama de Creonte y, como sosteníamos en nuestro *T. I. T.*⁵⁷, Sófocles logra de esta manera una mayor tensión dramática; por otro lado, Pemán consigue ganar en espectacularidad de cara al público para que éste “se haga desde el primer momento a la presencia y actuación del Coro”⁵⁸ y pospone el diálogo entre Antígona e Ismene hasta la escena VI del acto I, por tanto, no cambia el contenido, sólo es el orden lo que varía.

2. 2) **Inversiones:**

El comienzo del segundo acto de la tragedia de Pemán presenta, con una extensión considerable, a tres soldados que introducen unos dados en un casco, como también acontece en el acto III, esc. VII, para sortear⁵⁹ quién comunicará al tirano que, por la noche y sin ellos advertirlo, alguien enterró a Polinices. La novedad está en la disposición del sorteo por parte de Pemán.

Además, en este lúdico pasaje de Pemán, el perdedor del sorteo se encuentra, en su descenso hacia el palacio, con un muchacho y un

⁵⁷ Véanse las páginas 55 ss., para un análisis más completo de lo que aquí se dice.

⁵⁸ Cf. Pemán, *Antígona*, p. 26.

⁵⁹ El poeta gaditano, en realidad, trae este pasaje de otros poetas, aunque utilice dados y no guijarros o terrones. Podemos encontrar referencias en el propio Sófocles, *Ayante*, vv. 1283-1287, cuando Teucro, tras lamentarse por la muerte de su hermano Ayante narra su valor contra el divino Héctor. Ver también *Iliada*, VII, 171-199 y la nota 87 del profesor Benavente y Barreda a su versión de *Ayante*. En el *Martín Fierro* aparecen alusiones al juego, las trampas, sobre todo, en el gaucho Picardía (hijo del compañero de Fierro, el sargento Cruz) Picardía es especialista en desplumar a las cartas pero, del mismo modo, era conocedor del juego de dados, sus tipos y un maestro trucándolos: “Si me llamaban al dao, / nunca me solía faltar / un cargado que largar, / un cruzao para el más vivo; / y hasta atracarles un chivo / sin dejarlos maliciar” (*La vuelta de Martín Fierro*, XXII, vv. 3193-3198), en J. Hernández, *Martín Fierro*, Madrid, Cátedra, 1994.

labrador que simbolizan la vida tranquila, sencilla, ese pueblo llano, al que tanto se acercó el dramaturgo andaluz, cuyas máximas son labrar la tierra, conseguir esposa y poco más pero que tanto envidia ahora el heraldo (Pemán, *Antígona*, acto II, esc. III).

Debido a esta interpolación se dilata la aparición de Creonte hasta el acto II, esc. V en su diálogo con el Soldado para conseguir adaptarse de nuevo al hilo argumental sofocleo.

2. 3) Añadiduras – incrementos⁶⁰:

Si tomamos como muestra la proclama del tirano, vemos que Sófocles sólo necesita dos menciones para expandir el decreto por toda la obra, la primera, muy certera a nuestro entender por producirse casi al principio de la pieza, en boca de Antígona (vv. 21-38), y la segunda es emitida directamente por Creonte en los vv. 193-206.

Pemán alude, en el primer acto, de manera expresa al decreto de Creonte en repetidas ocasiones y aumenta así esta parte fundamental del argumento en las escenas IV, supone el acto previo a la proclama y, de alguna forma, nos explica que sólo será sepultado el patriota Eteocles⁶¹; esc. V, esc. VI, esc. VII, esc. IX y en la siguiente escena, la décima, Pemán decide que “los pregones pueden ya terminarse”.

⁶⁰ Continuamos en este apartado, apoyándonos, en gran medida, en los datos obtenidos en nuestro ya más que referido *T. I. T.*, respecto a Sófocles y a Pemán.

⁶¹ No queremos dejar de advertir, durante más tiempo, que en cuanto a la transcripción de los nombres propios del griego al español hemos seguido las pertinentes observaciones del profesor Benavente y, en general, el criterio de M. F. Galiano en *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1961.

Por lo que se refiere a los nombres de los personajes de las adaptaciones estudiadas conservaremos los utilizados por sus respectivos autores; será, al mismo tiempo, un modo para diferenciarlos y de respeto a dichos dramaturgos.

2.4) Por último, en este intento de subrayar las desconexiones argumentales del poeta andaluz respecto al poeta griego, lo que podríamos denominar **invención total o pura** puesto que Pemán nos acerca un largo diálogo sostenido entre Hemón y Antígona que ocupa la totalidad de escena novena del último acto. Esto no ocurre en Sófocles, en el que, como ya se ha dicho, los amantes sólo se “ven” para morir.

Pensamos, como sosteníamos en nuestro *T. I. T.*, que J. M. Pemán es más “bondadoso” con los jóvenes a los que permite, aunque Antígona esté en sus últimos momentos, su encuentro.

Por lo que hemos analizado, los cambios introducidos por Pemán en su pieza, retocan el argumento original según sus intereses en la transmisión del contenido y, paralelamente, puede afirmarse que el dramaturgo gaditano aumenta [el diálogo de los enamorados) o disminuye (por ejemplo, el canto en alabanza al hombre que en Sófocles ocupaba el segundo *estásimo* (vv. 332-375) es abreviado en la adaptación (acto II, esc. VI)], pero, en general, el argumento se ha transmitido con exquisita fidelidad recomponiendo los elementos de la tragedia de Sófocles según su criterio, aunque en la *Antígona* de Pemán ocurre lo que tiene que ocurrir: desobediencia de la protagonista al tirano, los suicidios, la definitiva aparición de Tiresias, el arrepentimiento de Creonte y, respecto al Coro, se han conservado: el canto por la victoria (acto I, esc. I), la mencionada alabanza al hombre (acto II, esc. VI), las referencias a la familia de Edipo (acto II, escs. IX y XII), el canto al amor (acto II, esc. XIV), el diálogo lírico

entre el Coro y Antígona en la misma escena anterior, la comparación con otras famosas mujeres con destinos similares (acto III, esc. II) y la invocación a Baco (acto III, esc. XVII).

Pemán intentó y consiguió, pues, mostrar al público español de posguerra “la niña que desobedece al tirano porque la ley natural y divina de honrar a Polinices la siente por encima de las leyes positivas del otro sentimiento puro y bello que la arrastra a su perdición, y con ella a la del fogoso y desesperado novio”⁶².

⁶² Cf. Pemán, *Antígona*, p. 43.

Personajes

Están todos los personajes del modelo excepto el Mensajero y el Mensajero de palacio. El Coro está dividido en tres -Ancianos, Muchachos y Muchachas, Beodos- y, a veces, actúan todos a una. Se ha aumentado el número de personajes que compensan las ausencias, por ejemplo, los criados, el Cortesano, un pescador, un labrador y la labor del Guardián, desempeñada aquí por el Soldado.

En general, lo primero que llama la atención es el gran número de personajes-actores en la adaptación de Pemán, hasta veintidós sin contar los integrantes del Coro, cifra que se dispara en este intento de Pemán por reflejar a los habitantes de Tebas, pues el dramaturgo gaditano pretendió dotar, según sus palabras, al Coro de un “sentido amplio y vecinal”⁶³, creemos con Rodríguez Adrados⁶⁴ para atraer la atención del público español de posguerra.

Si profundizamos en los caracteres de la pieza de Pemán vemos que ANTÍGONA es también la joven cuya comprometida elección hace que se convierta, como en Sófocles, en una mujer extraordinaria que consigue realizar su empresa. Se opone a su hermana Ismene desde que ambas salen a escena (acto I, esc. VII); la aparición clave en Sófocles era el *agón* entre Antígona y Creonte, pues bien, aquí se ha mantenido un respeto casi total (acto II, esc. XI), se ha conservado lo

⁶³ Cf. Pemán, *Antígona*, p. 40.

⁶⁴ El profesor R. Adrados señalaba, hablando de la tradición de Pemán y Tamayo, que las “grandes masas de *extras* atraían a un público ávido”, en *Del teatro griego al teatro de hoy*, p. 324. Algunos actores de reparto (en el estreno del 12 de mayo de 1945) representaron más de un papel, así lo hizo José Cuenca como pescador y como miembro del numeroso coro. Lo mismo ocurre con Francisco Ortega, Miguel Miranda, etc. Cf. Pemán, *Antígona*, p. 55.

fundamental del personaje sofocleo, su carácter, su valentía, su oposición ante el tirano, etc.

La única diferencia ostensible pensamos que radica en ese encuentro, en el que hasta se besan los protagonistas, unida a la muerte por inanición de Antígona -dando tiempo a Hemon⁶⁵ a llegar a ella- y no por suicidio, que hacen menos trágico lo transcendental, que es la soledad, de Antígona.

En el lado opuesto CREONTE. Pemán lo refleja como el tirano sofocleo pero subraya algún rasgo de su personalidad. Su impopularidad y la hipocresía de los que lo rodean son rastreables en la tercera escena de la pieza; los ancianos ironizan sobre Creonte, tras su auto-proclamación, ofreciéndonos poderosos motivos para pensar que el nuevo gobernante no entusiasma a los tebanos, esto lo recalca Pemán en dicho pasaje. El Creonte de Sófocles es más persuasivo que el de Pemán, el primero es, en general, más elegante en su discurso y más eficaz que el recreado por el vate gaditano.

Sus otras intervenciones claves están plasmadas por Pemán según el modelo⁶⁶.

⁶⁵ En la *Antígona* de Pemán, Hemon no lleva tilde. Lo hemos mantenido así, como en el resto de adaptaciones, pues con ello, primero, respetamos el original y, segundo, diferenciaremos mejor los personajes de una u otra versión. Lo correcto, de cualquier modo, es, siguiendo a Fernández-Galiano, en cuanto a la transcripción al español de los nombres propios griegos, poner tilde como a una aguda más en -n: Hemón (-ων).

⁶⁶ Por ejemplo, como decíamos en *T. I. T.*, p. 82, su cambio de parecer motivado por la profecía del adivino Tiresias lo encontramos en ambos poetas, en Sófocles el tirano, todavía orgulloso, cede a causa del destino (vv. 1105-6); en Pemán, dice Creonte: “Cedo a los dioses” (acto III, esc. XVI). A. Tovar no pensaría como nosotros; creemos, desde un profundo respeto, que se muestra excesivamente duro con la adaptación de Pemán. Véanse sus líneas, en su edición de *Antígona*, ya citada, pp. 28-29, en las que comenta la estructura, el espíritu de la obra de Pemán y sus personajes Antígona y Creonte, Hemón e Ismene. Para mayor amplitud nos remite en nota

En cuanto a ISMENE, hay en ella menos arrojo e incluso es más débil psicológicamente que su paradigma griego. Ni siquiera hace gala de esa actitud pragmática de la Ismene griega en el comienzo de la obra (vv. 39-40), esto no aparece en Pemán. El miedo la oprime tras la proclama apartándola de cualquier conato de ayuda a su hermana, paralelamente, se activa la tarea en solitario de Antígona. Compárese: acto I, esc. IX de Pemán/ vv. 44 y 78-79 de Sófocles. Lo demás permanece igual, en nuestra opinión.

El HEMON de Pemán, según A. Tovar, es una figura desdibujada⁶⁷ pero existen escenas en que los aspectos coincidentes entre ambas figuras, la de la adaptación y la del modelo, son los dominantes⁶⁸, por ejemplo lo vemos en el duelo dialéctico que mantiene contra su padre -mostrando su prudencia y también, posiblemente, los valores de la democracia- es un calco del modelo griego clásico; compárese: Sóf.: vv 737 y 739 / Pemán: acto II, esc. XII. En la tardía pero impetuosa apelación de Hemon contra su padre, es donde encontramos algún matiz diferenciador con el Hemón clásico; cotejemos ambos discursos:

“¡Alguien ha de romper este silencio!”

(...) “Tu mandato marchita los jazmines

al pie al artículo de F. Rodríguez Adrados de *El Español* (2 de junio de 1945) que no pudimos contrastar, pero tampoco intuimos elogios en dicho artículo para el caso de Pemán.

⁶⁷ Cf. la edición de *Antígona* de A. Tovar, p. 29.

⁶⁸ Hay escenas novedosas respecto a Sófocles en las que interviene Hemón que alteran algo, no en lo esencial, la recreación de su personajes, esto es, cuando se presenta en casa de Antígona para asegurarse de que no va a cometer ninguna locura, pero llega tarde (acto II, esc. VII); también es nueva la escena en que busca a su enamorada, ya presa en la cueva y se encuentran (acto II, esc. X). Esto no está, como hemos contrastado ya, en Sófocles.

de mi boda”.

(Acto II, esc. XIII)⁶⁹.

veamos ahora la respetuosa entrada del Hemón sofocleo:

“Padre, tuyo soy. Y tú me guías recto con buenos consejos (...)”.

(Vv. 635 ss).

Sobre TIRESIAS, entra en la acción en el acto III, esc. XIII, justo en el momento paralelo al Tiresias sofocleo (v. 988).

Es un personaje respetado por el Coro, por el pueblo de Tebas, pues conocen su sabiduría. Su tono sobrio, sabedor del mal que se avecina, contrasta con el de un Creonte, todavía confiado, orgulloso y prepotente con el adivino. El agüero de Tiresias es el designio de los dioses, la verdad que hace ceder al tirano como ocurría en Sófocles pues, según creemos, es el personaje más fielmente recreado por Pemán,⁷⁰ están su sabiduría, autoconfianza, valor... Ciertamente, poco podrían cambiar los rasgos del anciano, pues éste es el portador de la verdad universal no de la suya propia.

⁶⁹ Hemon ve la posibilidad de una rebelión contra su padre para “(...) restablecer la justicia y la razón en Tebas. Te invito a la gloria de comenzar una nueva vida de la ciudad, con Creonte... o contra Creonte” (acto III, esc. VIII). Aquí Hemon, con más arrojo que en escenas anteriores, habla con los soldados que custodian a Antígona y, en concreto, con uno que lo ayudó en la batalla contra los argivos: “(...) Hace tres años, en lo más recio de la batalla contra los argivos, una flecha derribó mi caballo. Me levanté cubierto de polvo. Tenía al lado mío un soldado leal, que, apeado de su caballo, me lo ofrecía” (...) “ese soldado manda hoy la guardia de Antígona en el monte” (acto II, esc. V).

⁷⁰ J. M. Pemán representó el papel de Tiresias en una de sus representaciones de su adaptación de *Edipo*. Véase J. M. Pemán, *Edipo. Versión nueva y libre de un mito antiguo*, en *Obras Selectas*, ed. Carroggio, (2ª ed.), 1973, pp. 691-779.

Pasamos a dilucidar lo más interesante de la reina EURÍDICE. Pemán le concedió más tiempo en escena que Sófocles. Son cinco intervenciones más en las que el poeta andaluz, primero, recrea la preocupación y ese sexto sentido de las madres con sus hijos (acto III, esc IV); después la humildad de la reina (acto III, esc. XVI). También es cierto que es sólo una sombra de su marido (acto III, esc. IV). Es una Eurídice resignada y, como en Sófocles, “una buena madre”⁷¹ ante todo, pues su amor al hijo es incomparable con el del marido. Así, en el nuevo pasaje en que Creonte, sus soldados, cortesanos, todo el Coro y la reina van a liberar a Antígona de su cueva, Eurídice distingue a su hijo, sobre su enamorada, con la espada atravesada (acto III, esc. XVII) terminando su intervención en fuga enloquecida del siniestro lugar para suicidarse, aunque este aspecto último no lo especificó Pemán⁷².

Aún dentro de los personajes que estaban en la *Antígona* de Sófocles, tenemos a los SOLDADOS. En la segunda escena de la tragedia moderna de Pemán, aparece un Soldado de Creonte que viene de pelear en la batalla en la que murieron Eteocles y Polinices y que simboliza la oposición a la próxima proclama del tirano. Sus palabras, con la coraza todavía ensangrentada, son dignas de un rey justo:

“Tebanos: el vencido con nobleza
torna a ser digno de respeto y gracia
cuando suena el clarín de la Victoria...”

⁷¹ Cf. Sófocles. *Antígona*, Madrid, Ed. Clásicas, 1997, p. 11. Así ve Benavente a la Eurídice de Sófocles; pensamos que esta consideración es perfectamente trasladable a la reina de Pemán.

⁷² En Sófocles era el Mensajero de palacio (vv. 1282-83) quien comunicó la muerte de Eurídice al tirano.

y más abajo:

“(...) Honrad ambas espadas.
Llevadlas... y en el templo
de Baco canten silenciosamente
la victoria de un pueblo generoso”.

(Acto I, esc. II)⁷³.

Este Soldado hace la función del Coro sofocleo en su entrada cuando elogia el valor de Polinices.

De forma similar Pemán trae a escena un gran número de SOLDADOS. En una primera lectura es difícil hacer coincidir los grupos que el autor cifra en el reparto con sus intervenciones; sólo los apartes ofrecen un poco de luz. Podríamos clasificarlos en tres conjuntos: los que pregonan y vigilan la ciudad, los escoltas de Creonte y los que hacen las guardias para vigilar a Polinices y, más tarde, a Antígona. Estos soldados se mueven por toda la obra.

En el segundo acto, conviene recordar a ese soldado parlachín, parecido al sofocleo en ese pasaje tragicómico con Creonte. Pemán consigue en estos versos una especie de paronomasia, que produce a nuestro entender un efecto onomatopéyico que representa el temblor del soldado ante el tirano:

“Querer, querer... Como querer no quiero nada.
Pero a veces hay que querer lo que no se quiere”.

(Acto II, esc. V).

⁷³ En la segunda antístrofa de la *párodos* de la *Antígona* sofoclea también se recomendaba en palabras del Coro que: “(...) De los pasados combates hace ahora falta olvido (...)”.

Existen además OTROS PERSONAJES, nuevos conforme al original sofocleo: un pescador, un labrador, dos hombres, un niño, un pastor⁷⁴ y un muchacho, que se cruzan con algún personaje de entidad de la pieza, por ejemplo el pescador e Ismene, o bien, simplemente son reflejo del pueblo llano sufridor, tras la victoria, del repentino abandono de los dioses. Estos sujetos no influyen en la pieza como otros personajes. Lo mismo ocurre a los CRIADOS de Hemon.

No podemos olvidar en este repaso a los numerosos personajes de la *Antígona* de Pemán⁷⁵, una figura nueva y muy importante, el CORTESANO. Lo hemos considerado un acierto de Pemán. Se trata, por así decirlo, del hombre de confianza de Creonte, si alguno tiene, que está para todo, suaviza los enfurecidos momentos de su amo así como los hipócritas y cobardes comentarios de algunos integrantes del Coro⁷⁶ y lo aconseja. El tirano por su parte lo llama “amigo” por dos veces (acto I, esc. V).

Existen OTROS CORTESANOS, con casi idénticos rasgos que el descrito anteriormente pero en mucho menos espacio.

Por fin, el personaje colectivo personificado por el CORO, fundamental en la tragedia griega y también en Pemán. Ignacio Errandonea señalaba que el Coro era el “más arduo problema que se

⁷⁴ Este pastor no aparece mencionado en el reparto. Se manifiesta, no obstante, en el acto III, esc. XII.

⁷⁵ La adaptación de Pemán es, junto con la de Espriu, la que cuenta con mayor número de personajes.

⁷⁶ Puede hallarse un claro botón de muestra de lo dicho en la escena IV de la obra cuando, tras ser criticado en voz baja por unos ancianos, Creonte pregunta al Cortesano: “¿Decían algo?” y le responde “Aprobaban, señor, tímidamente, vuestras palabras”.

presentaba al reponedor de un drama antiguo ante un público moderno (...)” ya que “suprimirlo era falsear la tragedia sofoclea, en que tan activa parte toma”⁷⁷.

En Pemán, está presente a lo largo de los tres actos y está dividido entre Ancianos, Muchachos y Muchachas, que pululan por la escena casi constantemente.

Entre sus rasgos más característicos el Coro es la síntesis de la opinión generalizada que el tirano, entusiasmado con su reciente poder, desconoce; hay pruebas de su temor y respeto hacia Creonte y, como en el modelo, de su consternación por el próximo final de la protagonista, etc. El cambio más significativo en la evolución de este personaje lo hallamos en la última escena de la tragedia. El Coro, reunido al completo, habla con un Creonte totalmente desacreditado, al que niega la ayuda y muestra su ensañamiento. En Sófocles, el Coro⁷⁸, en el final de *Antígona*, también se mostraba duro con el fracasado gobernante pero su tono moralizante y la elegancia de sus sentencias son, a nuestro parecer, muy superiores a los de Pemán; véanse: vv. 1337-38 y éxodo.

Por tanto, Pemán ha escindido en tres grupos⁷⁹ el Coro sofocleo, retocando así el original para recrear un personaje más activo, más

⁷⁷ Ver Pemán, *Antígona*, pp. 26-27.

⁷⁸ Como se verá en las estructuras, el Coro termina la tragedia con el éxodo. En Pemán es Creonte quien pone el final.

⁷⁹ En cuanto a sus intervenciones, predomina el Coro de ancianos y suele ser el primero en el orden de las mismas respecto a los muchachos, quienes aprenden rápido la ironía de los ancianos. En cambio, cuando las escenas representan júbilo son los jóvenes los que comienzan a

convencional. Además tenemos otras figuras corales, esporádicas en sus intervenciones, que completan el espectro de los personajes de la obra, son, *verbigracia*, esos aficionados a la diversión, el amor, la bebida... que celebran las fiestas en honor a Baco por la victoria. Nos interesan porque nos recuerdan hechos clave en el origen de la tragedia griega, como es la importancia de la danza, unida al canto⁸⁰. En este sentido, Pemán respeta la solemnidad de la tragedia clásica. Ha creado un Coro de beodos⁸¹ (tercera escena) al que acompañan las lúbricas bacantes. Estos personajes no estaban en Sófocles, aunque su festiva labor es aludida en la antistrofa final de la *párodos* (vv. 148-54)⁸².

Con los discursos y diálogos obtenemos la mejor fuente de información⁸³ para descubrir los comportamientos, nivel socio-cultural, argumentaciones, los antecedentes de la historia contada y, en general, todo lo que el autor dramático quiere que conozcamos de sus personajes; en esta línea de pensamiento, los apartes están siendo

hablar, no así cuando hay que hacerlo ante el tirano. Estas muchachas comienzan la pieza de Pemán: “¿No escucháis? ¡La Victoria!”.

⁸⁰ No hemos querido entrar en el sugerente pero complicadísimo tema del origen de la tragedia griega. No hay, parece, por ahora una conclusión definitiva; por ello, remitimos para más información, entre otros, a: J. Vara Donado, *El origen de la tragedia griega*, Cáceres, Univ. Extremadura, 1996; Aristóteles, *Poética*, 1449 a (por ejemplo en: ed. trilingüe, ya citada, de G. Yebra); las obras de R. Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Bib. de la Rev. de Occidente, 1976; A. Lesky, *Hª de la Literatura Griega*, Madrid, Gredos, 1969 (reimpr.) 1985; J. Alsina, *Literatura Griega. Contenido, problemas y métodos*, Barcelona, Ariel, 1967, pp. 354-55; etc., etc.

⁸¹ El Coro de beodos hace resaltar los matices lujuriosos con la costumbre de untarse con aceite: “¡Enlazad las esquivas cinturas que aún no saben / del dolor que a las madres embellece! / Untad con el aceite mejor de los olivos / de Tebas vuestros cuerpos, / y hacedlos como el viento para el gozo / de la alada Victoria!” (Pemán, *Antígona*, esc. III).

⁸² Tanto en Sófocles como en Pemán, se menciona a la diosa Victoria a la que se atribuían alas como especificó Pemán; cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología*, p. 379; R. de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 42, 53, 106; Assela Alamillo, *La mitología en la vida cotidiana*, Madrid, Acento, 1997, p. 31.

⁸³ Para A. Ubersfeld, desde la Semiología: “El discurso de un personaje es siempre doble” y “(...) es siempre objeto de un último análisis” en *op. cit.*, p. 104.

fundamentales también, como complemento a los discursos de los personajes, unidos a los aspectos no verbales: la danza, la mímica, movimientos, la música, el decorado⁸⁴ y cualquier tipo de indicación útil para la configuración de la escena⁸⁵.

⁸⁴ En Pemán no hay saltos de una época a otra, no encontramos anacronismos y, según las fotografías que ilustran nuestra edición de *Arbor*, los vestidos y la ciudad de Tebas están bien reflejados.

⁸⁵ Cf. E. Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco, 1999.

Estructura externa

Para constatar las correspondencias entre las partes de la tragedia clásica y los actos y escenas de las versiones modernas se han tenido en cuenta los diálogos, los cantos corales, las entradas y salidas de personajes y los temas clave de la tragedia *Antígona*.

SÓFOCLES	PEMÁN
PRÓLOGO (vv. 1-99)	ACTO I. ESCENA IX
PÁRODOS/ EST. 1º (vv. 100-161)	ACTO I. ESCENA I
EPISODIO 1º (vv. 162-331)	ACTO I. ESCENA IV* ACTO II. ESCENA V
ESTÁSIMO 2º (vv. 332-383)	ACTO II. ESCENA VI
EPISODIO 2º (vv. 384-581)	ACTO II. ESCENA VIII ACTO II. ESCENA XI ACTO II. ESCENA XII
ESTÁSIMO 3º (vv. 582-630)	ACTO II. ESCENA IX**
EPISODIO 3º (vv. 631-780)	ACTO II. ESCENA XIII
ESTÁSIMO 4º (vv. 781-805)	ACTO II. ESCENA XIV
EPISODIO 4º (vv. 806-943)	ACTO II. ESCENA XIV ACTO III. ESCENA II
ESTÁSIMO 5º (vv. 944-987)	ACTO III. ESCENA III
EPISODIO 5º (vv. 988-1114)	ACTO III. ESCENA XIII ACTO III. ESCENA XVI
ESTÁSIMO 6º (vv. 1115-1154)	ACTO III. ESCENA XVII
ÚLTIMO EPISODIO (vv. 1155-1346)	ACTO III. ESCENA XVII ACTO III. ESCENA XVIII
ÉXODO (vv. 1347-1353)***	ÚLTIMA ESCENA****

*Obsérvese el cambio en el orden respecto a Sófocles; luego todo empieza a igualarse al modelo.

**El tercer *estásimo* coincide parcialmente con la esc. IX del acto II, Pemán sólo menciona el maldito linaje de la familia de Layo (abuelo de Antígona).

*** No seguimos el esquema de Assela Alamillo (en la edición de Gredos de las *Tragedias*) cuando entiende que el éxodo ocupa desde los vv. 1155-1352; por éxodo entendemos sólo la salida del Coro que es el final de la tragedia (vv. 1347-1353). Del mismo modo, al contrario que Alamillo, encontramos un *estásimo* más, pues el *párido* (o la *páridos*) es también el primer *estásimo*, son una prolongación. Respecto al número total de versos de la tragedia sabemos que Pearson contabiliza 1353, como también Jebb, los profesores Gil, Benavente...

****El final en Pemán lo pone Creonte, en Sófocles el Corifeo.

Listado provisional de temas populares en la *Antígona* de Pemán:

Tanto en el caso de Pemán -como en el resto de adaptaciones- es pertinente también hacer una *primera distinción* (ver listado de *Antígona* de Sófocles) entre temas *esenciales* y temas *accidentales*, que aparecerán, lógicamente, en menor proporción.

En el caso de las adaptaciones, se hace precisa una *segunda distinción* entre los tópicos que ya estaban en Sófocles y los que son innovación por parte de los autores modernos; pero, además, entre los que son innovación de dichos poetas (resaltados en bastardilla), debemos diferenciar entre esenciales y accidentales. Estas distinciones serán tenidas en cuenta también para el resto de adaptadores: Espriu, Dantas, Anouilh, Cocteau y Brecht.

Así, pueden advertirse los siguientes tópicos folclóricos en la *Antígona* de Pemán:

- 1 Almas de difuntos (acto II, escena XI)
- 2 Amor personificado (acto II, escena XIV)
- 3 *Anagnórisis* (acto I, escena XI, por un objeto: anillo)
- 4 Animal fabuloso (acto I, escena II, alusión)
- 5 Cadáver(es) pasto de perros y aves * (acto I, escenas V, VI, VIII, IX; acto III, escena XV)
- 6 Castigo divino * (acto I, escena IV; acto III, escenas III, XII y XVII)
- 7 Censura de la mujer/ antifeminismo * (acto II, escenas XI y XIII)
- 8 *Hombre que encuentra algo en el interior de un pez* (acto I, escena XI)

- 9 Incesto * (acto I, escena II)
- 10 Lluvia portentosa (acto III, escena III)
- 11 Malos presagios * (acto I, escenas II, XI; acto III, escena XV)
- 12 Mensajero portador de malas nuevas * (acto II, escena V)
- 13 *Mirar los astros (acto III, escenas III, V y VIII)*
- 14 Padre e hijo enfrentados * (acto II, escena XIII)
- 15 Parricidio * (acto I, escena II)
- 16 Petrificación (acto III, escena II)
- 17 Plegaria * (acto I, escena IX y XI alusión; acto III, escena XVII)
- 18 Sol llamado “ojo”/Sol personificado (acto I, escena I)
- 19 *Suerte personificada (acto II, escena I)*
- 20 Suicidio * (acto III, escena X, amenaza y escena XVII)
- 21 Tierra divinizada y personificada (acto II, escena VI)
- 22 *Transformación en animal (acto II, escena IX, alusión)*
- 23 *Usar disfraz (acto III, escena VII, alusión)*
- 24 Victoria personificada (acto I, escenas I, II y III)

3.- SALVADOR ESPRIU (Girona, 1913-Barcelona, 1985)

Argumento

Primera versión de la obra en 1939. Este texto no fue publicado hasta finales de 1955 en Mallorca y “atenuada la prohibició de representar teatre en llengua catalana, pogué ser estrenat el 1958 per l’Agrupació Dramàtica de Barcelona, amb un muntatge de Frederic Roda⁸⁶”

Siguiendo similares consideraciones a las adoptadas en el caso de Pemán, en Espriu hemos de decir que, tras una lectura detenida, la tragedia griega ejerce una clara influencia global sobre el contenido de la versión que ahora nos ocupa, una de nuestras favoritas, aunque pueden apreciarse algunas variaciones de bastante importancia⁸⁷ que hacen peculiar la adaptación del poeta catalán, entre otras:

3.1) Alteración en el orden de contar los hechos:

Existe un *Pròleg* (pp. 35-36) que hace resaltar las primeras diferencias de contenido; con él, Espriu condensa la acción de la tragedia griega, esto es, el lector queda al corriente de la historia precedente de Antígona pues el dramaturgo ha concentrado en él

⁸⁶ Cf. Salvador Espriu, *Antígona*, pp. 10-11; es un extracto de *Antígona i Fedra de Salvador Espriu*, Barcelona, Ed. Ampúries, 1985, pp. 7-36 de Alfred Badia con estudio introductorio. Para Rosa M. Delor el mejor estudio sobre la *Antígona* de Espriu es el de Carles Miralles, pero no hemos podido contrastarlo aunque contamos con el “Prefaci de 1947” del propio dramaturgo catalán que “fou escrit per a l’edició que no pogué veure la llum fins a l’any 1955” en S. Espriu, *Antígona*, p. 29. También, sobre su vida y su obra, puede consultarse la *Gran Referencia Anaya*, Barcelona, Biblograf, 2000, tomo 8º, p. 2751; la *Gran Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Planeta, reimpr. 1977, tomo IV, p. 501, etc., pero, quizás, los datos más fidedignos sobre su vida estén contenidas en su “Autopresentación” (14-2-1952), publicada en *Evocació de Rosselló-Pòrcel i altres notes*, Joaquim Horta, editor, Barcelona, 1957, p. 117 y que nosotros hemos conseguido estudiar en Salvador Espriu, *Antología lírica*, ed. bilingüe de José Batlló, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 57-58; puede hallarse, del mismo modo, en J. Mª Castellet, *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 233-34.

⁸⁷ Estas diferencias, como analizaremos en el apartado dedicado a la estructura de las versiones y el modelo, son muy significativas en cuanto a la relación entre el fondo y la forma de la pieza de Espriu.

importantísimos pasajes del modelo griego, *verbigracia*, la desgraciada historia de los Labdácidas, la guerra de los Siete contra Tebas y la muerte fratricida entre los hermanos *Etèocles*⁸⁸ y Polinices, la proclama de *Creont*, el sepelio de Antígona a su *frater*, la condena y hasta la inútil tentativa de *Tirèsias* quien “intenta inútilment salvar-la” (*Pròleg*).

Si tomamos como muestra el tema de la desgracia de la casa de los Labdácidas, además de las referencias sueltas a Edipo y su familia que existen en ambas tragedias, por ejemplo: Espriu, *primera part*, esc. IV y Sófocles, vv. 50 ss., nos hallaremos ante otra clara alteración, porque Espriu habla de ello en el *Pròleg* cuando Sófocles utiliza el *estásimo* 3º en su tragedia. Esto podríamos denominarlo una alteración concreta en el orden.

Todavía se puede localizar alguna variación más. Espriu, en esta ocasión, y si se nos permite la expresión, por condensación de los temas mencionados toma el camino argumental de la *Antígona* de Sófocles, casi al final de su pieza, cuando en la escena IV de la *tercera part* entra un mensajero con la noticia que todos ya conocen: Antígona ha desobedecido al tirano y se produce el diálogo entre tío y sobrina; esto lo hallamos en Sófocles en su episodio 2º y concretamente desde el verso 387 hasta el 524.

⁸⁸ Respetamos, como ya se comentó, la transcripción de los nombres de S. Espriu.

3.2) **Inversiones:**

Son evidentes aunque respetuosas con el espíritu del modelo y, en parte, hacen que estemos ante una verdadera recreación, no ante una desviación exagerada del argumento clásico. Veamos sólo dos ejemplos clarificadores, para no extendernos en exceso.

En la *primera part*, escena III, se establece un enfrentamiento verbal entre *Etèocles* y Antígona en el que ésta revela a su hermano, el rey, que ha hablado con Polinices, el enemigo. Este pasaje como la siguiente escena, con otro diálogo entre *Etèocles* y *Creont* con la intención del aspirante al poder de llevar a su rey a una guerra entre hermanos para alzarse con el trono; esta novedad se hace más transparente cuando es Antígona la que interviene para abrir los ojos a su hermano que no se da cuenta de los propósitos ocultos de *Creont*.

En la *segona part*, escena II, otro diálogo, esta vez entre *Tirèsias* y la protagonista, supone un obvio caso de invención, en él, el ciego adivino intenta disuadir, sin éxito, a Antígona para que ésta no lleve al cabo su honrosa acción.

3.3) **Añadiduras- incrementos:**

Más bien existe una abreviación de contenidos, como hemos visto antes, que un incremento. Se trata, en realidad, de la adaptación de menor extensión de cuantos hemos estudiado. Es cierto que es un dato superfluo pero determinante en cuanto a la adecuación de los contenidos que Espriu quiso traer a su obra.

En cualquier caso y coincidiendo con lo que llamamos “adecuación de contenidos” según los intereses del autor catalán podemos hablar, con rigor, de incrementos en el *Pròleg*, pues Espriu desarrolla la funesta historia de Cadmos con gran detalle (ver Sófocles, vv. 49-54 y *estásimo* 3º). Pero justo después, en la escena I nos presenta una clara ampliación, que casi roza la invención, de las palabras de Ismene en Sófocles (vv. 11 ss) respecto a las consecuencias de la batalla entre hermanos.

En este sentido, Espriu, mediante tres personajes nuevos -*Astimedusa*, *Euriganeia*, *Eumolp*- y *Euridice*, comienza la pieza en sí con una referencia, para nosotros muy llamativa, a nuestra desgraciada Guerra Civil, pues recordemos que la obra, aunque estrenada y publicada más tarde, es de 1939. Se habla de los caídos en la batalla y de insensatez de la guerra, que tristemente hoy día sigue haciendo estragos en tantos lugares; más claramente en palabras de *Astimedusa*:

“Insensata guerra que ens portes tanta destrucció, insensata baralla entre germans” (*Primera part*, esc. I).

Resumiendo, existen numerosos retoques en las dos primeras partes y en la última escena de la pieza, *tercera part*, en la que el *Lúcid conseller*, haciendo las veces del Corifeo en el éxodo de Sófocles, resume cuáles son las consecuencias de estas funestas discordias entre familia: Antígona, la más desgraciada, pues todo sigue como un día cualquiera incluso tras su magnífico atrevimiento; según Espriu, mediante su *Lúcid conseller*, Ismene queda como una solterona (*una conca*); *Tirèsias* conseguirá otros ojos como guía;

Euridice, tras estos hechos, “respirará en endavant més tranquil·la” y *Creont* presidirá algunos años más, como señala el autor catalán a través del consejero. Las diferencias son palpables también en el final de la obra, ya que, por ejemplo, no hay suicidio de *Euridice*.

La muerte de Antígona es en realidad un hecho pasajero, intrascendente para la inmensa mayoría, pero, al fin, un acto como otros comparables que mantienen el equilibrio entre el bien y el mal en la balanza que juzga a la Humanidad; su acto está por encima, como en Sófocles, de recompensas mundanas, es una acción que trasciende las épocas venideras; todo lo contrario que las causas de la guerra cuyas víctimas tenían y tienen una finalidad incomparable a la de nuestra heroína. Ella misma sabía que “Poetes i savis s’ocuparan de mi i de la meva acció i, en general, m’exalçaran”⁸⁹.

Para ir concluyendo, se canta la victoria sobre los argivos en la última escena de la *primera part*, y también, como veremos en seguida en el caso de Dantas, los contenidos de los *stásima* sofocleos 2º, 3º, 4º y 6º sólo los encontramos en referencias y en algunas alusiones a lo largo de la tragedia de Espriu. Tan sólo pues, coinciden con más rigor el *estásimo* 1º de Sófocles y, en menor medida, el 5º, en el que nuestra protagonista se despide de la vida.

Grosso modo, y aunque existe influencia global se trata del caso con más variaciones de contenido de todos los estudiados.

⁸⁹ En Espriu, *Antígona*, p. 71. Se trata de un *Apèndix*, del propio Espriu, publicado en *Les roques i el mar, el blau*, Barcelona, ed. 62, 1984, col·lecció “El Cangur” nº 72. En él habla de Antígona y del personaje de Ismene.

Personajes

Lo más destacable respecto a las figuras es, además de la curiosidad de encontrarnos en la lista de *Personatges* separadas las mujeres de los hombres, la ausencia de un Coro, propiamente dicho, en su lugar contamos con cuatro consejeros y el *Lúcid conseller* de *Creont* que no aparecen hasta la *tercera part*.

Espriu es el único que prescinde de la figura de Hemón (hay dos alusiones, sin llamarlo por su nombre, de *Creont* en las escenas II y V de la *tercera part*), en cuanto a los mensajeros de la obra de Sófocles, aquí tenemos sólo un *Missatger*, con brevísima intervención, en la escena IV de la *tercera part*.

Estas omisiones están compensadas por las novedosas apariciones del rey *Etèocles*, de *Eumolp*, *Euriganeia*, *Astimedusa* y de otros personajes, entre ellos, los *geronts*, *guerrers* y el *poble*.

Éstas son las diferencias más fácilmente perceptibles en la epidermis de la nómina teatral de la adaptación de Espriu; en comparación al resto de transuntos estudiados éste es el que más se distancia, junto al de Anouilh, en cuestiones de personajes debido a estas omisiones y novedades aludidas, conforme a Sófocles.

Pero veámoslo con más detenimiento. El perfil de ANTÍGONA es paralelo, en gran medida, al del personaje sofocleo aunque se ve matizado por las diferentes pláticas que mantiene con los nuevos personajes de la versión de Espriu, por ejemplo con *Etèocles* en un

pasaje, totalmente nuevo (*primera part*, esc. III), nos muestra a una Antígona (Eteocles y Polinices no han muerto todavía) que intenta convencer a sus hermanos para evitar la lucha fratricida.

Otro cambio: Antígona, no “trabaja” sola, es ayudada por *Eumolp* (esc. IV, *tercera part*) como dice el *Missatger*. Y existe un nuevo diálogo con *Tirèsias*, que no estaba en el modelo griego (esc. III, *tercera part*).

En segundo lugar <<CREONT>> Se trata del personaje que, desde nuestro punto de vista, más evoluciona en cuanto a su configuración. Su entrada se produce en la escena IV de la *primera part*, en que es sólo un consejero del rey *Etèocles*. A partir de la escena VII de la misma parte el *Creont* de Espriu no desvirtúa al sofocleo y es ya el tirano de Tebas, dice, no sin falta de ironía:

“Vet aquí el poder a les meves mans, que es deuen al benestar d’aquest poble”.

Pero, justo al final de la obra, el tirano parece dudar⁹⁰ ante los comentarios de *Tirèsias* y frente a la piedad que piden las mujeres y cuando esperábamos un cambio de decisión, son los *consellers* 1º, 2º, 3º y 4º los que “animan” a *Creont* a no salvar a Antígona⁹¹, esto es novedad respecto al original.

⁹⁰ Como explica el aparte: “(Creont vacil·la)”. (*Tercera part*, esc. V).

⁹¹ No ocurre así con el *Lúcid conseller* que reserva su opinión porque sabe que los demás condenarán a Antígona.

El *Creont* que Espriu quiere mostrarnos es un gobernante que ha sabido llegar al poder pero éste le viene grande en su primer compromiso; atiende los consejos que le dan los que están a su sombra, como él un día estuvo a la de *Etèocles*. En cualquier caso no hay arrepentimiento, como había en Sófocles, del tirano quien podemos decir delega en sus *consellers*.

Después de esto y como ya hemos referido no hay CORO propiamente dicho. Sí hemos encontrado unas estrofas (esc. VIII, *primera part*), únicas en esta pieza, muy llamativas en la forma exterior y que además nos recuerdan algo al Coro de otras versiones, se trata de un observador de lo que ocurre. Estos versos son entonados por una *Primera veu* + *Astimedusa* + *Ismene* + *Segona veu* + *Eumolp* + *Tercera veu* + *Quarta veu* + *Creont* + *Euriganeia*.

Por otro lado, Espriu, representa muy bien ese respeto del Coro sofocleo hacia el tirano, pero aquí lo ejemplifica con las intervenciones de los cuatro <<CONSELLERS>> Podemos recalcar que, como buitres al acecho, se esfuerzan por ser cada uno el más adulator con el tirano, veamos un fragmento de la esc. I, *tercera part*:

“Conseller segon: Intentes aviat de fer-te amic de les orelles reials.

Conseller primer: M’atribueixes els teus designis. No aconseguiràs d’humillar-me davant el príncep”.

El único que puede salvarse es el <<LÚCID CONSELLER>> Como sus colegas de oficio su intervención está localizada en la

tercera part. Es lo más parecido que hay a la función que desempeñaba el Coro de la *Antígona* sofoclea.

No hemos de obviar que el final “literal”⁹² de la pieza de Espriu lo pone el *Lúcid conseller*. Se trata de un largo parlamento en el que se nos cuenta los posibles desenlaces particulares de cada personaje, en una visión propia de esta figura que al final parece actuar y hablar de forma muy similar a lo que leemos en el éxodo del trágico de Colono.

En siguiente lugar, ISMENE. Salvador Espriu decía, en un “Apèndix” fuera de la tragedia, a través de Ismene: “I Electra i Antígona s’assemblaven, la seva essència era l’odi, el de la meva germana contra l’oncle, al capdavall un bon home”⁹³. Estas palabras nos hacen pensar automáticamente en una Ismene sumisa al poder de su tío y lo que es más, para ella, es un buen hombre. Esto no está en Sófocles, de manera tan manifiesta, sí hallamos en Pemán alguna similitud con la escena IX del acto I cuando Ismene hablando de Creonte reconocía que tenía “su parte de razón (...)”.

La Ismene de Espriu entra en escena como mensajera de la fatal noticia de la muerte de sus hermanos que ella misma ha presenciado (esc.V, *primera part*). Más tarde, ambas hermanas desaprueban la

⁹² Parece adecuado señalar que la pieza acaba con este discurso del *Lúcid conseller*, sobre el que propio Espriu dice en un aparte: “que el possible lector es pot estalviar, si ho prefereix, i que pot escurçar o suprimir, al seu criteri, el director d’alguna improbable representació de l’obra”.

⁹³ Estas palabras completan la caracterización de Antígona y de Creonte según la Ismene de Espriu. Cf. “Apèndix” en Espriu, *Antígona*, p. 74. En este apéndice se reproducen “dues proses de Salvador Espriu (publicades a *Les roques i el mar, el blau*, Barcelona, Ariel, Ed. 62, 1984) on són glossades les figures de la protagonista de la tragèdia *Antígona* i de la seva germana”.

proclama de *Creont* (esc. VII, *primera part*) a la que asisten. Su siguiente aparición nos revela a una *Ismene* que apoya a *Antígona* al contrario que ocurría en el modelo, compárese (vv. 39-40, Sófocles / esc. II, *segona part*).

Aunque este ímpetu inicial se torna debilidad al apartarse de su idea primera; de este modo *Espru* encadena la configuración del personaje de *Ismene* con su original sofocleo desde el final de la escena II de la *segona part*. El resto sigue con respeto el modelo.

<<TIRÈSIAS>> inaugura, con su guía *Eumolp*⁹⁴, la *segona part* de la pieza. La tragedia original se veía dividida en dos con su aparición clave, aquí no acontece así, de hecho *Espru*, como hizo con *Antígona*, *Ismene* y *Creont*, nos enseña aspectos de la vida de estas figuras, antes de influir directamente en el núcleo del conflicto de la tragedia.

En *Espru*, todas las figuras sufren un cambio en sus configuraciones. A *Tirèsias* también le ocurre esto. Interesa principalmente la nueva escena II de este acto segundo pues en ella el adivino se encuentra con *Antígona* e intenta convencerla de que *Polinices* “conduí estrangers contra la pàtria” y de que “*Etèocles* salvà a Tebes”; éste no es el adivino sofocleo transmisor sólo de la verdad y no del porqué de la cuestión.

⁹⁴ Es curioso como al comienzo del texto del vate catalán *Eumolp* aconsejaba a *Euridice*, *Astimedusa* y *Euriganeia*, no hacer mucho caso de las predicciones pues: “El mateix endeví no ho encerta pas sempre” (*primera part*, esc. I).

Su caracterización se impregnará definitivamente de los caracteres sofocleos en la *tercera part* al entrar con Ismene, portando augurios de dolor; éste sí es el Tiresias de la *Antígona* clásica.

Pasemos al <<GUARDE>> Espriu decidió no rememorar esa magnífica interlocución, con algún matiz cómico, entre el Guardián y el tirano. Paralelamente los *guardes* de Espriu no hablan en la pieza, sólo custodian a Antígona y a *Eumolp* tras ser sorprendidos. Por tanto no sabemos nada de ellos y son figuras en consecuencia totalmente unidimensionales, comparsas o personajes mudos, de los que tan sólo conocemos su profesión.

Conviene hablar seguidamente del <<MISSATGER>> Salvador Espriu también prescindió del Mensajero de palacio de Sófocles y la intervención de este mensajero de Espriu ocupa únicamente unas líneas (esc. IV, *tercera part*) en las que, sin temor alguno, transmite la noticia del desacato de la orden del tirano pero también, ya que ha habido un solo intento de enterramiento, que los culpables han sido capturados.

Finalmente, dentro de las figuras que aparecían en la *Antígona* sofoclea, <<EURIDICE>> Comparada con su modelo, goza de mucho mayor tiempo en escena (*segona* y *tercera parts*). Lo más significativo es su ascenso social: cortesana (*primera part*)/ reina (*tercera part*) con la escalada al poder de su marido *Creont*. Pero *Euridice* es una buena mujer, como en Sófocles, y una buena esposa e

incluso antes de ser reina, hablando con *Etèocles* (esc. II, *primera part*), le aconseja no castigar a su hermana Antígona.

Euridice confía en su marido y parece la única, entre las mujeres, esperanzada en la victoria de su pueblo que llega (esc. V, *primera part*) con la muerte de los hermanos, hijos de Edipo, lo que la convierte, tras la huida del enemigo, en reina.

Vemos también que *Euridice* no quiere emparentarse con la familia de Edipo pero, su fondo es bueno, desea salvar a Antígona intercediendo ante su marido. En Sófocles, Eurídice estaba en un segundo plano; en Espriu ha cobrado más relevancia, habla sin miedo a su marido pero no tiene, en realidad, ningún poder sobre él.

Analizados los personajes recreados por Espriu que estaban en la *Antígona* sofoclea, veamos ahora las figuras nuevas incorporadas por el dramaturgo catalán. Son éstas: *Etèocles*, *Eumolp*, *Euriganeia* y *Astimedusa*. Empecemos por el rey <<ETÈOCLES>> De él sabíamos muchas cosas por Sófocles y también, principalmente, por Esquilo en *Los Siete contra Tebas*, donde es el protagonista.

Espriu dibuja un gobernante inexperto que siempre pide consejo a *Creont*, al que obedece⁹⁵. En general, el personaje de *Etèocles* mantiene estática su caracterización, su idea es fija, obsesiva y está

⁹⁵ Pedir consejo era costumbre habitual del gobernante, aunque normalmente, al final es el tirano quien decide. Estimamos que el *Etèocles* de Espriu no posee ni la autoconfianza, ni la experiencia suficientes para conducir Tebas con rumbo favorable.

movido, más bien, por la vergüenza a ser visto como un cobarde⁹⁶ y por el odio a su hermano, aunque dice en sus últimas palabras:

“No em pots retenir. He de servir el meu deure de rei”.

(Escena IV, *primera part*).

El personaje más interesante, en nuestra opinión, de los que no estaban en Sófocles es <<EUMOLP>>⁹⁷. Su nombre, como vemos en nota al pie, no ha sido elegido al azar, como tampoco los de *Euriganeia* y *Astimedusa*, esto prueba el respeto al espíritu griego por parte de Salvador Espriu quien evita que sus “nuevas figuras” desentonen con el resto de los personajes centrales de la tragedia.

Pero veamos cómo se autodefine el propio *Eumolp*: “Aquí sóc un esclau geperut. Puc contemplar els fets sense passió” (esc. I, *primera part*). En esta primera escena Espriu aprovechó para describir la desesperación de una guerra que se está produciendo en Tebas y así, haciendo una recreación muy particular respecto a Sófocles, deja espacio para que el público-lector obtenga sus propias conclusiones sobre el conflicto civil español que acababa de finalizar en 1939. Tal cosa, rebaja esta obra como logro literario porque, de alguna manera, la incluye en el amplio epígrafe de “literatura tendenciosa”.

⁹⁶ En otra gran equivocación, pide a *Creont*, ayuda para cuidar a sus hermanas si muere. Su ingenuidad es tal que ni siquiera ve cómo *Creont* lo lleva a la muerte con inteligencia y sutilmente: “Creont.- Fes-me cas. Que ningú no digui: <<Creont aconsellà la impietat>> Et sentiràs cridar: <<Covard!>> T’assenyalaran amb el dit i et cridaran <<covard>> pels carrers. Però jo sé que no ets un covard, tothom sap que no ho ets.” (esc. IV, *primera part*).

⁹⁷ Véase sobre los personajes de Espriu el breve comentario de Rosa M. Delor, en Espriu, *Antígona*, pp. VIII-X. En concreto, sobre este personaje comenta: “És cert que el seu nom (εὐμολπος <<el que canta bé>>) coincideix amb el de qui es diu que va ser el fundador dels misteris d’Eleusis, també famós music. També es cert, però, que a partir d’aquell moment es va crear una família de sacerdots, els eumòlpides (...)”; cf. también, *Eumolpo* en P. Grimal, *Diccionario de mitología*, p. 183 y Ruiz de Elvira, su obra capital sobre mitología clásica, sobre Eumolpo como hijo de Posidón, como flautista y como prócer de Eleusis.

Eumolp va a correr la misma suerte que su ama Antígona. Nos lo imaginamos una persona desconfiada⁹⁸ cuya deformidad física y su condición social, estimamos, lo hacen muy susceptible a cualquier comentario, orden, etc. Prueba de ello es su diálogo con *Tirèsias* al que ayuda como lazarillo pero más tarde abandona. Este *agón* es parecidísimo al mantenido por Creonte y Tiresias en Sófocles respecto a sus profesiones, ya mencionado.

Espriu concendió mucha importancia al personaje de *Eumolp*. Podríamos ver en su actitud, tan ampliamente desmenuzada, a lo largo de la obra, varios motivos: rebeldía, por su condición física; fidelidad, a la hermana del recién fallecido rey *Etèocles* y amor, podría pensarse en amor ideal de *Eumolp* hacia Antígona.

En cuanto a <<EURIGANEIA>>⁹⁹ es una nodriza¹⁰⁰ que ha perdido sus hijos en la guerra (esc. I). Sus lamentos, casi continuos, hacen de ella la figura más pesimista de la pieza. De este personaje pluridimensional conocemos además su poder adivinatorio; estas predicciones sobre la ciudad¹⁰¹, sus habitantes y sobre Antígona y su familia son siempre negativas.

⁹⁸ Cf. Espriu, *Antígona*, esc. VII, primera part:

“Ara l'exèrcit fuig pels llargs camins polsosos / de l'àrida planura, però retornarà. / Que no dormin els guaites apostats a la riba, / car el perill ens sotja de dies i de nits”.

⁹⁹ Según Rosa M. Delor “Euriganeia és el nom de l'esposa d'Edip a les versions més antigues de la llegenda que no coneixen el tema de l'incest amb Iocasta. De manera que els quatre germ

lusió irònica

en el *Pròleg de 1947*: <<rival de Iocasta en l'amor d'Edip, si t'avens a atorgar crèdit a una erudició mordaç>>”, en Espriu, *Antígona*, p. IX. Espriu no hace referencia a estas tradiciones aunque las conoce; vemos, una vez más, que los personajes están perfectamente seleccionados. Asimismo, *Euriganeia* desempeña tres oficios: nodriza, madre y adivina.

¹⁰⁰ La figura de la nodriza aparece también en Anouilh como veremos. En Espriu se alude en: escena V, primera part: “Astimedusa.- (...) Prínceps que he criat (...)” y en la escena II, segona part: “Euriganeia.- He perdut els meus fills, sóc com morta, us he criat: deixa que em quedi”.

¹⁰¹ Hay entonces dos adivinos portadores de malas noticias en Espriu.

Euriganeia es un personaje muy relevante y encontramos datos de interés sobre su personalidad durante toda su participación que varía tras haber asistido a tanta lamentación, sorprende su actitud paralela al famoso lema *carpe diem*.

La otra nodriza es <<ASTIMEDUSA>>¹⁰². Se opone a *Euriganeia* fundamentalmente en su optimismo y si atendemos a otras leyendas sobre su pasado era una rival por el amor de Edipo.

Parece obvio que Espriu ha jugado con estos dos personajes; en esta escena séptima que cierra la *primera part* tanto *Euriganeia* como *Astimedusa* sufren una transformación, la primera, adopta una actitud práctica evolucionando desde el pesimismo y, la segunda, pasa de un espíritu optimista a una visión realista de los hechos que están ocurriendo pues se está cumpliendo la maldición de Edipo.

De la misma manera, y aunque es difícil dilucidar quién -*Astimedusa* o *Euriganeia*- es más importante en la acción, creemos que la presencia de *Astimedusa* es menos interesante por sus participaciones ceñidas a la *primera part* y por la importancia de éstas, a nuestro entender. De cualquier modo, ambas figuras, incluso con las diferencias señaladas, son complementarias.

¹⁰² Es una nueva figura en Espriu pero también nos evoca ecos de algunas tradiciones sobre Edipo. Para P. Grimal: “según una versión oscura de la leyenda de Edipo, éste casó con ella a la muerte de Yocasta. Al parecer, calumnió a sus hijastros Eteocles y Polinices al acusarlos ante su padre de que la querían mal. Edipo maldijo a sus dos hijos. Tal habría sido el origen de la riña entre los dos príncipes”, en *Diccionario de mitología*, p. 571; ver también, R. de Elvira, en *op. cit.*, como esposa (o amante) de Edipo (203) o como hija de Alcátoo (213).

En un último lugar, existen en la moderna adaptación de Espriu OTROS PERSONAJES: GERONTS, GUARDES, GUERRERS, POBLE. Sus caracterizaciones son planas, no hablan y, por tanto, sólo conocemos su oficio.

En general y como conclusión a la versión catalana, Salvador Espriu ha reducido el número de personajes sofocleos con un solo mensajero y la ausencia más notable de Hemón. Estas carencias fueron equilibradas con la creación de nuevos personajes¹⁰³ muy activos en la obra de Espriu. La presencia más sorprendente quizás sea la de *Etèocles* pero la más interesante, estimamos, es la de *Eumolp*. Entre las que estaban en Sófocles, es llamativo el papel de la reina *Euridice*, en Espriu, por su extensión e importancia.

¹⁰³ Entiéndanse, a tenor de lo dicho en anteriores notas al pie, *Astimedusa*, *Etèocles*, *Euriganeia* y *Eumolp* como nuevos personajes respecto a los que componían la *Antígona* de Sófocles.

Estructura externa

SÓFOCLES	ESPRIU
PRÓLOGO (vv. 1-99)	PRÒLEG SEGONA PART. ESCENA II
PÁRODOS/ EST. 1º (vv. 100-161)	PRIMERA PART. ESCENA VII
EPISODIO 1º (vv. 162-331)	SEGONA PART. ESCENA VII
ESTÁSIMO 2º (vv. 332-383)	
EPISODIO 2º (vv. 384-581)	TERCERA PART. ESCS. IV y V
ESTÁSIMO 3º (vv. 582-630)	PRÒLEG PRIMERA PART. ESCENA VII*
EPISODIO 3º (vv. 631-780)	
ESTÁSIMO 4º (vv. 781-805)	
EPISODIO 4º (vv. 806-943)	TERCERA PART. ESCENA V
ESTÁSIMO 5º (vv. 944-987)	
EPISODIO 5º (vv. 988-1114)	TERCERA PART. ESCS. I y V
ESTÁSIMO 6º (vv. 1115-1154)	
ÚLTIMO EPISODIO (vv. 1155-1346)	
ÉXODO (vv. 1347-1353)	TERCERA PART. ESCENA VI**

*Véanse también aquí los cambios en el orden. Los huecos reflejan ausencias en las adaptaciones.

**Se trata del parlamento del *Lúcid conseller*, es lo más cercano al éxodo sofocleo.

Listado provisional de temas populares en la *Antígona* de Espriu:

Encontramos los siguientes tópicos folclóricos en la *Antígona* de Salvador Espriu:

- 1 Almas de difuntos (*primera part*, esc. V; *tercera part*, esc. II)
- 2 Animal fabuloso (*Pròleg*)
- 3 Cadáver(es) pasto de perros y aves * (*Pròleg*; *primera part*, esc. VII; *segona part*, esc. I)
- 4 Castigo divino * (*Pròleg*; *primera part*, esc. I; *segona part*, esc. I; *tercera part*, esc. VI)
- 5 Cegar como castigo o venganza (*Pròleg*; *primera part*, esc. V, alusión)
- 6 Censura de la mujer/ antifeminismo * (*primera part*, esc. IV; *segona part*, esc. I)
- 7 Incesto * (*Pròleg*)
- 8 Malos presagios * (*segona part*, escena I; *tercera part*, esc. III)
- 9 Mensajero portador de malas nuevas * (*primera part*, esc. V; *tercera part*, esc. IV)
- 10 Monstruo azote de un país (*Pròleg*)
- 11 Parricidio * (*Pròleg*; *primera part*, esc. V; *tercera part*, esc. VI, alusión)
- 12 Suicidio * (*Pròleg*)
- 13 Victoria personificada (*primera part*, esc. VII)

4.- JÚLIO DANTAS (Lagos, 1876- Lisboa, 1962)

Argumento

“Esta peça foi representada no Teatro de D. Maria II, em Abril de 1946, para estreia de Mariana Rey Colaço Robles Monteiro¹⁰⁴”

Estamos de acuerdo con Antonio Tovar en que el “argumento (...) en líneas generales no varía mucho (...), pero sí en los detalles y caracteres”¹⁰⁵. Veamos, sin más dilación, lo que según nuestro parecer es más destacable por su novedad respecto a Sófocles.

4.1) Alteración en el orden de contar los hechos:

Dantas empieza por relatar, mediante el guardia personal de Creonte, *Egéon*, y el senador *Enópides*, el reciente combate entre los hermanos (*acto I, cena I*); sabemos que en Sófocles la génesis de su pieza lo constituye el diálogo entre Antígona e Ismene que aquí se retrasa hasta la *II cena del acto I*.

La tragedia de Dantas sigue fiel en las escenas siguientes con: la proclama del tirano, *cena IV*; las malas noticias que desvelan la desobediencia a la orden de Creonte (*cena V*); ya en el *acto II*, el agón entre Antígona y el tirano (*cena IV*); la intervención de la *Isménia* de Dantas (*cena V*) como en Sófocles. Sí encontramos alteración en el

¹⁰⁴ Aunque disponemos de la primera edición en portugués, lugar desde el que trasladamos esta cita, no aparece la fecha de impresión de la pieza; esto lo hace notar también Antonio Tovar en *Sófocles. Antígona* (Estudio A. Tovar), Madrid, Inst. Nebrija, 1972, p. 27, nota I.

Para la consulta sobre aspectos biográficos de este portugués, médico, dramaturgo cf. la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, tomo XVII, p. 935 ss.; *El pequeño Espasa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 389; *Gran Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Planeta, reimpr. 1977, tomo III, pp. 665-66. En cualquier caso, no es fácil conseguir información sobre Júlio Dantas. Nada hemos encontrado en la *Encyclopaedia Britannica*, London. New York, 1929-30, 14 th ed., tomo 7.

¹⁰⁵ A. Tovar, *op. cit.*, p. 28.

orden cuando Dantas antepone el diálogo entre *Tirésias* -curiosamente olvidado en la nómina teatral de nuestra edición- y Creonte (*cena* III, *acto* III) al de *Hémon* con su padre (*cena* V, *acto* III), porque en Sófocles ocurre al revés. El resto permanece bastante fiel exceptuando las siguientes:

4.2) **Invenciones:**

No hay una gran afluencia de episodios totalmente nuevos. Todos mantienen una clara inspiración en el modelo, pero hemos de mencionar un clarísimo ejemplo de invención que coincide con el final de obra del escritor portugués y, del mismo modo que respecto a Sófocles, es nuevo comparado con las versiones motivo de esta Tesis Doctoral. Como decimos, la adaptación de Dantas termina con el encadenamiento del tirano y su futuro juicio ante el Senado; este final es completamente alternativo y novedoso. En Sófocles, y en Pemán, el final de Creonte es desgraciado y en Espriu prácticamente, como hemos visto, actúa casi sin afectación, pero el Creonte de Dantas sufre el castigo material de ser esposado (*cena* V, *acto* V).

Este cierre, a nuestro modo de ver y aunque reconforta a los que amamos a Antígona, resta dramatismo al envidiable acto de la protagonista principal.

4.3) **Añadiduras-incrementos:**

En nuestro *T. I. T.* comentábamos la poca relevancia en cuanto a número de intervenciones de la reina Eurídice en Sófocles. También decíamos que la sumisión ante el rey era total y su opinión de poco servía. Pues bien, Dantas sí ofrece la posibilidad a Eurídice de

defender a su hijo, primero, ante las acusaciones que se han vertido sobre él acerca de su complicidad con Antígona:

“Eurídice: Se ele acusou Hémon de cumplicidade com Antígona, mentiu. Não dês ouvidos, rei, àqueles que intentam semear a discórdia no teu lar”

y, segundo, ante la pregunta de su esposa:

“Creonte: A consciência dos reis é a justiça”.

(Ambas citas en *acto III, cena IV*).

El diálogo es más extenso y supone un claro incremento e, incluso, podríamos incluirlo entre las invenciones del dramaturgo portugués.

Para ir concluyendo, queremos dejar casi zanjada la cuestión con la opinión de A. Tovar, quien sostiene y nosotros con él, que no es de Sófocles “el sentimentalismo exagerado, ni las frases altisonantes, ni los efectismos cuidadosamente aprovechados” ni como ya se ha dicho “ese juicio de Creonte, por sus, diríamos, <<crímenes de guerra>>”¹⁰⁶.

Exceptuando estas variaciones señaladas, Dantas, si atendemos a los “subargumentos” de los *stásima*, refleja, teniendo presentes las lógicas diferencias en la forma exterior del texto moderno respecto al esquema métrico del *estásimo* griego, la victoria de Tebas (Sófocles: *párodos-estásimo* 1º vv. 100-161 y Dantas: *cena III, acto I*); pero no

¹⁰⁶ A. Tovar, *op. cit.*, p. 28.

mantiene el canto a la grandeza y misterio del hombre (Sófocles: vv. 332-375); como tampoco encontramos explícitamente el contenido del coro 3º del poeta griego, sobre el poder de los dioses y la debilidad de los hombres aunque sí hay evidentes referencias sueltas al funesto destino de los Labdácidas (por ejemplo en el *acto II, cena V*); del mismo modo, no hemos localizado el canto a Amor que coincidía con el canto coral 4º en Sófocles mas sí se halló, ya en el *acto IV, cena V* lo que, aproximadamente, es el 5º coro de la pieza griega, en él se presentan otros destinos similares al de Antígona. Por último, tampoco encontramos la canción lírica coral o hiporquema que supone el último *estásimo* en la *Antígona* sofoclea.

Para terminar este apartado sobre la cuestión argumental de la *Antígona* lusa, queremos destacar, por su curiosidad, cómo las piezas de Espriu y de Dantas, en lo que se refiere a la conservación de los *stásima* sofocleos en sus respectivas adaptaciones, coinciden.

Personajes

Antonio Tovar considera respecto al texto portugués que “Los personajes fundamentales del poeta griego se mantienen, añadiendo otros como Egéon, comandante de la guardia personal del rey o varios senadores: Enópides, Astaco, Proceo (...) Antígona apenas difiere de la heroína griega; en cambio, Creonte es un hombre colérico, nervioso, arbitrario y asustado, nunca seguro de la justicia de sus actos. Hemón es un joven violento que intenta matar a su padre (...) A Eurídice se le da papel largo y descollante (...) El Coro, mejor dicho, los senadores que lo representan, se pronuncia abiertamente contra Creonte, con actitud resuelta que no tiene en la obra de Sófocles (...)”¹⁰⁷.

La cita es larga pero merece la pena respetarla casi íntegramente pues es el único comentario que hemos hallado sobre los personajes de Júlio Dantas. Estamos de acuerdo con él aunque vamos a intentar ampliar e ilustrar lo dicho por el maestro Tovar¹⁰⁸.

En primer término cabe resaltar que dentro de las *Figuras* de la versión de Dantas no se menciona a *Tirésias*, debe ser una omisión accidental en la preparación de la edición manejada¹⁰⁹ pues el adivino entra en la *cena* II del *acto* III; no nos detendremos más en ello.

¹⁰⁷ Cf. A. Tovar, *op. cit.*, 1972, pp. 27-28.

¹⁰⁸ Con anterioridad se mencionó que Tovar no pretendía aquí un análisis exhaustivo de las figuras de la pieza, por el contrario, hace un breve comentario sobre “La *Antígona* actual” dentro de la introducción a la tragedia *Antígona* de Sófocles.

¹⁰⁹ Manejamos la primera edición en portugués. No hemos encontrado ninguna otra edición ni traducción.

Comencemos por ANTÍGONA. Siguiendo a Tovar “apenas difiere de la heroína griega”, pero ¿qué incluye ese *apenas*? En nuestra opinión la Antígona de Dantas es más impetuosa cuando habla con *Isménia*, con Creonte y, en ocasiones, casi agresiva, con el monarca: “¡Conheço outro louco que se julga rei de Tebas, e que não tem, da raça real de Cadmo, senão a serpente que lhe cinge a cabeça!” (*acto II, cena IV*); esto nos lleva a pensar en una Antígona más mundana que interviene en los diálogos con más pasión que la sofoclea.

Por otro lado también se vislumbra un cambio respecto a Sófocles: los jóvenes enamorados se encuentran en el último amanecer de Antígona, esto también sucedía en Pemán, pero creemos que afecta en mayor medida a la acción que al personaje de Antígona pues ésta, con decisión, no acepta el sacrificio de *Hémon* “(...) Deixa-me partir sòzinha -ouviste?- sòzinha”¹¹⁰.

El resto del papel de Antígona en Dantas se ajusta al *acto I, cena II; acto II, cenas IV, V* y *acto IV, cena V*.

CREONTE. Su caracterización no se ve alterada durante toda la obra ya que, si en Sófocles, tras oír a Tiresias y al Corifeo no tarda en rendirse, en Dantas, Creonte no se arrepiente y en este sentido los rasgos que lo definen permanecen fijos exceptuando el final de la pieza en que le van a comunicar la muerte de su hijo; esta noticia

¹¹⁰ Cf. *acto IV, cena V*. En estas palabras de despedida de Antígona, la protagonista propone a *Hémon* casarse con *Isménia*.

precipita su caída, su arrogancia se ha esfumado, por fin ve las cosas claras pero es demasiado tarde.

Creonte aparece en la *cena* IV del *acto* I y el contenido de sus intervenciones es prácticamente igual que en Sófocles (vv. 162 ss), así ocurre sucesivamente con sus momentos estelares: segundo acto (con Antígona) ajustándose al *agón* sofocleo (2º episodio en Sófocles); pero este paralelismo estructural, externo e interno, se rompe en el tercer acto de Dantas pues *Tirésias* entra con anterioridad a *Hémon*.

Recordamos las palabras de Tovar sobre Creonte: “es un hombre colérico, nervioso, arbitrario y asustado, nunca seguro de la justicia de sus actos”. Pues bien, tratemos de ejemplificar lo dicho por el maestro Tovar. Dantas hace referencia a la cólera del tirano en varias ocasiones, por ejemplo, según Antígona las leyes de Creonte “são as leis ditadas pela paixão e pela cólera, como as tuas” (acto II, cena IV); antes, en la cena III del acto II, *Enópides* recomendaba al tirano moderar su “justa cólera”.

Pero puede que las líneas más aclaratorias de la personalidad de Creonte, tras recibir la noticia de la desobediencia de su orden, sean éstas que reproducimos y que confirman lo expuesto por Tovar:

“Creonte.- Mandeí pôr guardas armados ao pé do cadáver. Como o levaram? Esse guardas onde estão? Quem eram? Dormiam? Fugiram? Mataram-nos? Quem transmitiu as minhas ordens? Quem me atraiçoou?”.

Estas continuas preguntas avalan el nerviosismo descrito por Tovar del tirano y su miedo. También es cierto que no es un hombre seguro de la justicia de sus actos prueba de ello las múltiples alusiones a la traición de los que lo rodean; la “justicia” está personificada en Creonte, pues actúa contra el pueblo y contra el consejo de los más cercanos.

El Coro está representado por los SENADORES. Éstos son: *Enópides*, *Ástaco* y *Proceu*¹¹¹. A diferencia del Coro sofocleo estos senadores, como señala Tovar, se manifiestan “abiertamente contra Creonte”. Son, pensamos, junto a Antígona y Creonte los individuos más interesantes del texto portugués. Intervienen constantemente lo que nos facilita abundante información sobre cada uno de los tres.

No creemos equivocarnos al pensar que *Enópides* es el impetuoso del grupo y el más respetuoso, en un principio, al Estado, a Creonte. *Proceu*, significa o entendemos que viene a simbolizar la mediocridad áurea entre la impulsividad de *Enópides* y la prudencia del viejo y noble *Ástaco*. *Proceu* no duda, incluso teniendo una opinión firme, en pedir consejo al mayor de los tres.

Este trío representa una escala de sabiduría y saber estar en las situaciones complicadas fruto del paso de los años; en esta línea, las

¹¹¹ Referido a los nombre propios, Tovar no tilda *Astaco* -nuestra edición sí pone tilde a las mayúsculas- y cierra la *u* de *Proceu* en *o*. Nosotros mantenemos *Proceu*, como venimos haciendo, respetando lo que leemos en nuestra edición original, y acentuamos *Ástaco*. Según el profesor Fernández-Galiano (*La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, 140) “darán esdrújulos los nombres cuya penúltima sílaba contenga -a- breve” (...) “una grandísima parte de las sílabas con *a* de los nombres griegos pueden medirse como breves. Por lo tanto deben en rigor ser esdrújulos (...) *Ástaco*: ’ασταχος (...)”.

sentencias de *Ástaco* son más breves pero mucho más densas y descollantes que los argumentos de *Enópides*. *Proceu* estaría más cerca del noble anciano al que, nos parece, ve como un modelo a seguir.

Tovar no habla, en su breve repaso a las figuras de Dantas, de dos ancianos (<<UN VELHO>>, <<OUTRO VELHO>>) que aparecen en sólo tres ocasiones: *acto I, cena III*; *acto III, cena I* y *acto IV, cena IV*. Son partidarios de Creonte e insertan sus comentarios entre los diálogos y trílogos de los senadores, luego, en cierto modo, representarían también al Coro sofocleo. No influyen en la acción.

Junto a otros <<VELHOS SENADORES>>, los GUARDAS de Creonte y el <<POVO>> completan el reparto de la versión portuguesa. Sobre éstos sólo comentaremos algo acerca de los GUARDAS. Son figuras mudas cuya misión es vigilar el cadáver de *Polínicas* y acompañar a Antígona, ya capturada. En esta ocasión, la noticia del incumplimiento de la orden de Creonte la trae <<EGÉON>>¹¹², comandante de la guardia, personajes que sí cumple un papel largo y relevante en Dantas.

Es, en parte, personaje nuevo, en parte, recreación, ya que, insistimos, es mensajero de las noticias que traía el Guardián de Sófocles pero desprovisto de la verborrea, del nerviosismo del Mensajero que desesperaba al tirano en el original de Sófocles.

¹¹² Postergamos el análisis de *Isménia*, *Hémon*, Eurídice y *Tirésias*, pues parece necesario hablar aquí de *Egéon*. Sobre el nombre y las leyendas de este personaje evocador de fuerza extraordinaria puede confrontarse: P. Grimal, *Diccionario...* p. 150.

También hace la función del Mensajero sofocleo portador de la fatal noticia de la muerte de Hemón.

Su intervención abarca prácticamente el conjunto de esta recreación, excepto el *acto* III. Es un hombre de armas, que manda la guardia de Creonte, al que sirve sin halagos; es un hombre honrado, así lo cree *Hémon*, que se expresa y discierne con suma competencia.

En la *cena* III del *acto* II, aunque salva su cabeza, al encontrar al culpable, aguanta estoicamente ante Creonte sin decir el nombre de nuestra heroína, finalmente debe ser *Enópides* el que lo haga.

A tenor de lo expuesto nos restan cuatro figuras por analizar. Primero, <<HÉMON>> Según Tovar es un <<joven violento que intenta matar a su padre en la primera entrevista que con él tiene, a cuyo gesto responde textualmente Creonte: “Aquí tienes mi pecho, hiero. Si te falta el valor soy yo quien te estrangulo”>>¹¹³. Pensamos, como puede leerse en la nota al pie, que en principio el príncipe quiere dialogar y de igual modo que su correspondiente sofocleo se mueve por amor. Estimamos que piensa en el suicidio antes que en el parricidio pues en ningún momento *Hémon* reconoce, antes las continuas preguntas de su padre, querer matarlo.

No es hasta su segunda entrevista, creemos, y no en la primera como piensa Tovar, cuando el príncipe siente deseos de acabar con la

¹¹³ Cf. A. Tovar, *op. cit.*, p. 28. Nosotros traducimos igual que Tovar pero, en realidad, textualmente faltarían algunas exclamaciones y como, justo antes de esas palabras del rey Hémon no se mostraba como un asesino: “Creonte.- Vens então declarar-te em rebelião contra mim? / Hémon.- Não, meu pai. Venho pedir-te que reconsideres”. Si es verdad que *Hémon* amenaza con: “(...) não será só Antígona que morre. Alguém mais morrerá com ela!”. No sabemos con certeza si se refiere a su propia persona o está amenazando al padre.

vida de su padre (*acto IV, cena VI*) pero no lo consigue pues, como se vio, *Egéon* media y evita otro desastre.

Aquí termina su papel en la obra, suicidándose con su espada tras soltar el lazo que estrangulaba el cuello de Antígona, preparado por ella misma, como contaba *Egéon* (*acto V, cena III*).

Respecto a <<ISMÉNIA>>, Tovar no la menciona en su trabajo, ya citado en varias ocasiones. Esto puede deberse a que su caracterización no varía conforme al modelo sofocleo.

Así, se opone también a Antígona y no hay ningún cambio destacable en la *soror* de Antígona en Dantas respecto a la de Sófocles, si no contamos la insistencia de la *Isménia* de Dantas por hacer comprender a Creonte la trascendencia de su decisión.

Tampoco ofrece Tovar datos sobre <<TIRÉSIAS>> en su análisis. Un vistazo y un recuento superficial revelan que la intervención de *Tirésias*, es aquí, un poco más breve –once intervenciones por catorce en Sófocles- en el jugoso *agón* con Creonte. Pero Dantas compensa con otras siete intervenciones nuevas que forman un nuevo diálogo, con *Enópides* y *Proceu*, justo en su entrada a escena, en el que los senadores critican la siempre complicada labor de un adivino, esto es, dar malas noticias.

En cualquier caso, el diálogo esencial con el tirano, que marcaba un punto de inflexión en la tragedia clásica, es prácticamente

igual en su contenido: advertencia de cambiar de opinión y advertencia del peligro de muerte de su hijo (Dantas: *acto* III; *cena* IV / Sófocles: vv. 988- 1090).

Por último EURÍDICE. Estamos totalmente de acuerdo con el resumido pero certero comentario de Tovar sobre la reina, pues encierra lo principal de ella y de la absurda testarudez de su marido:

“A Eurídice se le da papel largo y descollante; discute con el rey en defensa de su hijo, negando que éste haya tenido nunca la intención de matarlo, como parece ser la obsesión de su padre”.

En cuanto a su concreta participación es ciertamente sobresaliente y extensa (*acto* III, *cenar* V y VI), confrontada con su modelo. En Dantas, Eurídice discute con su marido en un pasaje muy novedoso donde, la esposa excelente y sumisa que era en Sófocles, se torna efusiva y valiente, eso sí, sólo por el amor a su hijo y por la defensa de su inocencia.

Cuando interviene por segunda vez podemos enlazar su parlamento con Sófocles. Conoce la noticia de la muerte de *Hémon* y acusa a su marido de ser el culpable de ésta; ocurre en Sófocles en el último episodio pero no en boca de la reina sino del Mensajero de palacio (vv. 1312 ss).

Estructura externa

SÓFOCLES	DANTAS
PRÓLOGO (vv. 1-99)	ACTO I. CENA II
PÁRODOS/ EST. 1º (vv. 100-161)	ACTO I. CENA III
EPISODIO 1º (vv. 162-331)	ACTO I. CENA IV ACTO I. CENA V
ESTÁSIMO 2º (vv. 332-383)	
EPISODIO 2º (vv. 384-581)	ACTO II. CENA III ACTO II. CENA IV ACTO II. CENA V
ESTÁSIMO 3º (vv. 582-630)	
EPISODIO 3º (vv. 631-780)	ACTO III. CENA V
ESTÁSIMO 4º (vv. 781-805)	
EPISODIO 4º (vv. 806-943)	ACTO IV. CENA V
ESTÁSIMO 5º (vv. 944-987)	ACTO IV. CENA V
EPISODIO 5º (vv. 988-1114)	ACTO III. CENA III
ESTÁSIMO 6º (vv. 1115-1154)	
ÚLTIMO EPISODIO (vv. 1155-1346)	ACTO V. CENA II ACTO V. CENA III
ÉXODO (vv. 1347-1353)	*

*No hay un equivalente, sólo la última reflexión del noble *Ástaco*.

Listado provisional de temas populares en la *Antígona* de Dantas:

Hay testimonio de los siguientes tópicos folclóricos en la *Antígona* de Júlio Dantas:

- 1 Almas de difuntos (*acto V, cena III, alusión*)
- 2 Amenaza de lapidación (*acto I, cena IV*)
- 4 Amenaza de tortura (*acto I, cena V*)
- 5 Animal fabuloso (*acto II, cena II, alusión; acto III, cena VI, alusión; acto V, cena III, alusión*)
- 6 Cadáver(es) pasto de perros y aves * (*acto I, cena II, IV*)
- 7 Castigo divino * (*acto I, cena II; acto II, cena I*)
- 8 Cegar como castigo o venganza (*acto V, cena IV, alusión*)
- 9 Censura de la mujer/ antifeminismo * (*acto III, cena V; acto V, cena I*)
- 10 Fulminación (*acto I, cena I; acto IV, cena V: alusiones*)
- 10 Incesto * (*acto I, cena I; acto III, cenas III y V*)
- 11 Malos presagios * (*acto III, cena III*)
- 12 Mensajero portador de malas nuevas * (*acto I, cena V; acto V, cena II*)
- 13 Padre e hijo enfrentados * (*acto III, cena V*)
- 14 Parricidio * (*acto I, cenas I y II; acto II, cenas IV y V; acto III, cenas III y V; acto IV, cena III; acto V, cena I*)
- 15 Petrificación (*acto IV, cena V*)
- 16 Suicidio * (*acto III, cena V; acto V, cena III*)
- 17 Transformación en animal (*acto II, cena I, alusión*)

5.- JEAN ANOUILH (1910, Bordeaux- 1987, Lausana)

Argumento

“Veinticinco siglos justos después de la representación de la *Antígona* de Sófocles, se estrena en París la de Anouilh: exactamente el 4 de febrero de 1944”¹¹⁴. Ocurrió en L’Atelier con puesta en escena de André Barsacq.

Nos gustaría comenzar por destacar la afición, el gusto de los dramaturgos franceses por la recuperación y aprovechamiento, según sus propios intereses del momento, de los intemporales temas griegos.

En este sentido, y si pensamos en la *Antígona* de Sófocles, y en otras tragedias griegas suyas, como dice G. Steiner “las adaptaciones y traducciones de esta obra se remontan a la década de 1530”; es destacable que entre las primeras versiones, los más importantes son de autores italianos como Luigi Alamanni (publicada en Lyon en 1533) y de autores franceses: Robert Garniere, en 1580 *Antigone ou la Pitié*; Jean Rotrou cuya adaptación presenta, curiosamente, a Polinices como personaje principal y como el tirano en esta pieza del siglo XVII.

¹¹⁴ Cf. Luis Gil, *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 74. Es, de fijo, un excelente estudio, en el que se trata la adaptación de Anouilh y como ya se señaló es un antecedente importantísimo en lo referido al parangón entre los personajes y las estructuras del modelo de Sófocles y de la moderna recreación de Anouilh. Estamos, sin duda, ante una obra de referencia obligada para estas cuestiones. También de importancia son los trabajos de A. Tovar, ya citado, pp. 30-31; J. S. Lasso de la Vega, *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*, Deps. Latín y Griego, Univ. de Murcia, 1981.

Por otro lado, sobre la vida y el teatro, especialmente su *Antígona*, del dramaturgo francés, pueden consultarse, entre otros: George Versini, *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, pp. 68-78; *Le Dictionnaire Bordas de Littérature française et francophone*, Heur Lemaître, Paris, Bordas, 1985, sobre todo, p. 12; *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel, du Rocher, 1988, pp. 87-95; etc.

Ya en el siglo XVIII, sin duda, la más famosa es la ideada por Vittorio Alfieri y una centuria más tarde, en 1813, Pierre-Simón Ballanche publica *Antigone*, poema en prosa, rico en misticismo cristiano como lo denomina L. Rognoni¹¹⁵. En el siglo pasado el interés de los literatos franceses, sobre todo en época de guerra, por la *Antígona* y los mitos griegos es evidente y podemos decir que la supremacía francesa en el gusto por ese rescate de los dramas griegos clásicos es también manifiesta, por lo menos en cantidad, respecto a Italia, España, Alemania y Portugal.

Así las cosas, el texto de este dramaturgo francés es considerado por la mayoría de sus biógrafos, críticos y estudiosos de la literatura en general como “le chef- d’œuvre d’Anouilh”¹¹⁶ y según Lemaître “la carrière d’Anouilh atteint un premier sommet avec *Antigone*, qui modernise avec bonheur un thème éternel”¹¹⁷, más adelante el mismo autor nos comenta sobre la versión de Anouilh que se trata de una “transposition moderne de la tragédie de Sophocle, dont l’action est, pour l’essentiel, exactement respectée; mais la modernisation se traduit par des anachronismes délibérés, à la fois dans les costumes et dans le langage, qui sont ceux du Xxe s (...)”.

Estamos de acuerdo en que la pieza de Anouilh guarda lo esencial del mito de *Antígona* y las diferencias en el argumento son

¹¹⁵ En el *Diccionario Literario*, de González Porto-Bompiani, Barcelona, Montaner y Simón, S. A., 1967 (2ª ed.), tomo II, pp. 204; 264-265. Confróntese también, sobre la predilección desde 1530 por el tema de *Antígona*, G. Steiner, *Antígonas*, Barcelona, Gedisa, 1987, pp. 19 ss.

¹¹⁶ Cf. G. Versini, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁷ Cf. H. Lemaître, *op. cit.*, p. 21.

escasas¹¹⁸. Sí son de más importancia los cambios, como un poco más tarde comprobaremos, en los caracteres y en la estructura, aunque, como venimos haciendo, vamos a intentar marcar algunas variaciones en la trama argumental de la adaptación de Jean Anouilh; de este modo:

5.1) Alteración en el orden de contar los hechos:

Por ejemplo, Anouilh comienza su adaptación con *Le Prologue* en el que, en primer lugar, nos cuenta detalles para la comprensión de la caracterización de los personajes; en segundo lugar, “maintenant que vous les connaissez tous, ils vont pouvoir vous jouer leur histoire”¹¹⁹. Esta historia es la lucha entre los hermanos *Étéocle* y *Polynice*. Asimismo este prólogo nos explica cómo *Créon* ha decidido, muertos los hermanos de Antígona, conceder sepelio a *Étéocle* y castigar con la muerte al que haga lo propio con *Polynice*.

Sófocles aludía a los pormenores de la batalla en la *párodos* de una manera, a nuestro entender, mucho más elegante y solemne¹²⁰ que Anouilh, quien realmente hace una crónica resumida de la lucha que finaliza con una brevísima mención de la prohibición de *Créon*; sobre ésta las hermanas no hablan hasta lo que hemos considerado la escena

¹¹⁸ Según el maestro A. Tovar “Anouilh está muy cerca de Sófocles, aunque sin la dimensión universal y religiosa del poeta heleno. No hay que olvidar que la obra nace como de circunstancias”, en *op. cit.*, p. 31. Y, en opinión de L. Gil “los curiosos anacronismos -las menciones a los cigarrillos, el café, los fusiles, las labores de punto de Eurídice para las canastillas de los pobres, el vestuario actual de los actores- (...) proyectan en nuestro mundo la leyenda, sin afectar a su esencia (...)”, en *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁹ Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 2001, p. 12.

¹²⁰ Como señala el profesor Benavente y Barreda, en su versión de las tragedias “a lo largo de la tragedia se insiste (*cf.* vv. 14, 144-47 y 512) en que ambos hermanos se dan mutua muerte”, p. 414, nota 16.

III de esta pieza en un acto. Sabemos, y aquí está la alteración, que el diálogo entre Antígona y su *soror* es el inicio de la tragedia sofoclea.

Se puede decir que encontramos muy similares los inicios de las adaptaciones de Anouilh y de Espriu si exceptuamos la presentación de los personajes que el dramaturgo francés hace; otro dato de interés: Anouilh no cuenta en *Le Prologue* que Antígona haya enterrado a su hermano y que ha sido descubierta como sí se hace en el *Pròleg* de Espriu. Algunos han hablado de posible plagio y es cierto que hay lógicas conexiones y algunas coincidencias destacables entre ambas piezas pero, pensar en copia supone no haber leído a fondo ambas tragedias y, por otro lado, no saber que si la *Antígona* de Espriu aparece en 1955 es, como hemos dicho ya, a causa de la guerra pues el texto estaba preparado en 1939, cinco años antes de aparecer la pieza de Jean Anouilh¹²¹.

5.2) **Invenciones:**

Existen invenciones relevantes si obviamos la superficialidad de los mencionados anacronismos, que retocan el contenido de esta adaptación.

En nuestra opinión, y sin miedo a errores, la novedad más característica está simbolizada en la continua insistencia, valga la redundancia, de *Créon* en salvar a Antígona. Así, primero, sin saberse aún quién ha desobedecido su orden por primera vez, manda guardar silencio sobre lo ocurrido a sus guardas y, segundo, una vez capturada

¹²¹ Como se explica en nota 5 del *Prefaci de 1947* a su *Antígona* “Espriu no publicà la seva *Antígona* fins al 1955, algú maliciós podia suposar que era un plagí”.

Antigone en su nueva tentativa, trata de hacerla entrar en razón, hasta el punto de decirle:

“Je veux te sauver, Antigone”. (Esc. X).

Todo esto es completamente nuevo en Anouilh y ciertamente es sorprendente la actitud del tirano quien para no parecer tan cruel dice de forma vehemente, ante la testarudez de su sobrina:

“Ecoute-moi bien. J’ai le mauvais rôle, c’est entendu, et tu as le bon. Et tu le sens”. (Esc. X)¹²².

Encontramos otra clara invención en el diálogo mantenido por La Nodriza y Antígona (esc. III) y, sobre todo, el de *Hémon* con nuestra protagonista que ocupa toda la escena IV.

Para Steiner “En Sófocles y en gran parte de la tradición, Creonte queda en una espantosa soledad (...). Esto no ocurre en Anouilh”¹²³. Coincidimos plenamente en este aspecto con George Steiner, pues, aunque *Le Chœur* recuerda al tirano, casi al término de la adaptación, que “tu es tout seul maintenant, Créon” aparece justo a tiempo (esc. XVII) *Le Page*, en quien se apoya recordándonos a la Antígona lazarillo con su padre Edipo.

¹²² G. Steiner piensa que “Créon gana” en el diálogo con Antígona, en *op. cit.*, p. 148.

Podemos pensar que *Créon*, probablemente, ve en Antígona un elemento peligroso para su poder y prefiere tenerla de su lado. En segundo lugar, el tirano puede concebir el acto de *Antigone* como la acción aislada y utópica de una flaca mujer que aunque fuese envidiable por todos, ¿quién iba a arriesgarse?. Queremos decir que *Créon* sabe que no van a surgir mil *Antigones*, mil heroínas que perturben su poder. En tercer lugar, podría sostenerse que *Créon*, como un “tirano desconfiado” estuviese realmente movido por el amor a su sobrina o que sintiese pena por ella, dice *Créon*:

“(…) Te faire mourir! Tu ne t’es pas regardée, moineau! Tu es trop maigre. Grossis un peu, plutôt, pour faire un gros garçon à Hémon. Thèbes en a besoin plus que de ta mort, je te l’assure”. (Esc. X).

¹²³ También en p. 148 de su obra *Antígonas*.

5.3) Incrementos:

En Sófocles, en los versos que van del 441 al 573, Creonte y Antígona mantienen un diálogo central, por su contenido y localización en la obra, que Anouilh incrementa (esc. IX y esc. X) ostensiblemente. En él se narra, como anteriormente hemos dicho, el “juicio” a Antígona con un Creonte, al que llamaríamos, fiscal en Sófocles y defensor en Anouilh.

En general, el dramaturgo galo, presenta un argumento, con gran fidelidad en lo esencial pero también, *suo modo*, redistribuye, inventa episodios que muestran las divergencias de dos épocas, ya que, si hacemos memoria los años de la *Antigone* de Anouilh fueron muy conflictivos en Europa y concretamente en Francia tras la ocupación nazi¹²⁴, pero el dramaturgo francés muestra su fecundidad en esta difícil franja de la historia pues presenta, entre 1942 y 1946: *Eurídice*, *Antígona* y *Medea*. Es verdad que en 1944, en París (año y lugar de presentación de *Antigone*) va a producirse una lucha “civil” entre alemanes: entre el ejército y la gestapo¹²⁵ que llevará a la desaparición de esta última y al fin, en 1945, de la II Guerra Mundial.

Para concluir, si revisamos los temas fundamentales cantados por el Coro sofocleo en los *stásima*, vemos que la victoria de Tebas (*párodos* en Sófocles) no aparece; tampoco encontramos el canto en alabanza al hombre de Sófocles, ni el correspondiente al *estásimo*

¹²⁴ Ver L. Gil, *Transmisión mítica*, p. 75.

¹²⁵ Cf. Jacques Delarue, *La Gestapo*, Barcelona, Bruguera, 1971, pp. 377-422. Confróntese también sobre el tema de las circunstancias concretas y su influencia en los escritores J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, Alianza, 1983, tomo VII, p. 467, sobre todo su “Idea del teatro” de 1946.

sofocleo en que se trataba la debilidad del hombre y el poder de los dioses aunque sí es mencionado el destino fatal de los Labdácidas en el discurso de *Créon* ante *Antígona*, más o menos, en el comienzo de la escena I. No hemos hallado el resto de los temas contenidos en los *stásima* 4º, 5º y 6º de Sófocles que son respectivamente: el canto al amor, las dos estrofas y dos antistrofas dedicadas a narrar destinos parecidos al de Antígona y, por último, la postrer e inútil invocación a Dioniso.

Consideramos que estas omisiones afectan bastante al fondo del texto francés y sobre todo a la forma exterior como veremos. Podríamos dar una explicación: Anouilh ha reducido la presencia del Coro, tan importante en el modelo griego clásico, tan sólo, a unas breves intervenciones, concretamente, en las escenas VII; XII en una pequeña charla con *Créon* para mediar por Antígona; en la XIII con *Hémon*; la XIV con *Créon* de nuevo; en la XVI, y en la XVIII, última escena, cuando finaliza la tragedia.

Personajes ¹²⁶

En la obra de Anouilh existe un *Prologue* donde el propio autor nos habla sobre los personajes que “vont jouer l’histoire d’Antigone”. Se anticipan, del mismo modo, en estas palabras preliminares, hechos relativos al desenlace, como ocurría en el caso catalán.

Entre los rasgos que el dramaturgo francés nos cede sobre los personajes de su tragedia, encontramos a una Antígona “flaca” “a quien nadie tomaba en serio en la familia” que “le hubiera gustado vivir” pero es Antígona y “tendrá que desempeñar su papel hasta el fin...”. Veamos el contraste con la hermana “la rubia, la hermosa, la feliz Ismena” y aunque “es mucho más hermosa que Antígona” Hemón prefiere a nuestra protagonista. De *Créon*, Anouilh nos dice que antes de desempeñar el “difícil juego de gobernar a los hombres” era un hombre amante de los libros, de la música y en ningún momento parece un tirano, según es descrito aquí por Anouilh¹²⁷.

También conocemos mucho, con pocas palabras, de la personalidad de la reina “buena, digna, amante. No presta ninguna ayuda a Créon”; espera durante toda la obra para aparecer y morir. Junto a ella otra anciana, la *Nourrice* “que ha criado a las dos chicas”.

¹²⁶ En este caso hay dos antecedentes importantes a tener en cuenta en el análisis de los caracteres de Anouilh; nos referimos al comentario de Tovar, que también dedicó espacio al estudio del texto del dramaturgo francés, pero, *à notre avis*, la obra que con más rigor, extensión y acierto reflexiona sobre este asunto es la conocidísima *Transmisión mítica* del profesor Luis Gil, en concreto, las páginas que van de la 80 a la 97; en ellas se trata el Coro, la ausencia de Tiresias, el aya de Antígona, Hemón, Ismene (Ismena para Gil), Antígona y Creonte. Estas páginas serán pues referencia obligada, de gran ayuda para nosotros.

¹²⁷ Cf. *Le Prologue* o el *Prólogo*, según se prefiera la versión francesa: Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 2001, o la versión traducida al español en Jean Anouilh, *Teatro. Nuevas piezas negras. Jezabel, Antígona, Romeo y Jeannette, Medea*, Buenos Aires, Losada, 1960.

En este breve análisis, de primera mano, Anouilh no se olvida de *Le Messenger* que “vendrá a anunciar la muerte de Hemón dentro de un rato” y de *Les Gardes*: “no son malos individuos, tienen mujer e hijos y pequeñas dificultades como todo el mundo, pero detendrán a los acusados (...) con la mayor tranquilidad del mundo. (...) Son los auxiliares (...) de la justicia.

Si ojeamos el reparto de los *Personnages*, en primer lugar, llama la atención la ausencia de la figura del PAJE. Anouilh lo hace intervenir en la que nosotros hemos considerado, tras la segmentación de esta pieza en acto único, la penúltima escena. Es un jovencito que sirve de apoyo físico a *Créon* que es un anciano y, en cierto modo, de apoyo moral -*Créon* está solo-.

Le Page, en los cuatro renglones que dura su intervención, no discute las decisiones del tirano, sólo cumple su trabajo: acompañar a su señor, con parcas y respetuosas palabras que sólo leemos justo al final¹²⁸.

Otro hecho remarcable es la ausencia de Tiresias, con lo que Anouilh es el único autor de los estudiados que prescinde del adivino. La pieza francesa, como dice Luis Gil “carece de toda dimensión teológica, y en ella la acción ya no es presidida por la invencible presencia de lo divino, como ocurría en la tragedia de Sófocles, hondamente religiosa, donde los dioses, aun sin intervenir

¹²⁸ *Créon*, como veremos más tarde, actúa, en cierto modo, como si no hubiese ocurrido nada, sigue con las gestiones de su gobierno aunque han muerto, así lo dice el Coro “los que tenían que morir”.

directamente en la acción ni responsabilizarse de los actos de los protagonistas, que en todo momento conservaban su libre albedrío personal, eran el último sostén de las ἄγραφοι νόμοι, de las leyes no escritas, que presiden la vida de los hombres. El castigo de Creonte, su trágica caída final, venía a recordar a los mortales el deber de guardar en todo la εὔσέβεια o piedad (...) Se excluye el fundamento más profundo del heroísmo de Antígona, a cuyo sacrificio voluntario no sólo se resta sublimidad, sino incluso una lúcida justificación”¹²⁹. Nada más añadiremos sobre dicha ausencia.

Por otro lado nos falta, en el cómputo de personajes, Eurídice. El dramaturgo francés, no la incluye en el reparto, ni le concede intervención alguna pero no la ha olvidado del todo. Tenemos la propia opinión de Anouilh sobre la reina en el *Prologue* donde decía que “tejerá durante toda la tragedia hasta que le llegue el turno de levantarse y morir”. También *Créon* opina sobre su esposa en la escena XVII: “Una buena mujer (...)” y el Coro, en la misma escena, nos narra su suicidio, el cual parece sacarla del agobiante mundo en que vivía, pues muere, degollada, pero con una sonrisa “podría creerse que duerme”.

En último término, tenemos otra figura nueva, junto a *Le Page*, se trata del aya que cuidó a Antígona y a *Ismena* todos estos años, LA NODRIZA.

¹²⁹ Cf. Luis Gil, *op. cit.*, p. 81.

En sentido estricto, abre la pieza si obviamos las palabras del prólogo y completa su papel en las escenas II y III¹³⁰. En éstas dialoga con *Antigone*, preocupada por dónde había estado de madrugada, en una escena típicamente familiar, que “aporta un elemento desconocido en el teatro antiguo, la ternura”¹³¹. Verdaderamente la Antígona sofoclea carecía en la obra de este cariño materno, estaba sola, esto la hace mucho más fuerte que la heroína de Anouilh.

La Nourrice, es una persona fiel a los deseos que Yocasta le encomendó el cuidado de sus hijas. En este diálogo de la escena I, el aya reconoce a *Antigone* como su favorita, éste es un tema de evidente raigambre popular, muy extendido.

Como señala L. Gil, este personaje de “una larga tradición en la literatura occidental, desde la nodriza de la Fedra eurípidea a la de la Julieta de Shakespeare (...) aunque gruñona en apariencia, es en el fondo cordial por demás en su entrañable afecto a Antígona”¹³².

El personaje central es <<ANTIGONE>> Hay una diferencia entre ella y su modelo clásico que resulta evidente, como opina el profesor Luis Gil: “Mientras la Antígona de Sófocles sabía perfectamente la causa trascendente por la que moría, la Antígona de

¹³⁰ Hemos englobado lo que podrían haber sido las cuatro escenas primeras en tres; en ellas la nodriza entra y sale en presencia de las hermanas por lo que hemos preferido esta reducción a tres escenas. Así, consideramos “parcial”, si cabe llamarla de esta manera, la salida de *la Nourrice*, que sólo sale para preparar un moderno desayuno con café y tostadas (escena III). En cualquier caso, su salida es aprovechada por *Antigone* para hablar a su hermana de sus planes.

¹³¹ Cf. Luis Gil, *op. cit.*, p.82.

¹³² *Ibidem*.

Anouilh, incrédula en materia religiosa, (...) muere por un puro impulso interior, sin saber a ciencia cierta el motivo¹³³.

Casi al final, la *maigre Antigone*, en un último y nuevo diálogo¹³⁴ respecto a Sófocles, mantenido con el Guardia, se muestra totalmente desconcertada:

“Antígona.- “Y Créon tenía razón; es terrible; ahora, junto a este hombre, ya no sé por qué muero. Tengo miedo...”. (Esc. XV).

Hemos de decir que la convicción por morir de ambas es, a nuestro entender, igual de vigorosa excepto cuando ven cerca la muerte, momento de lógico desfallecimiento, mucho más acusado en el caso de la heroína francesa¹³⁵.

En suma *Antigone* es, más bien, un paraíso interior, su belleza y su atractivo van por dentro, sobre todo, si la comparamos con su hermana. Por ella, tanto *La Nourrice*, como Hemón¹³⁶ e incluso *Créon* sienten algo especial, quizá por los atenuantes de su delito y por la responsabilidad extrema que priva su libertad.

¹³³ Cf. Luis Gil, *op. cit.*, p. 81.

¹³⁴ En esta conversación la protagonista escribe una carta, esto es nuevo en Anouilh, de despedida a Hemón.

¹³⁵ Es justo reconocer el fuerte convencimiento de *Antigone*, aunque no sepa el porqué de su muerte. Los continuos intentos de *Créon* por ocultar su crimen son una tentación que sólo Antígona hubiese podido superar. Cf. al respecto A. Tovar, *op. cit.*, p. 30.

¹³⁶ Visto lo más llamativo, pensamos, sobre la nueva Antígona de Anouilh, nos gustaría remitir a las páginas 85 a 97 de *Transmisión mítica* de Luis Gil. El estupendo análisis del profesor completará cualquier aspecto.

Por lo que se refiere a <<CRÉON>>, observamos, ya en una primera lectura, una clara diferencia en cuanto a la caracterización del tirano moderno, pues éste intenta repetidamente salvar a *Antigone*:

“Créon.- (...) vas a volver a tu casa, te acostarás, dirás que estás enferma, que no saliste desde ayer. Tu nodriza dirá lo mismo. Yo haré desaparecer a esos tres hombres”¹³⁷.

Y, más abajo:

“Créon.- (...) ¡Condenarte a morir! ¡No te has mirado, pajarito! Eres demasiado flaca. Mejor engorda un poco, para dar un niño robusto a Hemón” (...) “Pero te quiero bien a pesar de tu maldito carácter”

y, más sorprendente todavía:

“Créon.- Quiero salvarte, Antígona”. (Escena X).

Antígona, obstinada en su empeño, rechaza sucesivamente la ayuda de su tío.

Su hijo Hémon, en su charla de la escena XIII, añora, al tiempo que nos lo describe, a su padre:

“Aquella gran fuerza y aquel coraje, aquel dios gigante que me levantaba en sus brazos y me salvaba de los monstruos y las sombras, ¿eras tú? Aquel olor prohibido y aquel buen pan de la noche, bajo la lámpara, cuando me mostrabas libros en tu escritorio, ¿eras tú, te parece?”.

¹³⁷ Se entiende a los guardias. *Créon* pretende ocultar la culpabilidad de *Antigone*.

Al final, el tirano queda solo¹³⁸, pero en ningún caso parece sufrir la angustia que invadía al monarca arrepentido en Sófocles, justo antes del éxodo. *Créon* está satisfecho porque ha hecho casi todo lo que estaba en sus manos para evitar la tragedia, así lo reconoce al comienzo de la escena XIV:

“Créon.- No puedo hacer nada más.

El Coro.- Se ha marchado, herido de muerte¹³⁹.

Créon.- (*sordamente*) Sí, estamos todos heridos de muerte”.

En siguiente lugar, EL CORO. Es muy diferente al paradigma. Su papel es muy breve. Concretamente interviene por primera vez en la escena VII, se trata de un juego metateatral, donde se habla de teatro dentro del teatro, como ocurría en boca de *Le Prologue*, según L. Gil hace “en términos harto confusos una definición de drama y tragedia”¹⁴⁰.

En segundo lugar, entra armado de valor, para advertir a *Créon* del peligro de dejar morir a Antígona (esc. XII); permanece en escena con la entrada de Hemón para salir en la XIV.

En tercer lugar, su intervención también se desarrolla en las escenas XVI y XVII, como dice Gil, en el mismo lugar,

¹³⁸ Ya dijimos que *Créon* estaba acompañado por *Le Page*. Nos recuerda, en cierto sentido, al Edipo ciego que se apoyaba en su pequeña Antígona.

¹³⁹ Se refiere a Hemón.

¹⁴⁰ Cf. L. Gil, *op. cit.*, p. 80. El maestro habla de tres intervenciones fundamentales: en la escena 7, 22 y última escena. Nuestra segmentación en escenas difiere de la del profesor, aunque fácilmente podríamos hacerlas coincidir. De todos modos Gil, normalmente, cita en su estudio mediante las páginas de su edición.

“(…) usurpando algo que en la tragedia clásica es de la competencia exclusiva de los mensajeros- la noticia de la muerte de Eurídice”.

El Coro cierra la versión de Anouilh comentando lo que ha ocurrido: “Todos los que tenían que morir han muerto”, la tragedia se ha desarrollado con normalidad.

Respecto al contenido de los cantos entonados por las figuras corales en Sófocles en forma de *stásima*, no se ha recreado ninguno; ni la victoria de Tebas, ni el canto al amor, al hombre...

Para concluir y siguiendo una vez más a Luis Gil, estamos completamente de acuerdo, y no podríamos relatarlo mejor, en que: “Su función (...) es casi nula. Ni como parte activa de la acción, ni como espectador ideal, ni como portavoz del ideario del autor, salvo quizá en lo que atañe a sus puntos de vista en crítica literaria¹⁴¹, se puede justificar del todo su presencia. Si Anouilh ha mantenido este personaje -personajillo, digamos mejor- en su *Antígona*, fue por mera rutina, y la falta de soltura en su manejo, la misma reducción de sus componentes al mínimo, delatan que no se encontraba muy a sus anchas con tan incómodo legado de la tradición”¹⁴².

Nos ocupamos ahora de <<ISMENA>> Físicamente se opone a su hermana pequeña, como hemos visto, y su espíritu es menos impetuoso, más reflexivo. Pero aunque estas diferencias son obvias, se ven disipadas conforme avanza la obra, es decir, que desde la decisión

¹⁴¹ Gil se refiere a ese juego metateatral aludido.

¹⁴² Cf. L. Gil, *op. cit.*, pp. 80-81.

de Antígona¹⁴³ poco importa ahora esa belleza de Ismene, al lado del descuidado aspecto de la protagonista.

Ismene reconoce no tener valor suficiente [“(…) no soy muy valiente”, escena III)] en comparación con Antígona, ésta también reconoce (“Yo tampoco. ¿Pero qué importa?”) ser algo cobarde; es cierto también como señala Gil, que esta cobardía “no le impide ponerse al lado de Antígona cuando ésta va a morir, y aspirar con ella al martirio (…)”¹⁴⁴.

Sus intervenciones ocupan: la escena III; la escena V, donde encontramos algo muy novedoso respecto a Sófocles, se trata de la caracterización que de *Polynice* hace Ismene a su hermana: “Polynice ha muerto y no te quería (…) un mal hermano”; y en la escena XI, como en Sófocles, decide seguir la suerte de su hermana.

Como en la *Antígona* de Pemán los enamorados se encuentran. Ocurre en la escena IV. Aquí HEMÓN escucha desconcertado las palabras que suenan ciertamente a despedida de *Antigone*, ésta, sin revelar su oculto propósito, confiesa estar totalmente enamorada del príncipe: “Pero había ido a tu casa para que me poseyeras anoche, para ser tu mujer antes”¹⁴⁵; aunque, a esto, añade “(…) nunca, nunca

¹⁴³ Aunque no se especifica al principio, Antígona ya había hablado la noche anterior con su hermana sobre sus planes. La hija mayor de Edipo ha tenido, en consecuencia, toda la noche para pensar si ayudaría a su hermana, como reconocerá en la escena III.

¹⁴⁴ Cf. L. Gil, *op. cit.*, p.85.

¹⁴⁵ Gil decía: “Un elemento, cuidadosamente rehuido por Sófocles, es el erótico (...). Si el trágico griego evitó un encuentro de Hemón con la joven, por excluir el posible detrimento que de él derivase en la sublime grandeza de alma de ésta, Anouilh lo ha buscado conscientemente, con el único objeto de poner de relieve las flaquezas de su Antígona (...)”, en *op. cit.*, p. 82.

podré casarme contigo” Esta paradójica situación desespera a Hemón que queda “mudo de estupor”.

Hemón, en Anouilh y en el caso de Sófocles, entra en escena siempre que todo está ya decidido, o sea, Antígona tiene una decisión tomada y poco más puede hacer él; acto seguido intenta convencer a su padre, quien tampoco va a escucharlo, en fin, su desesperación está más que justificada para nosotros y no nos queda otra alternativa que compadernos de este personaje. Su salida de la obra es apresurada como en Sófocles. Su suicidio es descrito en la escena XVI.

Anouilh presenta tres GUARDIAS, encargados de vigilar el cadáver del traidor *Polynice*. Son en general, figuras anacrónicas -por sus comentarios y costumbres- cumplidoras sin escrúpulos de su trabajo, según Gil “carentes de la menor sensibilidad”¹⁴⁶.

El primero en aparecer es Jonás, de la Segunda Compañía (esc. VI); la suerte lo ha designado a él, entre Durand y Boudousse, para comunicar, con parecidos rodeos a los sofocleos, al tirano que alguien desobedeció su proclama. El miedo de Jonás lo desborda como ocurría con el Guardián de la *Antígona* de Sófocles y de la misma manera su cobardía se vuelve arrogancia cuando en la escena VIII captura a Antígona. Este pasaje muestra también, a diferencia de su plantilla original, el despiadado corazón de los tres guardias con la protagonista pues sólo están interesados en la recompensa y en los locales de alterne.

¹⁴⁶ Cf. L. Gil, *op. cit.*, p. 84.

En nuestra opinión esta escena es un acierto por parte de Anouilh quizás excesivamente “moderna” pero refleja bien la rudeza y el pragmatismo, como las costumbres, de esta capa de la sociedad. Pero no podemos elogiar el nulo refinamiento de los guardias franceses, cierto es que no podía ser exquisito, pero nos hace olvidar demasiado la perfección y elegancia griega clásica de Sófocles.

Ya en la escena XI, el guardia que había capturado a Antígona queda solo en su compañía. Ambos, y esto es totalmente una invención de Anouilh, platican en una conversación que roza el absurdo. *Antigone* le pregunta insistentemente sobre su mundo militar, los rifi-rafes surgidos entre las escalas de mando... *Le garde* disfruta, es especialista en el tema; Antígona creemos que intenta ganárselo para que acceda a entregar una carta a Hemón.

En resumen, estas figuras, no varían su caracterización en toda la obra; ninguno siente compasión al entregar a una joven como Antígona pues sólo quieren como dice Gil “salvar la pelleja”¹⁴⁷.

Por último, EL MENSAJERO. Esta figura estaba en Sófocles (vv. 1155 ss. / 1192 ss.). Estas dos entradas se resumen en una en Anouilh. Se trata, *grosso modo*, de la misma persona portadora de malas noticias que en Sófocles. Anouilh ha reducido su misión en la pieza ya que el Coro es el que comunica a *Créon* la desgraciada noticia de la muerte de la reina cuando en Sófocles esto lo hacía el Mensajero de palacio en los versos 1282-83.

¹⁴⁷ No compartimos la opinión de Tovar cuando piensa que el guardia se conmueve “ante la muchacha condenada”, en *op. cit.*, p. 30.

A tenor de lo expuesto, algunas ausencias importantes (Tiresias, Euridíce), otras incorporaciones (*La Nourrice*) y, por ejemplo, la reducción a una persona del Coro y su corto papel, son cambios que han trastocado los contenidos originales griegos en muchas ocasiones dando lugar a un texto bastante original.

Además estas innovaciones y recortes han afectado a la estructura¹⁴⁸. Pero, sobre todo, *Antigone* ha variado mucho y no creemos que esté a la altura de la Antígona griega, sabedora de la importancia de su suplicio¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Cf. L. Gil, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴⁹ Algunos han visto, nosotros no seremos tan categóricos, en la heroína de Anouilh un heroísmo absurdo: “L’Antigone d’Anouilh, très différente de celle de Sophocle, nous touche profondément dans son héroïsme absurde. C’est un personnage d’aujourd’hui et on peut se demander s’il était bien nécessaire de nous le présenter dans le cadre de la légende antique.” En George Versini, *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 71.

Estructura externa

SÓFOCLES	ANOUILH
PRÓLOGO (vv. 1-99)	PROLOGUE ESCENA III*
PÁRODOS/ EST. 1º (vv. 100-161)	
EPISODIO 1º (vv. 162-331)	ESCENA VI
ESTÁSIMO 2º (vv. 332-383)	
EPISODIO 2º (vv. 384-581)	ESCENAS VIII, IX ESCENAS X, XI
ESTÁSIMO 3º (vv. 582-630)	
EPISODIO 3º (vv. 631-780)	ESCENA XIII ESCENA XIV
ESTÁSIMO 4º (vv. 781-805)	
EPISODIO 4º (vv. 806-943)	ESCENA XV**
ESTÁSIMO 5º (vv. 944-987)	
EPISODIO 5º (vv. 988-1114)	
ESTÁSIMO 6º (vv. 1115-1154)	
ÚLTIMO EPISODIO (vv. 1155-1346)	ESCENA XVI ESCENA XVII***
ÉXODO (vv. 1347-1353)	ESCENA XVIII

* A partir de aquí empieza, y se aprecia nítidamente, la reducción que Anouilh practicó en cuanto a las intervenciones corales.

** , *** Encontramos estos pasajes como el único posible correspondiente con bastantes reservas.

Listado provisional de temas populares en la *Antígona* de Anouilh:

Podemos testimoniar los siguientes tópicos folclóricos:

- 1 Almas de difuntos (escenas I y X)
- 2 Amenaza de tortura (escena X)
- 3 Cadáver(es) pasto de perros y aves * (Prólogo)
- 4 Cegar como castigo o venganza (escena X, alusión)
- 5 Censura de la mujer/ antifeminismo * (escena VIII)
- 6 *Hablar a los animales como a personas* (escena III)
- 7 Incesto * (escena X)
- 8 Mensajero portador de malas nuevas * (Prólogo; escenas VI y XVI y XVII)
- 9 Padre e hijo enfrentados * (escena XIII)
- 10 Parricidio * (escenas X y XVI)
- 11 Suicidio * (escenas XVI y XVII)

6.- JEAN COCTEAU (1889, Maisons-Laffitte –1963, Milly)

Argumento

Antigone, 1928; representada en diciembre de 1922 en L'Atelier de París, con decorados de Picasso¹⁵⁰, música de A. Honegger y vestuario de G. Chanel.

Este académico francés, Jean Cocteau, también se sintió atraído por la idea de recrear los mitos griegos en el teatro francés contemporáneo. Pero, en su caso, más bien nos encontramos ante una traducción que ante una recreación, no obstante, el propio Cocteau la califica como síntesis.

En este sentido se puede afirmar que esta adaptación-traducción carece de las alteraciones en el orden de contar los hechos, de los incrementos y de las invenciones que el resto de versiones nos muestran.

La similitud entre el modelo y la adaptación es tan manifiesta que es casi absoluta pues sólo pueden destacarse la disminución en cuanto a la extensión de los *stásima* sofocleos, hecho que no compromete en ningún caso la fidelidad de Cocteau. Estas abreviaciones ocurren en todos los “respectivos *stásima*” del

¹⁵⁰ Es consabida la amistad de Cocteau con Pablo Picasso al que incluso dedicó una oda (*Ode à Picasso*, 1919) y un ensayo, (*Picasso*, en 1923). Estos datos y otros sobre su bio-bibliografía pueden ser revisados en G. Versini, *op. cit.*, pp. 28-29 y principalmente en el *Dictionaire Bordas de Literature française et francophone*, de Lemaître, Paris, Bordas, 1985, pp. 185-86. Asimismo Cocteau, *Antigone, suivi de Les mariés de Tour Eiffel*, Paris, Folio, reimpr., 1986: las palabras previas de la tragedia y la traducción al español, de la que desafortunadamente desconocemos el/la traductor/a pero incluida en Teatro del Mundo, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1952; y Lasso de la Vega, “El helenismo de Cocteau” en *Helenismo y Literatura contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967, pp. 184-193.

dramaturgo francés: victoria de Tebas (esc. II)¹⁵¹, el canto al hombre (esc. IV), destino de los Labdácidas (esc. VII), el canto a Amor (esc. X) y, por último, la invocación a Baco (esc. XI).

Como se aprecia no falta nada y el orden es riguroso, por lo que poco más queda por decir ya que la traducción de Cocteau es más destacable por su más que evidente parecido con el modelo que por los aspectos diferenciadores, los cuales brillan por su ausencia.

Pero pongamos un ejemplo que ilustre tal respeto, casi exagerado, hacia el original griego. Si comparamos el número de intervenciones, su orden y el contenido en el diálogo más importante de la pieza entre Creonte y Antígona observaremos que modelo y adaptación son como dos gotas de agua; veamos la secuencia, que finaliza en ambos casos con la salida a escena de Ismena presentada por el Coro:

Sófocles 441-525	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Corifeo	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A
Cocteau esc. IV	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Coro	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A	Cr	A

Aunque si todavía queremos apreciar más nítidamente esta identidad, contrastable a lo largo de toda la tragedia, podemos confrontar la traducción al español del final de ambos diálogos:

¹⁵¹ Queremos recordar que esta versión, como también el de Anouilh, carece de segmentación en actos y escenas.

SÓFOCLES

“Creonte.- Él devastaba este país, en tanto aquél luchaba en su defensa.

Antígona.- Sin embargo, Hades desea estos ritos.

Creonte.- Pero no ha de obtener el bueno lo mismo que el malo.

Antígona.- ¿Quién sabe si bajo tierra son santas tales cosas?

Creonte.- De fijo nunca el enemigo, ni aun muerto, es amigo.

Antígona.- De fijo no nací para odiar con otros, sino para amar.

Creonte.- ¡Pues vete bajo tierra, si has de amar, ama a los de allá!

Mientras yo viva no me mandará una mujer”.

(Vv. 518-525)

COCTEAU

“Creonte.- Vino a atacar a su patria, mientras que el otro la defendía.

Antígona.- La muerte exige una sola ley para todos.

Creonte.- Pero el invadido y el invasor no deben ser tratados en pie de igualdad.

Antígona.- ¿Quién sabe si vuestras fronteras tienen sentido entre los muertos?

Creonte.- En todo caso, un enemigo muerto no se convierte jamás en un amigo.

Antígona.- He nacido para compartir el amor, no el odio.

Creonte.- Desciende, pues, al reino de los muertos, y ama allí a quien quieras; pero mientras yo viva, ninguna mujer dictará la ley”.

(Fin de la escena IV)

Personajes

De entrada, las figuras aquí representadas son cuantitativamente las mismas que en Sófocles, exceptuando la ausencia del Mensajero de palacio, labor desempeñada por un mismo *Messenger* en Cocteau que entra y sale de palacio.

Sabemos¹⁵² que “les tragédiens portaient des masques transparents du genre des masques d’escrime, sous lesquels on devinait leurs figures et sur lesquels, faits de laiton blanc, des visages aériens étaient cousus. Les costumes se mettaient sur des maillots noirs dont les bras et les jambes étaient recouverts. L’ensemble évoquant un carnaval sordide et royal, une famille d’insectes.” Hemos querido reproducir estas palabras de Cocteau pues todos estos detalles¹⁵³ modernizan lo más externo del texto francés y centran nuestra curiosidad más en el contenido de aquello que dicen las figuras.

Estos detalles no van a ser suficientes, como vamos a ver, para asegurar que existen grandes diferencias respecto al modelo; al contrario, el respeto por las figuras del drama es el mayor encontrado entre los seis casos objeto de este estudio.

De tal forma, en la mayoría de ocasiones, el orden y el número de las intervenciones, las entradas y salidas de escena, los contenidos

¹⁵² Léanse las palabras preliminares aclaratorias de J. Cocteau tras el reparto en J. Cocteau, *Antigone suivi de Les mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Gallimard, 1948.

¹⁵³ También el concierto en una sola voz del Coro y del Corifeo, por ejemplo. Curiosamente el propio Cocteau hizo el papel del Coro en la representación del teatro Atelier, el 20 de diciembre de 1922, como se especifica justo antes del comienzo de su recreación.

de los parlamentos de los personajes, son los mismos que en Sófocles; Cocteau solamente ha reducido la extensión de los *stásima* corales griegos y en algunas ocasiones los diálogos de algunos caracteres. Por tanto no nos vamos a detener más en este punto.

ANTÍGONA e <<ISMENA>> actúan como sus homólogas sofocleas, con mismo número de intervenciones, resumidas, pero con idéntica información, por ejemplo, confróntese Cocteau: escena I / Sófocles: vv. 1-99.

En cuanto al personaje de CREONTE ocurre algo similar. Entra en escena, en paralelo al tirano griego, (escena II / v. 162) con casi el mismo discurso a los ciudadanos de Tebas; hallamos con facilidad su proclama como rey y el edicto sobre los hijos de Edipo, o sea, lo esencial del texto sofocleo. En ambas tragedias, modelo y versión, el tirano acepta su culpa y también el Coro insiste en que actuó muy tarde.

Sobre EL CORO no hay separación entre Coro /Corifeo, pero lo más sorprendente es la exacta coincidencia de los *stásima* griegos con los actuales cantos del dramaturgo Jean Cocteau¹⁵⁴. Sus conversaciones con el tirano también están reflejadas con la máxima fidelidad, como por ejemplo ocurre al final de la segunda escena y justo antes de la primera entrada del Guardián en la tragedia del

¹⁵⁴ El gran respeto, las continuas coincidencias, pueden provocar críticas negativas respecto a esta adaptación; pero como hemos señalado es, más bien, una traducción del texto original, el propio Cocteau lo dice en la aclaración precedente a su pieza *Antigone*. Los cambios más evidentes vienen a ser muy externos; hay una adecuación a la época moderna, la vemos en las abreviaciones de los cantos corales griegos y en su forma exterior, pero el contenido es el mismo.

trágico de Colono. El Coro es personaje individual pero mantiene sus funciones principales, aunque resulte más convencional, más moderno que el griego; así, segmenta la obra cada vez que entra en escena y presenta, entre otros aspectos, a otros personajes, como a HEMÓN.

El papel del príncipe sólo abarca la escena VII, en la que debate con su padre. En este diálogo más acalorado a medida que avanza, el respeto es tal que el número de actuaciones, dieciocho, es el mismo en Sófocles y en Cocteau. Nada innovador podemos añadir al análisis de este personaje tan escrupulosamente recreado por Jean Cocteau.

Pasemos a TIRESIAS. Cocteau utiliza la abreviación de parlamentos, concretamente, Sófocles ofrece catorce intervenciones del adivino por diez del francés, pero del mismo modo que acontecía con el personaje de Creonte, los contenidos son dos gotas de agua. Por consiguiente, ambos adivinos aluden al tema de la nave del estado; reconocen que han sido inútiles los sacrificios a los dioses...

Nuestra siguiente figura es el GUARDIA. Como el sofocleo es portador de malas noticias, muy a su pesar. En su primera aparición en la escena III habla en dos ocasiones menos que su modelo pero con sólida fidelidad a lo que decía el texto clásico griego.

La fidelidad vuelve a hacerse patente con la figura del MENSAJERO. Su labor está compartida entre aquellos personajes que no son en rigor mensajeros (Guardia y Tiresias). Este hecho muestra la importancia del mensajero, literalmente hablando, en la tragedia de

Sófocles, en la griega en general y por supuesto en las versiones que estudiamos.

Le Messenger también realiza la función del Mensajero de palacio de Sófocles. Sus comentarios que van derribando la soberbia del tirano son, una vez más, muy escuetos pero guardan el infausto comunicado: su mujer ha muerto acusándolo de provocar la muerte de su hijo y la de Antígona.

Para finalizar el recorrido por las figuras de la versión de J. Cocteau, el personajes de EURÍDICE.

Para ella es aplicable lo que se dijo de la Eurídice sofoclea pues ambas intervienen una sola vez en ambas piezas (vv. 1183-1191 / escena XII). De este modo, tan sólo ofreceremos las respectivas intervenciones de la reina sofoclea y la de Cocteau para comparar el respeto hacia el modelo:

“Eurídice.- ¡Oh ciudadanos todos, escuché vuestras palabras cuando iba a salir para llegarme con mis súplicas a la diosa Palas. Descorría los cerrojos de la puerta que abre hacia atrás, y el rumor de una desgracia de mi casa hiéreme los oídos. Caigo de espaldas aterrada y me desmayo ente mis esclavas. Mas dadme la noticia que sea; no la oiré sin saber qué son males”.

(Sófocles, vv. 1183-1191)

“Eurídice.- Es decir que... algo he oído... mientras entreabría la puerta del templo de Minerva; estuve a punto de caer de espaldas. ¿Qué sucede? Tengo que escucharlo. Puedo escucharos. Hablad: soy fuerte. Tengo cierta experiencia de la desgracia”.

(Cocteau, escena XII).

Así, finalizada esta revisión, y si observamos la sorprendente fidelidad hacia el modelo en lo esencial y en lo que no sería tan importante, nos reafirmamos en que esta pieza de Cocteau es un tipo especial de recreación, tan respetuosa, que es casi una traducción en la que el autor ha abreviado los parlamentos que ha considerado prescindibles y no ha obviado ningún personaje de la tragedia griega; únicamente dio más trabajo a su *Messenger* que unificó la labor de dos mensajeros sofocleos.

Estructura externa

SÓFOCLES	COCTEAU
PRÓLOGO (vv. 1-99)	ESCENA I
PÁRODOS/ EST. 1º (vv. 100-161)	ESCENA II
EPISODIO 1º (vv. 162-331)	ESCENAS II, III
ESTÁSIMO 2º (vv. 332-383)	ESCENA IV
EPISODIO 2º (vv. 384-581)	ESCENAS IV, V, VI
ESTÁSIMO 3º (vv. 582-630)	ESCENA VII
EPISODIO 3º (vv. 631-780)	ESCENAS VII, VIII
ESTÁSIMO 4º (vv. 781-805)	ESCENA IX
EPISODIO 4º (vv. 806-943)	ESCENA IX
ESTÁSIMO 5º (vv. 944-987)	ESCENA X
EPISODIO 5º (vv. 988-1114)	ESCENAS X, XI
ESTÁSIMO 6º (vv. 1115-1154)	ESCENA XII
ÚLTIMO EPISODIO (vv. 1155-1346)	ESCENA XII, XIII, XIV
ÉXODO (vv. 1347-1353)	ESCENA XV*

*Queda claro lo que hemos venido diciendo sobre el respeto tan riguroso de Jean Cocteau. El orden se mantiene con notable parecido respecto al modelo. También ocurrirá en el caso de Brecht.

Listado provisional de temas populares en la *Antígona* de Cocteau:

Podemos hallar los siguientes tópicos folclóricos:

- 1 Almas de difuntos (escenas V, VI y IX)
- 2 Amenaza de lapidación (escena I)
- 3 Amenaza de tortura (escena III)
- 4 Amor personificado (escena VIII)
- 5 Cadáver(es) pasto de perros y aves * (escenas I, II y X)
- 6 Castigo divino * (escena I, alusión; escenas X y XV)
- 7 Cegar como castigo o venganza (escena I)
- 8 Censura de la mujer/ antifeminismo * (escena VII)
- 9 Fulminación (escena II y XV)
- 10 Incesto * (escenas I y IX)
- 11 Malos presagios * (escena X)
- 12 Mensajero portador de malas nuevas * (escenas III, XII y XIV)
- 13 Padre e hijo enfrentados * (escena VII)
- 14 Parricidio * (escenas I, II y XII)
- 15 Petrificación (escenas IX y X)
- 16 Plegaria * (escena XI)
- 17 Sol llamado “ojo”/ Sol personificado (escenas II y IX)
- 18 Suicidio * (escenas I, VII, XII y XIV)
- 19 Tierra divinizada y personificada (escena IV)
- 20 Victoria personificada (escena II)

7.- BERTOLT BRECHT (1898, Augsburg-1956, Berlín Este)

Argumento

Antigone, 1959¹⁵⁵; representada por primera vez en 1948 en el Staddtheater.

Antes de comenzar el análisis argumental hemos de hacer unas aclaraciones. 1959 es el año de esta pieza de Brecht sobre el inmortal mito de *Antígona* pero años antes el dramaturgo teutón ya contaba con el *Modelo para Antígona* de 1948¹⁵⁶ donde podemos encontrar de primera mano las notas básicas sobre el porqué de su adaptación y sobre el contenido de la misma.

Por otro lado, aunque no se puede obviar el espíritu, la concepción marxista en la obra de Brecht, nosotros preferimos, como apunta J. S. Lasso de la Vega, no encasillarlo “con despotismo” como

¹⁵⁵ Fue escrita en 1947 en Zürich, cf. *Brecht, siglo XX*, Granada, Comares, 1998, ed. Juan Carlos Rodríguez, p. 444. La edición manejada es la incluida en Bertolt Brecht, *Teatro completo. El preceptor. Antígona. Coroliano*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. El título original es *Die Antigone des Sophokles, Der Hofmeister, Coriolan* y su traductor Herbert Wolfgang Jung. Como destacó J. S. Lasso de la Vega, nuestro antecedente más próximo y fiable en este apartado, al referirse al título de la edición que él manejó: “el rótulo, con tanto escrúpulo nominal, ceba nuestro interés y nos mete en mayor curiosidad” (...) “Sófocles, Hölderlin y Brecht son las líneas secantes de un triángulo donde se inscribe el cuerpo de nuestro drama, que resulta ser casi obra, pero no obra entera de ninguno de los tres”, compruébese el título: *Bertolt Brecht. La Antígona de Sófocles, reelaborada para la escena según la traducción de Hölderlin [Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinsche Uebertragung für die Bühne bearbeitet (Frankfurt, 1959)]*; cf. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, p. 318.

Se trata pues de una muestra de respeto, humildad y rigor por parte de Brecht quien justifica su adaptación basada en la traducción de 1804 de Hölderlin sobre el texto griego. También Pemán dotó a su adaptación de un título relativamente extenso para hacer más transparentes sus intenciones recreadoras.

¹⁵⁶ En B. Brecht, *Estudios sobre el teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, tomo III. Hemos manejado la traducción de Nérida Mendilaharsu de Machain sobre el original alemán de 1963 y su título *Schriften zum Theater* en la edición de Suhrkamp Verlag.

esos críticos “interesados en reducir a Brecht en un catecismo del comunismo”¹⁵⁷ y centrarnos en el hombre de teatro que fue.

Su *Modelo para Antígona* es de un año en que las ascuas de la guerra están por fin apagándose, aunque muy lentamente; las secuelas fueron irreparables en cuanto a vidas humanas, también se produjo “bajo el régimen nazi, la rápida decadencia de los medios artísticos (...)”¹⁵⁸ pero la obra de Brecht subsiste y según remarca J. S. Lasso de la Vega “está hoy empinada a la cumbre. Alcanza plurales audiencias, traducida a todas las lenguas, representada en todas los escenarios de la tierramundo, babelizada”¹⁵⁹.

La guerra, en todo caso, como ocurría en los casos de Espriu y Anouilh con claridad, parece un punto de partida, un motivo que alimenta estas versiones modernas; para Brecht “la lección más valiosa que brinda esta versión de *Antígona*” es “la importancia del uso de la violencia en el deterioro del Estado”¹⁶⁰.

Tras estas aclaraciones, necesarias para una rápida contextualización del autor y su *Antigone*¹⁶¹, pasamos a nuestro

¹⁵⁷ Cf. J. S. Lasso de la Vega, *op. cit.*, p. 317.

¹⁵⁸ Cf. B. Brecht, *Modelo para Antígona*, p. 9.

¹⁵⁹ J. S. Lasso de la Vega, *op. cit.*, p. 316.

¹⁶⁰ Cf. B. Brecht, *Modelo...*, p. 10.

¹⁶¹ También pueden consultarse, además de las obras mencionadas, la *Encyclopaedia Britannica* a través de Internet en la dirección: http://www.cs.brandeis.edu/jamesf/goodwoman/brecht_bio.html donde se incluye además de datos biográficos una *Bibliography*; Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo, tomo V, Amores Humanos (Brecht, Valéry...)*, vers. esp. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2ª ed. de 1978, pp. 73-143; las famosas iluminaciones de Walter Benjamin en *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1998; G. Steiner, sobre su *Antigone*, en *Antígonas*, ya citada en varias ocasiones, sobre todo 134-36 y un clásico de Brecht, *El pequeño organon para el teatro* escrito en 1948, Granada, Don Quijote, 1983, entre otros ejemplos.

análisis habitual para ver qué hay de nuevo en el contenido del texto de Brecht¹⁶².

Como en el resto de casos trabajados, estamos ante otro claro caso de influencia cuantitativa total en Brecht sobre Sófocles a través del poeta Hölderlin; por lo tanto el argumento, la esencia de la tragedia griega *Antígona* se mantiene pero con algunas pinceladas personales del dramaturgo teutón, las cuales dan un aire muy moderno, si se nos permite, a su *Antigone* y mucho menos solemne, a nuestro parecer, que el modelo.

7.1) **Alteración en el orden de contar los hechos:**

No hemos hallado ninguna variación significativa pues los contenidos de las escenas en que hemos separado la pieza¹⁶³ van sucediéndose en riguroso orden respecto al molde¹⁶⁴, así lo veremos en el apartado reservado a las estructuras y principalmente en la relación del fondo y de la forma.

7.2) **Invenciones:**

Sin duda, el *Prólogo* es lo más llamativo respecto a la *Antígona* clásica. En él vemos a dos hermanas, año 1945, que se refugian de los

¹⁶² Hemos de advertir que no conocemos la traducción de Hölderlin para saber cómo Brecht ha elaborado su pieza, con sus libertades y sus intereses escénicos. Cómo no, Lasso de la Vega, este grandísimo dominador y creador de la lengua española, prematuramente desaparecido, hizo el trabajo por nosotros y está reflejado en las páginas 363-374 de su obra *De Sófocles a Brecht*: “En resumen, Brecht ha pretendido aclarar, mitigar, simplificar con economía un texto duramente poético, orillando todo costado de oscuridad”.

¹⁶³ En relación a lo dicho y ante la existencia de un *Prólogo* extenso en el que aparecen una Hermana primera, una Hermana segunda y más tarde un Soldado de las SS, hemos segmentado en dos ocasiones: estas primeras palabras de la obra y un “nuevo” comienzo desde la primera escena en sí en que aparecen *Antígona* e *Ismena* enlazando con Sófocles.

¹⁶⁴ A pesar de que el *Prólogo* es una alteración conforme a Sófocles, vamos a considerarlo como invención.

ataques aéreos y que asisten a los horrores de la guerra en una Berlín ruinoso. Su hermano combatiente está colgado junto a la puerta de la casa; la Hermana segunda intenta, en vano, revivirlo cuando entra un Soldado de las SS para preguntarles si conocían al traidor. La Hermana primera lo niega pero la segunda trata de descolgarlo sin importarle las consecuencias de hacerlo en presencia del soldado.

La similitud con la historia de la *Antígona* sofoclea es clarísima, eso sí, no se nombran ni a Antígona (que vendría a ser la Hermana segunda), ni a *Ismena* (Hermana primera), ni a Polinices (el traidor), tampoco la época, el siglo XX, es la misma. Entendemos que Brecht presenta la cuestión fundamental en este *Prólogo*, justo al final cuando, con cobardía, dice la Hermana primera: “(...) para liberar a su hermano y devolverle la vida, ¿iría a buscar la muerte? (...)”. (Esc. II, *Prólogo*).

Este tema es eterno, inmortal, cualquiera de nosotros, en el siglo XXI, podemos sufrir tal dilema; de este modo el dramaturgo moderno pone “una nota de actualidad y esboza el problema subjetivo”¹⁶⁵ en su país y un momento determinado. Tras este *Prólogo*, el autor propone subliminalmente realizar su famoso distanciamiento¹⁶⁶ ya que el tema clásico era aprovechable por la vigencia del mismo, pero con cuidado según Brecht “en lo que se refiere a la faz política del tema” (...) pues

¹⁶⁵ B. Brecht, *Modelo...*, p. 10.

¹⁶⁶ Término de sobra conocido de todos. Puede consultarse para una rápida familiarización con las técnicas y teorías teatrales de nuestro autor y sobre su concepción del teatro épico frente al aristotélico, Rita Gnutzmann, *Teoría de la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 1994, sobre todo, las páginas 195-200; además la reseña de Sara Armisén, en *Voz y letra*, XI/1/2000, en Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco, 1999, pp. 156-58; Luis Gil, *Transmisión mítica*, p. 48; etc.

“las analogías con la actualidad” (...) “resultaron más bien contraproducentes”¹⁶⁷.

A partir de aquí, tomada ya la distancia pertinente, viajamos a Tebas donde va a desarrollarse la tragedia ahora con nombres propios presentándose un conflicto universal, intemporal cuando en el *Prólogo* nos encontrábamos ante un conflicto particular (Berlín de 1945)¹⁶⁸.

Por otra parte existen algunos recortes en Brecht. Una muestra son los versos griegos que ocupan el final del episodio 4º en Sófocles (excepto los vv. 936-943) los cuales no han sido hallados en la versión del autor alemán.

7.3) Incrementos / Añadiduras:

El más trascendente *agón* de la tragedia de Sófocles entre Antígona y Creonte está en Brecht pero éste ha desplegado algún tema más respecto a Sófocles. Así, es común en ambos diálogos el reconocimiento de “culpa” de la heroína, el tema de la muerte como ventaja y el admirable empeño y carácter de Antígona que irrita a Creonte aunque está confiado en que no va a ser desobedecido; compárense: vv. 473 ss de Sófocles con la escena V de Brecht.

También encontramos la defensa que la protagonista hace de su hermano Polinices y de los de su sangre independientemente de lo que

¹⁶⁷ Véase B. Brecht, *Modelo...*, p. 10.

¹⁶⁸ Véase Luis Gil, *Transmisión mítica*, p. 42, sobre el “(...) utilitarismo oportunista propio de una situación histórica (...)”.

hayan hecho. En último lugar, Antígona, en Sófocles, sentencia el final de su parlamento:

“Antígona.- De fijo no nací para odiar con otros, sino para amar” (v. 523)¹⁶⁹.

El final del diálogo es el mismo [Antígona: (...) “yo no nací para odiar, sino para amar (esc. V)], sin embargo el dramaturgo alemán, antes, ha interpolado, por lo menos, cuatro temas y es ésta, precisamente, la ampliación o incremento; el diálogo se centra en la guerra, en el poder: “el hombre sediento de poder nunca podrá apagar su sed”, en la patria, y hasta una alusión del tirano a la locura de Antígona.

Finalmente, Brecht amplió la conversación sostenida por los Ancianos (coro) y Creonte, localizada al término de las dos tragedias.

En cualquier caso y vistas estas variaciones la fábula permanece fiel al modelo.

Respecto al “fondo” de los *stásima* de la *Antígona* sofoclea es muy destacable la completa conservación de los mismos; de esta forma, la *párodos* que cantaba la victoria en el modelo griego está en la escena II del autor alemán y, sucesivamente, encontramos en la escena IV el canto al misterio y grandeza del hombre -además con gran parecido en la extensión-, en la VII el maldito linaje de la estirpe

¹⁶⁹ Como indica nuestro director de investigación en su nota 39 a la tragedia *Antígona*: “parece que las palabras de Antígona se refieren sólo a la familia, aunque algunos han querido ver aquí un pensamiento afín al cristianismo”. También se nos remite a J. Alsina “Sófocles en la crítica del siglo XX”, en *Emerita*, XXXII, (1964), pp. 317-18; es un breve pero magnífico trabajo.

de Edipo; en la X, el poder de Amor¹⁷⁰; justo después se narra el contenido del 5° *estásimo* sofocleo y en último término también contamos con el canto a Baco (esc. XV) que ha tenido que dilatarse hasta casi la conclusión de la pieza debido a la ya comentada ampliación del diálogo entre los Ancianos y Creonte que el poeta alemán había insertado.

Por tanto, la materia prima esencial sigue igual¹⁷¹, pero se han encontrado numerosas diferencias que trastocan el contenido original mas nunca de forma definitiva. En este sentido, además de los cambios estudiados, por ofrecer una muestra, se ha reducido al máximo el componente religioso. Es curioso como los dioses, en la versión moderna, son nombrados, podríamos decir, de forma eufemística o, al menos, no directamente pues como dice Creonte es el Estado el orden divino (esc. V): *abajo* por Hades (esc. V), *dios de la alegría* por Baco (esc. XV), *dios de los placeres carnales o dios eternamente vencedor* a Amor y cuando Antígona, con entereza, decía en Sófocles: “Porque no era Zeus quien proclamó esto (...)” (v. 450), en Brecht: “Porque eran leyes tuyas, las leyes de un mortal” (esc. V). Éstos son sólo algunos ejemplos concretos pero, en general, pensamos

¹⁷⁰ B. Brecht abrevia en gran medida el *kommós* (vv. 806-882, Sófocles) o diálogo lírico entre el Corifeo y Antígona y pasa rápidamente por la despedida de la protagonista de la ciudad y sus ciudadanos para enlazar con el 5° *estásimo* sofocleo en que se hablaba de otros destinos desgraciados y similares, como el de Dánae.

¹⁷¹ J. S. Lasso de la Vega, sostenía que “Brecht se ha colocado (...) meditadamente sobre el contenido del drama antiguo con soberana libertad, ampliando y recortando, interpretando tendenciosamente su radiografía del mismo” en *De Sófocles a Brecht*, p. 353. Como siempre sus palabras no tienen desperdicio y aunque estamos de acuerdo en la mayor parte, consideramos, sin ánimo de criticar al genial investigador, que esto no se puede aplicar al conjunto de la pieza. A nosotros, aun con las variaciones estudiadas, nos parece que, si bien algunos temas quedan recreados con libertad, los esenciales están todos, menos el del amor maternal de Eurídice; pero, *grosso modo*, creemos con Lasso de la Vega que Brecht aumenta la temática sofoclea o la recorta [(por ejemplo, “no se ha insistido sobre la prohibición de enterrar a Polinices y sus motivaciones (...), en *op. cit.*, p. 345].

que la pieza alemana está a bastante distancia, en cuanto al trato de la religión, en comparación al espíritu de la *Antígona* sofoclea.

Para concluir, estimamos, son más parecidas y consecuentemente más respetuosas con el argumento modelo: Brecht, Cocteau y la adaptación libre de Pemán y, los dos primeros como veremos luego, muy similares en las estructuras. Los cambios subrayados por Lasso de la Vega, aunque están ahí, son consecuencia de la idea de Brecht de hacer evolucionar el modelo griego “el aprendiz se convierte en maestro, el modelo se transforma”¹⁷².

¹⁷² Decía Brecht en su *Modelo...*, p. 12.

Personajes

Hemos de subrayar que la adaptación del dramaturgo teutón no incorpora al personaje de Eurídice; en cambio, y aun sin aparecer en la nómina teatral, ya que nunca aparece en escena directamente, se alude en varias ocasiones a Megareo, el hermano de Hemón que lucha contra los argivos, que muere en la lucha y con él la última esperanza de su padre Creonte.

De otra parte, sí encontramos en dicho reparto de personajes unas DONCELLAS y CRIADAS que acompañan al tirano pero sin hablar ni influir en el transcurso de los hechos de la versión teutona, es decir, son meros comparsas, como en el paradigma heleno los siervos, lo que también llamamos personajes mudos.

Por último, antes de analizar los personajes principales, diremos algo sobre la HERMANA PRIMERA, la HERMANA SEGUNDA y del SOLDADO DE LAS SS. Estas tres figuras vienen separadas del resto en la lista de caracteres del texto alemán. Sus intervenciones ocupan sólo el *Prólogo* -que hemos segmentado en dos escenas- donde aparece indicado con claridad en lugar, Berlín, y la fecha, abril de 1945,¹⁷³ por tanto se presenta el problema subjetivo, actual mediante dos hermanas, sin nombre, pero que sabemos, sin duda, son las correspondientes Antígona e Ismene modernas.

¹⁷³ La llegada a Berlín de los soviéticos se produjo el 2 de mayo de 1945. La rendición incondicional fue en Berlín el 8 de mayo con la separación de Alemania y del mundo en dos. Cf., entre otros, el *Diccionario Enciclopédico Salvat Alfa*, Barcelona, Salvat, 1986.

La Hermana primera, ante el Soldado SS, nos acerca a una de las cuestiones principales en esta tragedia:

“(…) Para liberar a su hermano y devolverle la vida, ¿iría a buscar la muerte? (Escena II, *Prólogo*).

En este punto, Brecht, mostrando sus habilidades técnicas e innovadoras para el teatro, provoca un distanciamiento hacia la Tebas de Creonte, para encontrarnos con la verdadera tragedia del alemán¹⁷⁴ ya con nombres propios y con el problema objetivo, o sea, todos los temas intemporales que se trataban en la *Antígona* de Sófocles.

Con este efecto de distanciamiento¹⁷⁵ pensamos que evita posibles identificaciones del público con los personajes y de los propios actores con los caracteres que representan. Veamos pues en primer lugar a la heroína de Brecht.

Grosso modo, desde el principio, sus intervenciones corresponden con las de su modelo clásico, esto también sucede con lo que se dice en dichos parlamentos; esto es, ANTÍGONA pide a su hermana ayuda para enterrar el cuerpo de su hermano (esc. I, Brecht / *Prólogo* de Sófocles); Antígona es conducida por el Guardián ante Creonte, reconoce su honrosa falta y entabla el más importante *agón* de la tragedia con el tirano (esc. V / episodio 2º); también se conserva, en lo primordial, el *kommós* entre Antígona y el Coro (en Brecht: Los Ancianos). Pero, además con repercusión en la estructura, no aparece

¹⁷⁴ O de Sófocles, Hölderlin y B. Brecht, según el título completo de la pieza de Brecht. Cf. J. S. Lasso de la Vega, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, Planeta, 1970, p. 318.

¹⁷⁵ Sobre el conocidísimo efecto V o distanciamiento, puede leerse, por dar sólo un ejemplo, Rita Gnutzmann, *Teoría de la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 1994, pp. 198-99.

la conversación entre el monarca y la protagonista (vv. 883-943) tan sólo hay alguna leve semejanza entre el final de la escena X, que es el adiós definitivo de la heroína y los versos 937-43 de Sófocles.

Es precisamente en esta décima escena cuando nos encontramos verdaderamente con la recreación de Brecht del personaje principal, quien, a nuestro parecer, argumenta con los Ancianos tebanos con más decisión que la original, queremos decir que se muestra algo más fuerte, si cabe, que la sofoclea Antígona en sus últimos momentos. Pero veamos alguna muestra de lo expuesto como puede ser la respuesta de Antígona a los Ancianos, poniendo en duda su sabiduría:

“Antígona.- También vosotros deberíais tener en cuenta las imprecaciones contra la suerte y tomar ejemplo, en vez de lloriquear, vosotros que estáis ciegos”. (Escena X).

Esta mayor fortaleza de la Antígona de Brecht, viene dada, en alguna medida, por la supresión de esos versos mencionados anteriormente, por lo que no hemos hallado un equivalente para los versos sofocleos:

“¡Ay de mí, mucho me acerca a la muerte esta orden!” (933-34).

Esta Antígona de Brecht está muy dolorida desde el principio de la pieza, no obstante, es ella quien cuenta a *Ismena*¹⁷⁶, no sólo que su hermano Polinices “viendo al hermano destrozado por los cascos de las cabalgaduras, gime de dolor y huye de la batalla cruel” (esc. I), sino también cómo Creonte alcanza a Polinices y lo mata. Estos dos

¹⁷⁶ Seguimos conservando la transcripción de los nombres propios ofrecida por la edición manejada.

hechos son nuevos según lo que dejó escrito el genio de Colono y estimamos pueden influir en la desdicha de nuestra protagonista.

En el otro lado, su hermana <<ISMENA>> Ambas hermanas se oponían en el paradigma como ocurre en la versión moderna. En cierto sentido, cabría pensar que B. Brecht viese en la comprometida figura de Ismene un verdadero filón para establecer sus diferencias entre lo que podríamos denominar oprimidos resignados (*Ismena*) / oprimidos que actúan (*Antígona*).

Hablemos ahora de CREONTE, del que sabemos es rey de Tebas desde antes de la muerte de los hermanos Eteocles y Polinices; por tanto, la proclama del tirano sofocleo (vv. 170-73) no llega a producirse en la versión teutona mas sí aparece como soberano victorioso ante su pueblo (escena II).

Pero, empapado de poder, sus ilusiones excesivas se ven truncadas porque alguien entierra simbólicamente al traidor. Tras escuchar los reproches y vaticinios de Antígona (escena V), el tirano empieza a sufrir una vertiginosa caída pues, poco a poco, ve que está solo, así lo comprobamos en las réplicas de Antígona (esc. V), de Hemón (esc. VIII) y de Tiresias (esc. XI).

Tan sólo le queda, pues Hemón sale encolerizado, su otro hijo Megareo¹⁷⁷ quien rompía la soledad del tirano (esc. XII). La noticia de su muerte, destrozado en el campo enemigo provoca el

¹⁷⁷ Cf. J. S. Lasso de la Vega, *op. cit.*, p. 347.

arrepentimiento del tirano. Creonte actúa como en Sófocles demasiado tarde y los ancianos de Tebas reconocen ahora que “el tirano ha fracasado”. Esas falsas esperanzas de que hablábamos se han disipado sin remisión aunque, como dice Lasso de la Vega, no se produce o no está “tangeteado siquiera” (...) “el desmoronamiento moral de Creonte”. Diríamos que no se toca este desmoronamiento en la manera en que ocurría en la tragedia modelo al final del último episodio pero, en realidad, nosotros vemos al tirano totalmente abatido implorando de rodillas, tras la muerte de Megareo, a Hemón quien al suicidarse da, como sí reconoce el ilustre investigador Lasso de la Vega, “la puntilla a las quimeras de Creonte”¹⁷⁸.

El modelo de Estado de Creonte ha sido derrotado entonces, a nuestro entender, por dos hechos principalmente:

*las ilusiones excesivas del gobernante.- convencido de su victoria pero vencido, poco después, gracias a “(...) mil astucias. Combatieron las mujeres y ayudaron los niños argivos” (esc. XIII),

*por la propia Antígona y las víctimas de la guerra.- ya que al morir Megareo y la mayor parte del ejército, el pueblo no confía ya en el tirano que ordenará la muerte de su sobrina, lo que conllevará la del único hijo que le quedaba.

Los ANCIANOS DE TEBAS hacen la función del Coro. Es lógico pensar que para el Brecht, hombre de teatro, dominador de la escena, representar el coro sería todo un reto pues su aportación al

¹⁷⁸ Cf. Lasso de la Vega, *op. cit.*, p. 348.

contenido total de la pieza y a su forma exterior, como explicábamos en el caso de Pemán¹⁷⁹, es esencial, por ello Brecht adecua¹⁸⁰ el Coro, sus Ancianos, a sus intereses pero para nosotros se pierde mucho del espíritu y la solemnidad griegas en esta modernización del Coro sofocleo, aunque supera, por ejemplo, al de Anouilh.

Estos ancianos representan, por otro lado, el temor que inspira el tirano, hasta que lo ven tambalearse, momento en que se produce una alteración en su personaje, es entonces cuando reconocen el error de haber confiado en los sueños de grandeza de Creonte:

En cuanto a los cantos corales de la *Antígona* clásica, se han conservado el contenido de la *párodos*, la victoria, pero estos ancianos en Brecht han abreviado bastante su intervención (esc. II). Sí encontramos más equilibrio entre el canto al prodigio que es el hombre, y el equivalente en autor alemán (esc. IV) tanto en extensión como en lo que se dice¹⁸¹; en cuanto al *estásimo* griego, que trata la debilidad del hombre y el poder de los dioses así como el destino trágico de los Labdácidas, aquí se prescinde nítidamente del tema religioso (esc. VII), no aparece, por ejemplo, aludido el poder de Zeus

¹⁷⁹ Cf., también, las páginas dedicadas al Coro en Lasso de la Vega, *op. cit.*, p. 354 ss.

¹⁸⁰ Según el propio Bertolt Brecht, entre otras cosas, mostró interés por *Antígona* “porque planteaba interesantes problemas en el aspecto formal”, Brecht, *Modelo para Antígona*, (ya cit.) p. 10.

¹⁸¹ Lasso de la Vega opinaba que entre ambos coros había una diferencia; en Sófocles el hombre tiene el límite de los dioses cuando en Brecht el límite del hombre es el propio hombre. Si continuamos leyendo por donde acaba la cita de Lasso en la página 359 de su mencionada obra, esto es: “(...) El hombre no tiene en cuanto lo que es realmente humano, y así se convierte para sí mismo en un monstruo prodigioso”, justo después dicen los Ancianos: “¿Querrán los dioses ponerme a prueba? (esc. IV). Queremos decir, por tanto, que hay similitud entre los dos cantos pues en la versión el poder sobre el hombre de los dioses está presente, a su modo, pero está, por supuesto, no como en Sófocles pero no alcanza ese vacío respecto al tema religioso que sí respira la pieza de Jean Anouilh.

(v. 604). Brecht no duda en nombrar a Amor un par de veces (esc. IX). También está el canto que narraba -en forma de dos estrofas / antistrofas- destinos similares al de Antígona (escena X), en el diálogo entre la protagonista con los ancianos tebanos. Por último, la plegaria a Baco¹⁸² está reflejada a la manera de Brecht; a Baco se le pide ayuda en Sófocles: “ahora, cuando toda la ciudad es presa de un mal violento” y en Brecht: “Oh, dios de la Alegría (...) ven pronto si deseas ver a tu ciudad por última vez”.

Para finalizar, el correspondiente éxodo griego que aconsejaba la prudencia viene a ser aquí una llamada de atención por lo efímero del tiempo y por el poder del destino (escena XVII) Los Ancianos cierran la pieza respetando lo que pasaba en Sófocles al final.

Por otro lado, el personaje de HEMÓN -con cuatro intervenciones menos que el sofocleo- entra en la escena VIII, presentado por los mayores de Tebas. La recreación cuenta con el *agón* entre padre e hijo, varias veces aludido, pero es menos ágil que el griego; Hemón insiste en primer término en advertir del disgusto de la ciudad con su rey, con la esperanza de una reacción ante las desaprobaciones de los que él representa, el pueblo, la ciudad. En un segundo momento, la conversación se centra, como en Sófocles, en el modo de gobernar del padre y en los motivos del hijo a favor de aquella que enterró a su hermano.

¹⁸² Brecht, aunque habla de Baco por ejemplo en el comienzo de la escena X, en esta XIV, no lo llama Baco y sí por otro de sus nombres “dios de la Alegría”.

En paralelo al Hemón sofocleo sale encolerizado de escena y se suicidará para compartir el desgraciado final de su amada.

Sólo resta hablar de los personajes portadores de noticias, entre ellos, TIRESIAS, con casi la mitad de intervenciones que el adivino griego clásico, entra en escena para entablar, en orden exacto a su modelo estructural, el siguiente *agón* de la tragedia con el tirano.

En términos generales las advertencias, sus parlamentos (escena XI) son muy parejos al original menos en dos aspectos¹⁸³. Verdaderamente este Tiresias tiene menos de adivino que el agorero sofocleo pero su sabiduría compensa esta carencia, dice el ciego profeta:

“(...) Afirmas que no puedo ver el futuro. Me vuelvo, pues, hacia el pasado y el presente. Es ésta, al final y al cabo, una manera de mostrar mi habilidad de adivino, aunque en verdad lo que yo veo es lo que cualquier niño puede ver (...)”.

En segundo lugar es útil trasladar aquí las palabras del maestro Lasso de la Vega, pues muestran perfectamente lo que queremos explicar con la genialidad que caracteriza todos los comentarios e ideas de este eminente investigador que nunca encontró reparo a la hora de estudiar las adaptaciones de teatro clásico; decía Lasso sobre la influencia del encuentro con el adivino en la nueva voluntad del tirano: “Creonte cambia también de resolución: pero, entre la marcha

¹⁸³ Lasso se encargó de señalar que “Tiresias es ahora simplemente un buen observador (...)” y, en segundo lugar, que el cambio de decisión de Creonte no sólo está motivado por Tiresias, en *op. cit.*, pp. 350-51.

de Tiresias y este cambio, se intercala la conversación de Creonte con los hombres del Coro, a los que apercibe brujuleantes y, sobre todo, las noticias del mensajero acerca de la derrota del ejército tebano. Ante la imprevista tornavuelta y razones políticas tan graves, y no ante la voluntad de los dioses, no dilata Creonte convencerse y reacciona muy en consonancia con lo hasta ahora dicho”. Para Lasso y nosotros con él, en Sófocles “Creonte (...) atiende, aunque tarde, a las palabras del adivino; es decir, en definitiva reacciona ante la voluntad de los dioses”¹⁸⁴.

Otro portador de noticias, ya dentro de los personajes secundarios, es el GUARDIA. Cumple como su homólogo sofocleo, la doble y ardua tarea de vigilar al traidor Polinices y de explicar con enigmas al tirano que “alguien sepultó al muerto” (esc. III). Es un hombre inteligente que no duda en responder a Creonte:

“El muerto pertenecía a las altas esferas
y ha de tener amigos en las altas esferas”. (Esc. III).

Existe otra figura, un hombre de la guardia personal del monarca, su guardaespaldas, que sólo se menciona -como las doncellas y criadas- en los apartes, por ejemplo en el que abre la escena VII.

En penúltimo lugar el MENSAJERO que viene del campo de batalla y que descorre el telón de la escena XIII. Este portador de malas nuevas comunicará al tirano que su “hijo Megareo ya no existe”

¹⁸⁴ Ambas citas en *op. cit.*, p. 351.

y que “la flor de Tebas, lo mejor de sus fuerzas, todo fue aniquilado” (...) “por todos los caminos llega el pueblo de Argos (...)” hasta que muere, con las botas puestas, en el cumplimiento de su deber, ante el tirano.

Para concluir, la escena XV está inaugurada por una doncella MENSAJERA que relata cómo Creonte inútilmente trata de salvar a su hijo y cómo éste intentó antes de suicidarse acabar con la vida del padre (escena XV).

Estructura externa

SÓFOCLES	BRECHT*
PRÓLOGO (vv. 1-99)	ESCENA I
PÁRODOS/ EST. 1º (vv. 100-161)	ESCENA II
EPISODIO 1º (vv. 162-331)	ESCENAS II, III
ESTÁSIMO 2º (vv. 332-383)	ESCENA IV
EPISODIO 2º (vv. 384-581)	ESCENAS V, VI
ESTÁSIMO 3º (vv. 582-630)	ESCENA VII
EPISODIO 3º (vv. 631-780)	ESCENAS VIII, IX
ESTÁSIMO 4º (vv. 781-805)	ESCENA X
EPISODIO 4º (vv. 806-943)	ESCENA X
ESTÁSIMO 5º (vv. 944-987)	ESCENA X
EPISODIO 5º (vv. 988-1114)	ESCENAS XI, XII, XIII, XIV
ESTÁSIMO 6º (vv. 1115-1154)	ESCENA XV
ÚLTIMO EPISODIO (vv. 1155-1346)	ESCENA XV, XVI
ÉXODO (vv. 1347-1353)	ESCENA XVII

*Como puede observarse hay una gran rigurosidad en cuanto al orden estructural.

Concluimos, con lo expuesto, la revisión de los argumentos, personajes y estructuras. Podría parecer algo extensa y, por supuesto, cabrían otros criterios de análisis sobre estos aspectos, pero recordemos que las tragedias estudiadas son varias y, lo más importante, creemos cumplir con el compromiso que nos marcamos en el anterior *T. I. T.* y, del mismo modo, estimamos que este análisis resulta adecuado para familiarizarse con las obras en cuestión y como medio de consulta.

Listado provisional de temas populares en la *Antígona* de Brecht:

Encontramos estos tópicos folclóricos:

- 1 Almas de difuntos (escenas I, V, VI)
- 2 Amenaza de lapidación (escena I)
- 3 Amor personificado (escena X)
- 4 Ave que llora a sus polluelos (escena V)
- 5 Cadáver(es) pasto de perros y aves * (escenas I, II, III, XI, XVI)
- 6 Castigo divino * (escena XI)
- 7 Cegar como castigo o venganza (escena X)
- 8 Lluvia portentosa (escena X)
- 9 Malos presagios * (escena XI)
- 10 Mensajero portador de malas nuevas * (escenas III, XIII y XV)
- 11 Padre e hijo enfrentados * (escena VIII)
- 12 Parricidio * (escena I y XV)
- 13 Petrificación (escena X)
- 14 Plegaria * (escena XIV)
- 15 Suicidio * (escena XV)
- 16 *Suerte personificada (Prólogo-esc. I; escena II)*
- 17 Tierra divinizada y personificada (escena IV)
- 18 Victoria personificada (escenas II, VI y X)

Pasemos ya a la segunda gran parte de esta Tesis Doctoral: el estudio de la temática popular en las tragedias que estamos comentando para después discutir los datos obtenidos, y establecer unas conclusiones lo más concretas a nuestro alcance.

B) Temática popular en <<ANTÍGONA>> de Sófocles y en algunas recreaciones europeas del siglo XX.

El que como nosotros tuvo la suerte de nacer en Jaén, ha debido de oír hablar como mínimo de tres leyendas populares¹⁸⁵: la del Santo Rostro, el misterio de la talla de la imagen de Nuestro Padre Jesús y la del Lagarto de la Magdalena.

Respecto a esta última, cuando niños, pensábamos en un gran animal con escamas devorador de personas; hoy día, nuestro afán por saber más sobre estos temas folclóricos nos ha llevado a la presentación de esta Tesis Doctoral. En realidad, es un tema de estudio apasionante, lleno de sorpresas y curiosidades, como por ejemplo -siguiendo con la leyenda del Lagarto de Jaén en estas palabras introductorias- aunque sea mera coincidencia o nuestra falta de agudeza visual, nadie parece negar el gran parecido existente entre el contorno del plano de la ciudad de Jaén, y la figura de un dragón¹⁸⁶, como podemos ver en el siguiente mapa, si volteamos el norte de la ciudad noventa grados a la derecha:

¹⁸⁵ Mencionadas por Rafael Ortega y Sagrista, Correspondiente de la Real Academia de la Historia, en su prólogo a la obra de nuestro Juan Eslava Galán, *La leyenda del Lagarto de la Malena*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980, p. 10.

¹⁸⁶ Esta idea no sólo la comparten algunos familiares cercanos y amigos. Hace un tiempo tuvimos la ocasión de asistir a una charla, curiosamente en francés, sobre las leyendas de Jaén en la que la estudiosa, Eva de Dios, terminaba su exposición comentando, para nuestro disfrute personal, la semejanza aludida.



Hemos querido comenzar así, quizá abusando de la subjetividad, la segunda parte de esta Tesis, porque nuestra propia experiencia nos ha hecho ver, en aquello que para muchos es irreal, un ingrediente más de nuestra cultura. De hecho, lo popular no está reñido con lo culto¹⁸⁷ como se verá en este trabajo.

Son numerosos los investigadores serios que han estudiado la temática folclórica en descollantes estudios, como, por ejemplo, Juan Eslava; J. Caro Baroja, con obras llenas de sabiduría como *Ritos y mitos equívocos* y *De los arquetipos y leyendas*, entre otras; Luis

¹⁸⁷ Konstatinos P. Kavafis en respuesta a una encuesta sobre el *Populisme* [“corriente literaria fundada en 1930 por L. Lemonier y A. Thérive, que propugnaban la descripción de tipos y costumbres populares (...)”], decía: “(...) He leído con gran interés su carta, pero no conozco en detalle la cuestión del *populisme* francés de la que me habla. Sin embargo, me da una idea de ello; y ciertamente soy de la opinión de que el arte pierde cuando aparta de la novela el elemento popular.” Cf., para ambas citas, K. P. Kavafis, *Prosas*, Madrid, Tecnos, 1991 (traducción de José García Vázquez y H. Silvestre), p. 156.

Gil¹⁸⁸; nuestro director de Tesis, profesor Benavente y Barreda, con especial dedicación desde hace tiempo y muchos otros eminentes estudiosos.

De esta forma, lo popular es parte de nosotros, sale de nosotros con frescura; esta pureza, creemos, debería cautivar a ciertos poetas pues sus obras presentan, sin duda, rasgos populares que completan el contenido global de sus textos cultos, consiguiéndose una mezcla mágica e intemporal¹⁸⁹.

Ramón M. Pidal reconocía al hablar de “Poesía popular y poesía tradicional” estar interesado en afirmaciones del tipo: “La poesía popular (...) es obra de un poeta como cualquiera otra poesía escrita por el poeta más culto”; sobre este tema, hubo gran controversia a fines del siglo XIX y principios del XX, también sobre la calidad literaria del componente popular.

Frente a las diferentes opiniones M. Pidal dice quedarse “ante la más completa inexplicación de un hecho por todos sentido: una porción de las obras llamadas populares muestran en su estilo algo primario, elemental, tan inconfundible con el artificio de cualquier estilo personal, por sencillo que sea éste, como un producto natural con los fabricados por el hombre. El estilo de esas obras es tan difícil de imitar por un poeta culto que, cuando alguno, aunque sea de vena tan fácil como el mismo Lope de Vega, tan familiarizado con toda

¹⁸⁸ Su obra *Transmisión mítica* (ya cit.).

¹⁸⁹ Por poner un ejemplo de uno de los más grandes poetas españoles: el “Romancero gitano” de García Lorca, donde, nadie lo discute, se respiran aires populares.

clase de romances, canciones y bailes populares, retoca por ejemplo un romance viejo, cualquier persona, habituada al estilo de éstos, distinguirá bien cuáles versos son de Lope y cuáles tradicionales”¹⁹⁰.

Si volvemos la vista a la antigua Unión Soviética, años más tarde, hallaremos otro descollante investigador del folclore a través de los cuentos: Vladimir Propp que propugnaba superar “el ámbito del comparatismo”, “ampliar el marco de la investigación y hallar la base histórica que hizo surgir el cuento maravilloso” y sigue, con lo que consideramos un acertado, difícil y rigurosísimo método de trabajo: “Nosotros no pretendemos adivinar los hechos históricos ni probar su identidad con el folklore (...). Queremos indagar a qué fenómenos (y no acontecimientos) del pasado histórico corresponde el cuento ruso y hasta qué punto lo ha producido y hecho nacer ese pasado”, o sea, buscar *Las raíces históricas del cuento*¹⁹¹.

Así, los estudios de M. Pidal -*Flor Nueva de Romances Viejos*, por ejemplo-; el prestigio adquirido por el cuento, que muchas veces sirve como transmisor de sucesos paralelos acontecidos en diferentes países y épocas, en manos como las de Vladimir Propp o en las de Antonio Rodríguez Almodóvar en España, asimismo, el apoyo de la Historia, la Antropología, entre otras disciplinas, en el estudio de las leyendas populares por parte de estudiosos como Caro Baroja; las coincidencias apreciadas por M. Benavente en cuanto a la presencia

¹⁹⁰ Ambas citas en R. M. Pidal, *Mis páginas preferidas*, Madrid, Gredos, 1973 (reimpr.), pp. 133-34.

¹⁹¹ Vladimir Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos (nº 50), 1998, (6ª edición), pp. 13-14.

de temas populares, desde Homero a la tragedia¹⁹² con culturas tan lejanas como la esquimal o los pieles rojas americanos; los trabajos de S. Thompson, A. Aarne, etc., etc.; en fin, todo esto es prueba de que, afortunadamente, la literatura popular ha encontrado, en estos investigadores, un fiel amigo para salir del innmercido olvido de las mejores plumas exégetas.

Así, respecto a la cuestión en la literatura griega, historiadores de la talla de A. Lesky silencian el hecho evidente de la presencia de tópicos y temas populares en obras clásicas griegas capitales, como por ejemplo en *Antígona* de Sófocles; del mismo modo, no encontramos huellas de algún comentario sobre el componente folclórico en la obra *Sophoclean Tragedy* de C. M. Bowra¹⁹³, uno de los críticos sobre Sófocles que con más atención y placer hemos leído.

La cosa se complica todavía en mayor medida si lo que buscamos es información sobre la afluencia de temas populares en las versiones estudiadas de *Antígona*. Es ésta pues la novedad más llamativa del trabajo que desarrollamos y un intento de aportación al estudio de la literatura y de la cultura populares.

Nuestra empresa trata de contrastar si hay testimonios folclóricos en las recreaciones citadas, como vimos en el ejemplo de la *Introducción*, porque se han conservado del original sofocleo o, a la inversa, los dramaturgos modernos han incorporado nuevas materias

¹⁹² Cf. M. Benavente y Barreda, *Folclore griego. Tópicos folclóricos de la poesía griega de Homero a la tragedia*, (en prensa).

¹⁹³ Cf. C. Maurice Bowra, *Sophoclean Tragedy*, Oxford University Press, 1965.

populares en sus adaptaciones. Para tal misión se estudiarán, precisamente, la temática popular en la *Antígona* de Sófocles y sucesivamente en las de Pemán, Espriu, Dantas, Anouilh, Cocteau y Brecht.

1.- Temas populares testimoniados en la *Antígona* sofoclea, conservados¹⁹⁴ en las recreaciones estudiadas.

En este apartado vamos a estudiar los tópicos folclóricos documentados en la *Antígona* clásica griega. Esta tarea está hecha de antemano por un especialista como es el profesor Benavente; por consiguiente, utilizaremos su índice de tópicos¹⁹⁵ siempre que sea necesario. No obstante se incluye algún tema más, como el n° 18: *Padre e hijo enfrentados*.

De otro lado, examinaremos las seis piezas para constatar si los temas de naturaleza popular que *Antígona* de Sófocles presenta están testimoniados en cada una de las versiones modernas; este aspecto sí resulta novedoso pues, por lo que hasta ahora hemos podido cotejar, no hemos encontrado un trabajo similar al nuestro.

Pasemos a examinar, en primer lugar, los tópicos que están en el modelo y en las adaptaciones del siglo XX:

¹⁹⁴ Son sólo tres los temas que los seis dramaturgos modernos estudiados han obviado, en sus respectivas piezas: tema 1. Águila contra sierpe, tema 15. Madrastra cruel y tema 22. Simplégades, del listado que ofrecimos en página 59 de este trabajo; por ello, serán estudiados al finalizar el análisis de aquellos temas -el resto- que aparecen en el modelo y en las versiones. De este modo, el primer tema que vamos a analizar es el número 2.

¹⁹⁵ Cf. pp. 729-734 de la edición de Benavente y Barreda sobre las *Tragedias* y los *Fragmentos* de Sófocles, que es la que hemos manejado casi con exclusividad.

Tema 2. ALMAS DE DIFUNTOS

Estamos ante un tema extendido por todo el orbe y documentado ampliamente tanto en la literatura popular como en la culta: por ejemplo, en nuestro G. Adolfo Bécquer, en W. Fernández Flórez, en el poeta J. Gil de Biedma, y fuera de España en W. Shakespeare u O. Wilde¹⁹⁶ por poner algunas muestras.

No es extraño que este tópico esté desplegado por todo el mapamundi pues quién no ha oído hablar de historias curiosas de desaparecidos y aparecidos¹⁹⁷.

Muchos siglos antes, en la Grecia antigua, está constatado, por dar una muestra, en la *Odisea* cuando Ulises llega al otro lado del Ponto, al Hades y se ve rodeado de almas de difuntos¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Cf. G. A. Bécquer, *Rimas y leyendas*, Madrid, Edaf, 2000: *verbigracia*, las leyendas: “Maese Pérez el organista” y “El monte de las ánimas”; W. F. Flórez, *El bosque animado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965: en el episodio IV, el alma en pena de Fiz Cotorelo se presenta a Fendetestas; J. Gil de Biedma: “Aparecidos”, en *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1981: “Cada aparición/ que pasa, cada cuerpo en pena / no anuncia muerte, dice que la muerte estaba / ya entre nosotros sin saberlo. / Vienen / de allá, del otro lado del fondo sulfuroso, / de las sordas / minas del hambre y de la multitud. / Y ni siquiera saben quiénes son: / desenterrados vivos”; W. Shakespeare, *Hamlet*, Madrid–Caracas, Edime, 1964: por ejemplo en el acto I, escena I; O. Wilde, *El fantasma de Canterville*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral. Selección), 2003.

¹⁹⁷ Durante la Guerra Civil Española muchas de las víctimas de fusilamientos fueron enterrados en fosas comunes; familiares de los dos lados de la contienda, todavía hoy intentan identificar los restos y darles un sepelio digno, pues de lo contrario -según se piensa desde tiempos remotos- estos cuerpos nunca llegarán a morir del todo. Pero también hubo casos de desaparecidos en esta fatal guerra; al estar desaparecidos la imaginación popular, con más motivo, avivó historias de fanstasmas, así, por dar un ejemplo más o menos conocido, hasta que no se tuvieron noticias del cadáver de José Antonio Primo de Rivera muchos creían verlo tras su fusilamiento, por ello quizás se hizo descansar su cuerpo en El Escorial. Por otro lado, algunas leyendas de nuestra ciudad, Jaén, sobre difuntos que dan muestras de presencia tras la muerte, han sido llevadas a la literatura, a nuestro entender con tanta maestría como en su tarea investigadora, por M. Benavente en *Los de allá, cuentos de fantasmas y aparecidos*, Úbeda (Jaén), EL OLIVO, 2002.

¹⁹⁸ Cf. Homero, *Odisea*, canto XI. Nuestra edición fue publicada en Madrid–Caracas por Edime, 1962. Cf., también, uno de los últimos magistrales trabajos (556 páginas que ocupan su introducción, sus notas e índices) de traducción de Benavente y Barreda: *Homero, Odisea*, Madrid, Ednes. Clásicas, 2007.

En la tragedia *Antígona* de Sófocles tenemos algunos ejemplos en los versos 73-75:

“Querida junto a él reposaré, junto al ser querido,
tras haber cometido un santo delito; más
tiempo debo yo agradecer a los de abajo que a los de aquí (...)”.

También en boca de un encolerizado Creonte (v. 524):

“¡Pues vete bajo tierra, si has de amar, ama a los de allá!”.

Y en la despedida de la protagonista, Antígona anhela llegar al reino de los muertos (vv. 898-899):

“(...) querida para mi padre, bien querida para ti, madre, y
querida también para ti, rostro de mi hermano”.

En cuanto a las recreaciones, encontramos alguna alusión en Pemán en el acto II, escena XI:

“Antígona.- Y entre los muertos
¿tendrán sentido tus fronteras?
(...)”

Creonte.- Pues irás a buscar bajo la tierra
el amor de tus muertos (...)”.

También en Espriu:

“Astimedusa.- L’adversari de la següent pertany tanmateix al
regne dels morts”. (*Primera part*, escena V).

“Euridice.- (...) Sento en la nit els vacil·lants passos d’Edip, veig la sangonosa ombra del seu pare, rebo en la fosca l’esguard de Iocasta. Quina terrible família!”. (*Tercera part, esc. II*).

En el caso de Anouilh, Antígona dice a la Nodriz:

“Podrás mirar a mamá¹⁹⁹ a la cara, cuando te encuentres con ella. Y te dirá: <<Buenos días, nana, gracias por la pequeña Antígona. La has cuidado bien>>”. (Escena I); y en:

“Los que no son enterrados vagan eternamente y nunca encuentran reposo”. (Escena X).

Jean Cocteau recurrió a este tema, por ejemplo en la escena IX, en la que leemos:

“Antígona.- Adiós. Robadme mi porción de vida. Volveré a ver a mi padre, a mi madre, a Eteocles”.

De forma similar en Brecht hallamos, entre otras alusiones:

“Antígona.- (...) Si muero en la empresa, ¿qué importa? Sosegada estaré al lado de los que reposan en paz”. (Escena I).

“Antígona.- (...) ¡Oh, hermano mío,
qué dulce era vivir a tu lado!
Tú ya no existes. Yo vivo todavía,
y voy a reunirme contigo en las tinieblas”. (Escena X).

¹⁹⁹ Se entiende a la difunta Yocasta.

Se trata, entonces, de un tema²⁰⁰ de importancia en la *Antígona* de Sófocles y en las versiones. Fuera de éstos también forma parte de narraciones populares de distintos países. Así, en España está recogido por R. Almodóvar, por los Espinosa, por F. Caballero y en la culta pluma de Clarín²⁰¹.

En la literatura popular de Europa está testimoniado, *verbigracia*, en la obra de Andersen²⁰²; de los hermanos Grimm²⁰³; en los cuentos populares de Albania²⁰⁴; en narraciones del pueblo gitano²⁰⁵; en Suecia²⁰⁶; en las recopilaciones de N. S. Afanásiev²⁰⁷; en algún cuento cubano²⁰⁸ y hasta en el Extremo Oriente²⁰⁹.

²⁰⁰ Cf. los *types* 307,363 y 365 de A. Aarne -S. Thompson en *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1982; S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington, Indiana, 2ª ed., 6 vols., 1966, concretamente el vol. II, 402-509.

²⁰¹ Cf. respectivamente: A. R. Almodóvar, *Cuentos al amor de la lumbre*, 2 vols., Madrid, Anaya, 1983-84, en concreto, I, 267-285; II, 418-421, 423 y 425-26; Aurelio M. Espinosa (Padre), *Cuentos populares de España*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Austral), 1946: se recoge el cuento de “La cabeza de ternera” como Almodóvar, pero aquí se llama “La cabeza de la muerta”, pp. 78 ss, 90, 95 y 194; Aurelio M. Espinosa (Hijo), *Cuentos populares de Castilla*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1946, en “El aparecido”, pp. 87-88 y en “La asadura del muerto” también presente en la obra de su padre y de R. Almodóvar; F. Caballero, *Genio e ingenio del pueblo andaluz*, Madrid, Castalia, 1994, “Las ánimas”, pp.142-49 y “Bella-flor”, pp. 422-27; Clarín, *Cuentos*, Barcelona, Orbis, 1988: “Mi entierro”, pp. 41-47.

²⁰² En Andersen, Grimm y Hoffmann. *Cuentos*, Madrid, Club Internacional del Libro, 1983, sobre todo “La caja de cerillas”, p. 15.

²⁰³ Cf. Hermanos Grimm, *Cuentos de la infancia y del hogar*, Barcelona, Bruguera, 1982, (trad. esp. de Ulrike Michael y Hernán Valdés): “Cuentos de uno que se fue de casa para aprender a tener miedo”, pp. 11-24. Hay otra, excelente, edición de Anaya (1985-86) en tres volúmenes.

²⁰⁴ Cf. *Cuentos populares albaneses*, Madrid, Miraguano, 1994, (trad. esp. de Ramón Sánchez Lizarralde): “El huésped del muerto”, pp. 35-38.

²⁰⁵ En *Cuentos populares gitanos*, Madrid, Siruela, 1997, (ed. de Diane Tong y trad. esp. de Adolfo Gómez Cedillo): “Vana” (Yugoslavia), pp. 37-39; “La casa encantada” (España), pp. 120-21; “El cuento de Voso Zachari” (Francia), pp. 191-196.

²⁰⁶ Cf. *Cuentos suecos*, Madrid, Anaya, 1986, (trad. esp. de Ulla-Britt Hansson): “La elección del rey”, pp. 49-55.

²⁰⁷ Cf. A. N. Afanásiev, *Cuentos Populares Rusos*, Madrid, Anaya, 1983, (trad. esp. de Isabel Vicente), 3 vols.: II, 10 ss., III, 129 ss., etc.

²⁰⁸ Cf. *Cuentos de Cuba española*, Madrid, Clan, 2001: “Manos frías”, p. 89; “Mujeres vestidas de blanco”, pp. 90-91 y “Aparecidos”, pp. 91-93.

²⁰⁹ Cf. *Cuentos de la China milenaria*, Madrid, Anaya, 1986, (trad. esp. de Enrique P. Gatón e Imelda Hwang), 2 vols.: I, 213-17: “La santificación del espíritu del río” *et passim*.

Tema 3. AMENAZA DE LAPIDACIÓN

La lapidación es un tipo de suplicio²¹⁰ con el que algunas sociedades antiguas castigaban normalmente a mujeres adúlteras²¹¹ y que desgraciadamente todavía hoy podemos ver en algunas ocasiones por televisión, por ejemplo en países africanos y del Oriente Medio. Es por tanto un tema que dimana de nuestra realidad y aunque no es un tópico esencial²¹² en la estructura de la *Antígona* de Sófocles nos topamos con él en el *Prólogo*, se trata de la amenaza de Creonte con tal castigo al que incumpla su orden; en cualquier caso dicha amenaza no se cumple, el tirano mutó el suplicio por una muerte en soledad por inanición (vv. 885 ss):

“Antígona.- (...) porque a quien haga algo de esto le espera en la ciudad una muerte por pública lapidación” (vv. 35-36).

Por otra parte, la libre adaptación de Pemán y el texto dramático de Espriu no incorporan este tema. Sí aparece en el caso de Júlio Dantas cuando Creonte proclama su edicto:

“Creonte.- (...) Todo aquele que transgrida o meu régio edito, dando sepultura a Polínicos, ou praticando qualquer acto ritual de preito à sua memória execrável, será punido de morte,

²¹⁰ Los suplicios suelen acabar en muerte, a diferencia de la tortura. Conviene también dejar bien claro que el tema que nos ocupa es un subtipo del más amplio tema de la lapidación.

²¹¹ En la Biblia se habla de castigos, por adulterio, en plazas públicas. Cf. *Eclesiástico*, 30-32. Véase además para el tópico de la lapidación: San Juan, 8, 3-11; 8, 59; 10, 31-39; San Mateo, 21-35. En concreto, el primer pasaje referido (3-11) ha sido glosado por el escritor polaco J. Dobraczyński en sus *Cartas de Nicodemo* (trad. esp.), Barcelona (Herder), 1966, pp. 253-257.

²¹² Podemos leer alusiones a lapidaciones en otras tragedias de Sófocles; siguiendo a Benavente, en: *Ayante*, vv. 253-255, 1295-1297; *Edipo en Colono*, v. 121 (*ex correctione* Dain) y 435. Fuera de la obra del trágico de Colono existen más muestras: Esquilo, *Prometeo Encadenado*, v. 74, etc., véase al respecto Camino Figuerola Sicart, (Tesis Doctoral ya citada), pp. 228-229.

lapidado nos barrancos de Estrófias ou crucificado como ladrão”. (*Acto I, cena IV*).

La versión de Anouilh prescinde de alusiones a este suplicio. No ocurre así con J. Cocteau quien recreaba:

“Antígona.- (...) Creonte ha promulgado, dirigidas a ti y a mí; o mejor dicho, a mí. Vendrá en persona y aquí mismo leerá su decreto. Da mucha importancia a la ejecución de sus órdenes, e infringirlas significa ser lapidado por el pueblo”. (*Escena I*).

De modo similar se ha encontrado este tema en B. Brecht (*escena I*):

“Antígona.- (...) Se ha ordenado no verter lágrimas por él²¹³,
ni enterrarlo, para que sea pasto
de las aves rapaces. Y aquel que osare
infringir las órdenes, será lapidado”.

En otros ámbitos, la lapidación, o la amenaza de tal, está documentada en las literaturas populares del pueblo hebreo, Islandia, España, Italia, India y en las de otras múltiples naciones de la tierra²¹⁴.

²¹³ Por Polinices.

²¹⁴ Cf., por ejemplo, S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, I, 548; V, 98, 203 y 225.

Tema 4. AMENAZA DE TORTURA

Al oír hablar de tortura, o de su variante de la amenaza, es casi inevitable pensar en la *Leyenda Negra* de la España de los siglos XV, XVI y XVII principalmente²¹⁵, en la que los inquisidores, como Torquemada²¹⁶, persiguieron despiadadamente a tantos mártires, entre ellos virtuosos como Fray Luis de León o Juan de Ávila, el *Brocense*.

En cualquier caso en este punto tratamos la amenaza y el tormento producido por el efecto de la tortura; ésta -en sentido literal- no busca la muerte del considerado culpable, lo que intenta es sonsacar información al individuo en cuestión con la aplicación de diversos y crueles recursos como acercar un hierro candente a algunas partes del cuerpo, la flagelación, la torsión de los miembros, la semiinanición, la distensión del cuerpo en el potro, la suspensión por los brazos o la “gota de agua” que los chinos hacían caer rítmicamente sobre la frente de la víctima mientras yacía inmóvil²¹⁷, y un largo etcétera de torturas, no sólo físicas, también psicológicas²¹⁸.

La mayoría de los pueblos abolieron estas prácticas pero en la actualidad existen aún métodos policíacos, el famoso *tercer grado*, y

²¹⁵ La Inquisición, creada por Inocencio III e impuesta en España por los Reyes Católicos, inicia su decadencia en el siglo XVII, aunque persiste hasta el XIX. Cf., *verbigracia*, la *Gran Enciclopedia del Mundo*, Bilbao, Durvan, 1968, tomo X.

²¹⁶ Es curiosa la similitud entre *Torquemada* y la raíz latina de la que procede el término español *tortura* (TÖRQU-) / *tortura* <TORTŪRA); véase Joan Corominas, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1994 (reimpr.), p. 574: *torcer*.

²¹⁷ Cf. la *Gran Enciclopedia del Mundo*, tomo XVIII.

²¹⁸ Si usamos la certera expresión del profesor Benavente “las formas de tormento físicas hallan un espantable auxiliar en el suplicio psíquico”. (Cf. al respecto, Cardenal Mindszenty, *Memorias*, (trad. esp.) Barcelona, L. de Caralt Editor, S. A., 3ª ed., 1967, pp. 177 y 185-195).

flagelaciones permitidas que nos hacen estar lejos de un ideal mundial civilizado.

En la literatura griega, por ser tópico procedente de realidades no literarias, es natural encontrar documentación amplia en autores de diferentes épocas y lugares²¹⁹.

En la literatura, en general, hay bastantes ejemplos de torturas²²⁰, una muestra la tenemos en el *Cantar de Roldán* cuando el traidor Ganelón, antes de ser procesado, es amarrado, apaleado y, más adelante, cuatro corceles descuartizan su cuerpo atado a ellos de pies y manos²²¹.

En la *Antígona* de Sófocles la amenaza que Creonte hace al Guardián no se cumple porque se encontró un culpable, nuestra heroína:

“Creonte.- (...) y si Zeus aún tiene mi respeto, sábetelo esto, y te lo digo como juramento: ¡Si no encontráis al que con sus manos ha hecho tal sepultura y no le ponéis ante mi vista, no bastará Hades para vuestro castigo, que antes colgados vivos habréis de

²¹⁹ Homero, *Odisea*, XVIII, 87 y XXII, 475-477; Sófocles, *Ayante*, 110, 239-244; Aristófanes, *Ranas*, 1511 y *Aves*, 760, además de un largísimo etcétera. (Puede verse más material en M. Benavente, “Mito, folclore y realidad en la tragedia griega”, *Cuadernos de Filología Clásica*, VI (1996), 301-308, en especial, las páginas 306-307; del mismo, el Curso -inédito- de Doctorado impartido en primavera de 2004, “Justicia y punición en la antigua Grecia” (Univ. de Jaén).

²²⁰ Puede confrontarse la Tesis Doctoral de Camino Figuerola, concretamente su apartado dedicado a *Suplicios y torturas*, pp. 227-231, donde se recogen numerosos casos de la literatura griega en general.

²²¹ Cf. *Cantar de Roldán*, Madrid, Cátedra, 1989, “Proceso de Ganelón” CCLXX y “Muerte de Ganelón” CCLXXXIX. Véase asimismo la alusión que G. Chaucer hace a la tortura de Ganelón en sus *Cuentos de Canterbury*, (Madrid, Cátedra, 1991) “Cuento del marino”, sobre todo, p. 385.

confesar esta insolencia, para que así sepáis de dónde se ha de sacar provecho en lo sucesivo y aprendáis que no conviene querer lucrarse con todo, porque por vergonzosas ganancias a más verás perdidos que salvados!”. (Vv. 304-314).

En el caso de Pemán la amenaza de Creonte al Soldado 1º es de muerte y no de tortura (acto II, escena VI); tampoco encontramos este tema en Espriu. Sí podemos constatar esta amenaza en boca de un violento Creonte ante *Egéon* que aquí, en Dantas, hace de mensajero:

“Pois, então, a tua cabeça responderá pelo criminoso! Ou encontras o corpo de Polínices e quem o levou, ou és tu que vais, em vez dele, apodrecer sobre as muralhas de Tebas! (*Já a meio da escadaria, voltando-se*) Povo ignaro, -tu não conheces ainda o teu rei!”. (Acto I, cena V).

Anouilh también alude a diversas torturas en su versión en el diálogo principal de la pieza, que mantienen el tirano y la protagonista, en la escena X:

“Créon (*le aprieta el brazo*)²²².- Escúchame bien. Me ha tocado el papel malo, por supuesto, y a ti el bueno. Y lo sabes. Pero no te aproveches demasiado, pequeña peste... Si fuera yo un buen bruto, un tirano común, hace rato te hubiera arrancado la lengua, desgarrado los miembros con tenazas o arrojado en un pozo (...)

²²² A Antígona, se entiende.

Con más respeto estructural al modelo sofocleo, Jean Cocteau presenta casi a la misma altura (correspondiente escena III) este tópico popular cuando el Guardia sufre la ira de un Creonte que ha sido desobedecido:

“Creonte.- (...) Ellos²²³ pagan a los culpables. Los mortales han inventado el dinero, el infame dinero. El dinero arruina a las ciudades, falsea los corazones por una bolsa, hayan inhumado a Polinices, han cavado su propia tumba. Si no me los traéis, os haré colgar a vosotros para que alguien los denuncie”.

B. Brecht, en el pasaje equivalente al que acabamos de reproducir, trata el mismo tema de la traición y los sobornos, pero amenaza al Guardia con una muerte por ahorcadura, por tanto no hay tortura pues el vigilante trae al culpable.

En las literaturas populares de otros países, el tópico de la tortura encuentra también lugar, como podemos constatar en la obra de Aarne-Thompson, de Beckwith, de O’Suilleabhain, etc.²²⁴; la crueldad del tema, por otro lado, hace pensar, siguiendo a Benavente²²⁵ y Barreda, que estos cuentos populares no se pensaron, en principio, para ser oídos o leídos por un público infantil y que la literatura folclórica, en general, tiene fuertes matices de crueldad y talante despiadado, propio, en conjunto, de las comunidades primitivas.

²²³ Creonte se refiere a traidores que conspiran por dinero clandestinamente.

²²⁴ Cf., por ejemplo: Aarne-Thompson, *op. cit.*, types 310, 535, 590 y 613; Beckwith, *op. cit.*, mito nº 242; O’Suilleabhain, *op. cit.*, 43.

²²⁵ Es parte de las enseñanzas del profesor Benavente en sus Cursos de Doctorado.

Tema 5. AMOR PERSONIFICADO

Señalaba M^a. R. Lida de Malkiel: “Curiosa tragedia, la *Antígona*: es, según dicen, el drama de amor más antiguo de la literatura occidental. En todo él, los enamorados ni se ven ni se dirigen la palabra. Antígona no nombra ni alude nunca a su prometido (...)”²²⁶. En verdad, Antígona y Hemón no se ven en la tragedia sofoclea pues la heroína ya se había ahorcado cuando el príncipe se une a ella; aunque, y aquí nos desviamos de la cita de Lida de Malkiel, la princesa sí alude directamente a su novio:

“¡Oh queridísimo Hemón, cómo te desprecia tu padre!” (V. 572).

En cualquier caso, no hay explícitas escenas de amor, por tanto éste queda sublimado, más aún con la muerte de los enamorados. La protagonista, para llevar a cabo su empresa, debe sacrificar su boda y partir sin himeneo (vv. 916-918 y 876). En Pemán, Creonte insiste en que Antígona va a morir sin conocer el amor carnal de pareja: “(...) Allí²²⁷, sin una herida ni un mal trato, virgen su carne blanca de violencia, encerraréis a Antígona, la virgen, con el honor debido a una princesa” (acto II, esc. XII). Pero los enamorados, en Pemán, se ven e incluso mantienen un extenso diálogo, como ya se ha dicho, (acto III, esc. IX) en el que llegan a besarse sellando simbólicamente su compromiso. Se trata, no obstante, de una “boda monstruosa” como dice M^a. Rosa Lida cuando se refiere al caso sofocleo.

²²⁶ Cf. M^a R. Lida de Malkiel, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós, 1971, p. 77.

²²⁷ Encerrada en cueva.

En Espriu Hemón no forma parte de los personajes con lo que el elemento erótico no aflora en ningún momento. Antígona, para romper el maleficio de su familia, sabía “que no envelliria, que no coneixeria l’amor d’un marit i dels fills” (*segona part*, esc. II).

Dantas hace que los enamorados hablen (*acto IV, cena V*) pero les esperan unas tristes nupcias (*acto V, cena III*). Por otro lado, el autor francés Anouilh concede una entrevista a los jóvenes antes de saber Hemón qué trama Antígona. En ella hablan (escena IV) durante largo tiempo aunque para la princesa ha sido “¡Toda una noche desperdiciada!” pues sabe que va a morir.

Antígona tampoco consigue conocer el amor carnal en la pieza de Cocteau y se lamenta por marchar “(...) sin marido, sin amigo (...)” (escena IX). Algo similar sucede en Brecht, en la escena X.

Por tanto no hay escenas de amor explícitas, éste es irrealizable²²⁸ en la *Antígona* sofoclea y en sus recreaciones, así, si obviamos este amor imposible y el amor filial (de Antígona con su hermano fallecido; de Ismene cuando decide ayudar a su hermana; de Eurídice con su hijo) nos vamos a centrar en el amor personificado.

En *Los placeres prohibidos* decía el poeta:

²²⁸ Ver, por ejemplo, Rubén Darío “Amor divino”, sobre todo p. 255, en *Azul. Cuentos. Poemas en prosa*, Madrid, Aguilar, 1987. También puede confrontarse la recopilación de M. Pidal *Flor Nueva de Romances Viejos*, “Amor más poderoso que la Muerte”, p. 128 ss., “Carta de doña Jimena al rey” (rom. VIII), p. 145 ss., “La gentil dama y el rústico pastor” que no accede a los encantos de la dama, pp. 239-242, “El pastor desesperado”, como indica M. Pidal “Entre tantos pastores desesperados como tiene el género pastoril en el siglo XVI, ninguno se parece tanto al de nuestro rústico romance como el Grisóstomo, del *Quijote*, que muerto en desesperación de amor, manda que no le entierren en sagrado, sino en el campo” (pp. 246-247). Por dar un último ejemplo, en la obra de Afanásiev, I, 83 “La grulla y el flamenco”, aquí ambos se rechazan y no llegan a casarse.

“(…) Como leños perdidos que el mar anega o levanta
libremente, con su libertad del amor,
la única libertad que me exalta,
la única libertad por que muero.
Tú²²⁹ justificas mi existencia:
Si no te conozco no he vivido;
Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido”.

Estamos ante una exaltación del poder del amor, un amor que tantos poetas han sublimado en sus obras y que no conoce medida, clase social, etc., a todos nos afecta, nos enloquece por igual desde tiempos remotos. No es atípico pues que diversas culturas lo hayan divinizado: Eros, Cupido, Amor...; así en Grecia, por ejemplo, el *himno* fue un camino poético para cantar su poder extraordinario y, en este sentido, según Marcos Martínez: “Donde encontramos auténticos himnos a Eros completos es en la lírica coral de las tragedias griegas, en especial de Sófocles y Eurípides”²³⁰.

En concreto en la *Antígona* de Sófocles, entre los versos 781-800, tenemos un magnífico paradigma de lo que un canto a Amor puede ser y un claro ejemplo del tema popular que tratamos, la personificación del amor:

“Coro.-

²²⁹ Se refiere al amor. Cf. Luis Cernuda, *Antología poética*, Barcelona, Plaza & Janés, 1978, pp. 71-72 “Si el hombre pudiera decir” (1931)

²³⁰ Cf. Marcos Martínez, “Los Himnos a Eros en la literatura griega” p. 193, en COROLLA COMPLVTENSIS, Madrid, 1998 (ya citada) y entre las páginas 187-197 encontramos una relación de himnos al dios Amor, al cual remitimos, en un recorrido por toda la literatura griega como, más o menos, explica su el autor del artículo. Véase, asimismo, F. Rodríguez Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Revista de Occidente, 1976, pp. 229- 235 para los “motivos himníficos”

Amor, invicto en la batalla,
Amor, que caes sobre las riquezas,
que en las delicadas mejillas
de una doncella acechas,
y vas y vienes sobre el mar
y por las agrestes moradas.
A ti no escapa ninguno de los
inmortales ni de los mortales hombres,
y el que te tiene enloquece.

Tú incluso de los justos injustas
mentes haces para su ruina.
Tú has promovido esta disputa
familiar entre varones.
Vence claro el deseo provocado
por los ojos de la ansiada
novia, el compañero en los poderes
de las grandes leyes; pues invencible
se burla la diosa Afrodita”.

Estos versos, que bien merecerían un estudio específico, condensan algunas de las características de Amor²³¹, así, se trata de un amor arrollador pues afecta a los mortales y a los inmortales y siempre triunfa; además puede provocar el suicidio²³², como ocurre con

²³¹ Cf. F. Rodríguez Adrados, *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid, Alianza, 1996 (reimpr.), pp. 37-43: “Los dioses eróticos” para saber más sobre Eros, Afrodita...

²³² Como señala Karl Vossler en *Algunos caracteres de la cultura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. 84-85, hay suicidio del labrador Feliciano, en la comedia de Tirso *La villana de la Sagra* (Acto II, esc. XIV) al “convencerse de que su ideal, doña Inés, no es más que una

Hemón, que era una persona tranquila y coherente en sus juicios; leamos las palabras del Mensajero (v. 1177):

“El mismo a sí mismo, furioso contra su padre por la muerte”²³³.

En la *Antígona* española de Pemán, Creonte piensa que Amor ha tenido que ver algo con el enterramiento de Polinices:

“(…) Y pues fué ²³⁴ tan piadosa la tarea
obra fué del amor, de un ciego y triste
y fanático amor. El que lo ha hecho,
volverá, contra riesgos y amenazas,
a terminar su empresa... (…)” (Acto II, esc. VI).

Pero la personificación más clara la encontramos en el correspondiente canto a Amor, éste queda muy reducido en comparación a su modelo (acto II, esc. XIV):

“Coro de ancianos.- Amor, amor que enciendes
en fuego las mejillas de las vírgenes.
¡Amor que cruza mares y montañas!
¡Amor que haces osada la inocencia!”.

Esprui, prescinde del himno a Amor, como también ocurre en los casos de J. Dantas y J. Anouilh. Hemos de esperar a la versión de

ilusión, un nombre”; veamos la personificación hecha del amor: “Amor ciego, / ¿por qué con tales quimeras / haces burlas, y son veras, / perturbador del sosiego? // Pero en aquesta ocasión/ nadie cual yo es desdichado, / pues me tiene enamorado/ mi propia imaginación. // Peligro corre mi vida: el quitármela es mejor; / que es verdadero mi amor siendo mi dama fingida. [*Vase a dar con la daga (...)*]” (En Tirso de Molina, *Obras Dramáticas Completas*, Madrid, Aguilar, 1962, tomo II, p. 147). Ver también el “Romance de Gerineldo y la Infanta” en *Flor Nueva...* de M. Pidal, principalmente p. 58.

²³³ Se refiere a la muerte de Antígona como señala el profesor Benavente en su nota 97 a la edición que venimos manejando.

²³⁴ Recordemos que no se han corregido los criterios ortográficos de la edición.

J. Cocteau y a la de B. Brecht para reencontrarnos con dos respetuosas recreaciones de los versos sofocleos:

“Coro.-

Oh amor que prendes en unos y en otros; amor que haces pobre al rico y rico al pobre; amor que enciendes las mejillas de la doncella, amor que cruzas el mar y entras en los establos: nadie puede eludirte, ni los dioses inmortales ni los hombres cuya vida es tan breve. Venus²³⁵ es invencible cuando desata el deseo”. (Escena VIII, Cocteau).

“(…) *Los ancianos toman las máscaras de Baco.*

¡Dios de los placeres carnales, dios eternamente vencedor! Tú siembras la discordia entre los que están ligados por la sangre. Nadie puede rechazarte, porque el hombre que ose hacerte frente está perdido de antemano: bajo tu influjo pierde el dominio de sí mismo, se debate bajo el yugo de la autoridad y te prepara nuevas cervices, ese hombre que ya no teme el soplo cálido de las minas de sal, ni el frágil barquichuelo sobre las olas negras y agitadas. ¡Dios de los deseos de la carne Dios siempre vencedor! Tú mezclas las diferentes razas y las sometes a una misma ley. Pero tu brazo no conoce la violencia ni está hecho para devastar la tierra. Pacífico,

²³⁵ Es el nombre latino de Afrodita.

está unido desde los orígenes
al destino de las grandes alianzas.
Y pacíficamente te acompaña
la belleza divina.” (Escena X, Brecht).

Por último, eminentes plumas como la de García Lorca hablaron de este amor arrollador; puede leerse el soneto “El poeta pide a su amor que le escriba”:

“Amor de mis entrañas, viva muerte,
en vano espero tu palabra escrita
y pienso, con la flor que se marchita,
que si vivo sin mí quiero perderte.
El aire es inmortal. La piedra inerte
ni conoce la sombra ni la evita.
Corazón interior no necesita
la miel helada que la luna vierte.
Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas,
tigre y paloma, sobre tu cintura
en duelo de mordiscos y azucenas.
Llena, pues, de palabras mi locura
o déjame vivir en mi serena
noche del alma para siempre oscura”²³⁶.

²³⁶ Cf. F. G. Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 639-640. Véase también F. Petrarca: “Amor, Fortuna et la mia mente, schiva...”, entre otras composiciones dedicadas al amor, en *Cancionero*, Barcelona, Planeta, 1989; R. Darío, “Que el amor no admite cuerdas reflexiones” en *Prosas profanas*, Madrid, Alianza, 1992: “Señor, Amor es violento, / y cuando nos transfigura / nos enciende el pensamiento / la locura” (1ª estrofa); Francisco de Quevedo, el famosísimo soneto “Amor constante más allá de la muerte”, en *Antología poética* (selección y prólogo de Jorge Luis Borges, Madrid, Alianza, 1998).

Tema 6. ANIMAL FABULOSO

En la obra del poeta de Colono, encontramos numerosos ejemplos²³⁷ de este tema, tanto en sus *Fragmentos* como en sus *Tragedias*.

Concretamente en *Antígona*, se alude al dragón de Tebas en los versos 126-127 y 1125-1126:

“(…) a sus espaldas, prueba difícil hay
frente a un enemigo como la serpiente”

“(…) a orillas de las aguas del Ismeno,
y sobre la siembra del fiero dragón”.

Como explica Benavente y Barreda estamos ante “el tema de la lucha del águila (representada por Polinices y el ejército argivo) contra la serpiente (simbolizada en la ciudad de Tebas, cuyos míticos primeros habitantes nacieron de los dientes del dragón, sembrados por Cadmo)”²³⁸.

Vladimir Propp dedica unas páginas muy interesantes sobre “La conexión entre la serpiente y el nacimiento” en diferentes culturas; dice sobre la antigüedad clásica que “Cécrope fue uno de estos antepasados-serpientes. Se le representaba como medio hombre y medio serpiente o dragón (...) Cadmo, fundador de Tebas, y Armonía

²³⁷ Consúltese el *Índice de tópicos folclóricos* del profesor Benavente, ya mencionado; entre otros ejemplos: abubilla-halcón en que se convierte Tereo: fr. 581 Radt; águila del cetro de Zeus: fr. 884 Radt; can Cerbero: *Traquínias*, 1097-98, etc.

²³⁸ Cf. las notas 12 y 90 de la versión de Benavente y Barreda de *Antígona*.

su mujer, se transformaron en serpientes-dragones al final de su vida”²³⁹.

También en la Biblia hallamos la figura del dragón, a veces como una serpiente, representando a Satanás en lucha con el arcángel Miguel²⁴⁰. Por otra parte, y como se ha comentado, la leyenda de otro animal fabuloso que aterrorizó a la ciudad de Jaén convierte a estos seres mitológicos en parte de nuestra cultura y, a veces, en parte de nuestra realidad²⁴¹.

Pues bien, en las recreaciones estudiadas se han localizado referencias a distintos animales mitológicos, así, en Pemán (acto I, escena II):

“Coro de Ancianos.- ¿Por qué llueve el granizo en las cosechas? El águila del dios, bajo su trono cubre sus pies... sus pasos son inciertos...”.

Esto es muy parecido al contenido del fragmento 884 Radt de Sófocles: “El águila que se sienta en el cetro, perro de Zeus”. Para Assela Alamillo el águila “se ocupa de transportar el rayo de Zeus. Es

²³⁹ Cf. V. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1998, pp. 406-407.

²⁴⁰ *San Judas*, epístola I, 9 y *Apocalipsis*, XII, 7-9 y sobre “La bestia” *Apocalipsis*, XIII. En *Job*, se habla de Leviatán, un monstruo marino que según la leyenda, se tragaba el Sol, provocando eclipses. Ver también: Assela Alamillo, *La mitología en la vida cotidiana*, Madrid, Acento, 2001, pp. 48-49 “Serpiente” y, principalmente, la magnífica obra de Julio Caro Baroja, *Ritos y Mitos Equívocos*, Madrid, Istmo, 1989, pp. 205-208 “El dragón”.

²⁴¹ En septiembre de 2003 nació, en Nueva York -en casa de un particular- una boa constrictor con dos cabezas que con el tiempo podrá alcanzar los cuatro metros de longitud; sin duda, un animal fabuloso nacido en nuestros días, en nuestra realidad.

el animal que representa a Zeus (...) el águila accede a devorar eternamente las entrañas de Prometeo, encadenado (...)”²⁴².

En el *Prólogo*, S. Espriu cuenta la desgraciada historia de los Labdácidas y alude, en este caso, a “l’Esfinx, devoradora d’homes (...)”, como ocurre en *Edipo rey* de Sófocles (v. 130), por ejemplo²⁴³.

Por último J. Dantas, pues no se han hallado menciones a dichos seres fabulosos ni en J. Anouilh, ni en J. Cocteau ni en B. Brecht. Creonte mandaba capturar a Antígona y ordenaba al perseguidor “que voe, se for preciso como o cavalo de Perseu (...)” (*acto II, cena II*)²⁴⁴ y en el *acto V, cena I* se alude al caballo alado de Zeus. Todavía en Dantas (*acto III, cena VI*), Creonte compara a su hijo con un centauro²⁴⁵:

“Aquí tens, mulher, o centauro que geraste nos teus flancos e alimentaste ao teu seio. O teu filho quis matar-me. (...)”.

Es pues, Dantas, el que entre los dramaturgos modernos en más ocasiones recurre a este tema popular, aunque sólo sean menciones como las señaladas y la de Cerbero, (*acto V, cena III*) en boca de *Egéon*, y Hécuba (*acto V, cena IV*).

²⁴² Ver Assela Alamillo, *op. cit.*, p. 43. Benavente en su nota 565 a los *Fragmentos* establece la comparación entre este fragmento y el *Prometeo encadenado* de Esquilo, entre otros.

²⁴³ Véase nota 6 a la traducción de *Edipo rey* del profesor Benavente. En “Final del laberinto”, XXVIII, de Salvador Espriu, se habla de un animal mitológico, “de centaures”, en *Antología lírica*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 235.

²⁴⁴ *Cf.*, entre otros, P. Grimal, *Diccionario...*, p. 426. Ver también “Chopo muerto” en G. Lorca, *Obras Completas*, (ya cit.), p. 261, la alusión a Pegaso. “Pegaso” es también el título y el tema de un poema de Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza*.

²⁴⁵ Sobre este animal fabuloso confróntese asimismo R. Darío, “Coloquio de los centauros” en *Prosas profanas*, Madrid, Alianza, 1992. El gran poeta utilizó los mitos griegos clásicos con importante asiduidad en su obra, concretamente en *Prosas profanas* se incluye un “Glosario abreviado” en el que se pueden obtener datos sobre sirenas, caballos alados, esfinges...

Este motivo²⁴⁶ lo hemos localizado además, en la obra de Andersen, los hermanos Grimm²⁴⁷, en R. Darío, verdadero amante de la cultura clásica griega²⁴⁸, en algún cuento de la etnia gitana²⁴⁹, en el pueblo albanés encontramos, más o menos, una hidra, sirenas²⁵⁰, etc.; en España, en los Espinosa (padre e hijo); en Fernán Caballero²⁵¹; en Asia; en Suecia; en la lejana China²⁵²; etc. Se trata, como vemos, de un tema muy documentado, en numerosas culturas y obras.

²⁴⁶ Como indica Benavente y Barreda puede leerse S. Thompson, I, 348-374; M. Pidal, 54; R. Almodóvar, I, 108-109; Afanásiev, *passim*.

²⁴⁷ Cf., respectivamente, Andersen, Grimm y Hoffmann, *Cuentos*, (ya cit.), p. 48 y Hermanos Grimm, *Cuentos...* (ya cit.), p. 135, 156, 240, entre otras muestras.

²⁴⁸ R. Darío, *op. cit.*, p. 235 ss., y en “Pegaso”, soneto incluido en *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y Otros poemas*, dentro de R. Darío. *Esencial*, Madrid, Taurus, 1991, p. 347. También aparece un caballo alado en “El ladrón de Bagdad”, p. 212, dentro de *El Soldadito de Plomo y otros cuentos*, Barcelona, Bruguera, 1975.

²⁴⁹ *Cuentos populares gitanos*, pp. 66 y 135.

²⁵⁰ *Cuentos albaneses*, pp. 85, 87 ss., 105, 121, 125, 157 ss., 202.

²⁵¹ Cf. Espinosa, (Padre) *op. cit.*, pp. 141, 156; Espinosa, (Hijo) *op. cit.*, pp. 100 ss., 107; Fernán Caballero, *op. cit.*, pp. 131, 414, 435.

²⁵² Ver, respectivamente, *Cuentos populares de Asia*, (ya cit.): Malasia, p. 117; Filipinas, p. 151; *Cuentos suecos*, (ya cit.): pp. 125 y 189; *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.): I, 31, 64, 107 *et passim*; II, *passim*.

Tema 7. AVE QUE LLORA A SUS POLLUELOS

Se trata de un tópico de clarísima raigambre folclórica que encontramos en la *Antígona* sofoclea entre sus versos 424-426, cuando el Guardián compara el dolor de la protagonista con el de la madre que ha perdido a sus hijos:

“(…) aparece la joven y se lamenta con agudos gritos, como ave al ver vacío su nido, huérfano de polluelos. De tal modo ella, tras ver el cadáver descubierto, se quejaba entre gemidos (…)”.

Como bien indica Benavente y Barreda²⁵³ este motivo estaba ya en la *Ilíada* y los versos sofocleos son parecidos a los de Homero²⁵⁴ en los que una serpiente devoraba a unos gorriones y hasta a la propia madre “(…) que revoloteaba alrededor de sus hijos llena de pena” (v. 315).

En cuanto a su presencia en las versiones estudiadas no es muy frecuente -extrañamente no está en Cocteau- tan sólo se encuentra con claridad en B. Brecht al narrar el Guardia los mismos hechos relatados por el Guardián de Sófocles:

“(…) Gemía²⁵⁵ con voz entrecortada,
como el ave que vuelve al nido
y lo encuentra vacío, sin su cría”.

²⁵³ Véase la nota 36 a su traducción de *Antígona*.

²⁵⁴ Ver *Ilíada*, II, vv. 308-315.

²⁵⁵ Se entiende Antígona.

Por lo que se refiere a los testimonios en otras culturas, el recopilador español R. Almodóvar²⁵⁶ recoge el cuento de “La urraca, la zorra y el alcaraván”: la astuta zorra va devorando a las crías de la urraca hasta dejar una nada más y que podría considerarse en relación con el tema aquí tratado.

Con más claridad puede contrastarse dicho tópico en la relación de cuentos populares de los hermanos Grimm, en N. S. Afanásiev²⁵⁷.

Finalmente, este motivo, producido en ámbitos de la naturaleza, encuentra lugar hasta en la lejana China, por ejemplo, en el cuento de “Los dos hermanos que mataron a un lobo”²⁵⁸.

²⁵⁶ Cf. R. Almodóvar, *op. cit.*, II, pp. 485-487.

²⁵⁷ Hermanos Grimm, *op. cit.*, p. 27 “El lobo y los siete cabritos”, muy similar a “El lobo y la cabra” testimoniado en Afanásiev, *op. cit.*, I, pp. 61-62.

²⁵⁸ *Cuentos de la China...*, I, pp. 95-97.

Tema 8. **CADÁVER(ES) PASTO DE PERROS Y AVES***²⁵⁹

Nos encontramos ante un tema apasionante y aunque para muchos desagradable no se puede obviar su aparición -hasta seis ejemplos en *Antígona* de Sófocles- y su importancia en el modelo, pues dejar como festín el cadáver de Polinices es una ofensa para Antígona y un motivo más para realizar su santa empresa; del mismo modo es tema descollante en las versiones modernas y como veremos en literaturas populares de muchos lugares diferentes.

Según Camino Figuerola “se podría distinguir entre a) una persona viva a la que despedazan los perros, b) persona(s) ya difunta(s) cuyo cadáver o cadáveres son comidos por los perros, total o parcialmente, c) persona mutilada y que encima, ve echar sus carnes cortadas a los perros”²⁶⁰.

Aquí se atenderá a la “variante b” de la que tenemos varios ejemplos en la tragedia *Antígona* de Sófocles referidos al cuerpo sin vida de Polinices. En primer lugar, la alusión de Antígona cuando Creonte proclama la prohibición de sepultar su cuerpo y dejarlo a merced de las fieras:

“Antígona.- (...) sin sepultura, ¡como dulce tesoro para las rapaces que acechan en busca de presa!” (vv. 29-30).

Más adelante (vv. 205-206) como contenido del público decreto:

²⁵⁹ Recordemos que el asterisco (*) simboliza que estamos ante un tema esencial en la tragedia.

²⁶⁰ C. Figuerola Sicart, Tesis Doctoral (ya cit.), p. 53.

“Creonte.- (...) que le dejen insepulto y sea su cadáver comido y mutilado por aves y por perros”²⁶¹.

La alusión del Guardián, quien sorprendido narra:

“Y no había indicios de fiera o perro que, si vino, no laceró el cadáver” (vv. 257-258).

Hemón, el príncipe, hace mención al cruel sepelio del hermano de su novia:

“(...) Ella, que no dejó que su propio hermano, caído en el estrago del combate, fuera destrozado insepulto por carniceros perros y rapaces” (vv. 697-698).

Uno de los personajes más relevantes, el adivino Tiresias, advierte de las consecuencias nefastas de la decisión de Creonte pues:

“Con odio se agitan todas las ciudades cuyos cadáveres lacerados enterraron los perros o las fieras, o porque alguna alada rapaz lleva el sacrílego hedor al altar de su ciudad”.

(Vv. 1080-1083)²⁶²

²⁶¹ Pasajes tan desgarradores se encuentran hasta en la Biblia cuando se cumplen las palabras de Yavé respecto a Jezabel; dice Jehú: “Id a ver a esa maldita y enterradla, que al fin es hija de rey. Fueron para enterrarla; pero no hallaron de ella más que el cráneo, los pies y las palmas de las manos. Volvieron a dar cuenta a Jehú, que dijo: Es la amenaza que había hecho Yavé por su siervo Elías, tesbita, diciendo: Los perros comerán la carne de Jezabel en el campo de Jezrael, y el cadáver de Jezabel será como estiércol sobre la superficie del campo, (...) de modo que nadie podrá decir: Ésta es Jezabel”: *Reyes*, II, 9, 34-37.

²⁶² Ciertamente, el primer discurso largo de Tiresias, que acaba en el verso 1032 antes de su *agón* con el tirano, es ya una referencia muy clara a este tópico folclórico.

Por último, el Mensajero nos confirma que los perros disfrutaron de un banquete de carne humana como leemos en el verso 1198:

“(...) yacía todavía el cuerpo de Polinices lacerado por perros”.

Como puede desprenderse, Sófocles utiliza este tema con frecuencia en su tragedia *Antígona*; también aparece, mas con menos constancia, en su *Electra* (v. 1488) y en *Ayante* (por ejemplo en los vv. 829-830).

En las versiones de los dramaturgos modernos que estamos estudiando aparecen menciones muy similares a las visto en Sófocles. De esta manera, J. M. Pemán recurre a él en el acto I, escena V:

“Creonte²⁶³.- Ten la lengua. Ni yo soy magnánimo, ni es honor lo que pienso dar al enemigo: si es que no llamas honor a los picotazos de los cuervos y a las dentelladas de los perros voraces”.

Nos topamos este tópico esencial también en Pemán en la siguiente escena (VI):

“Creonte.- (...) Será pasto de los buitres y de los perros”.

En la escena VIII:

“Creonte.- ¡La muerte a quien entierre a Polinices! Sus despojos festín para los cuervos (...)”.

²⁶³ Se dirige al Cortesano.

De nuevo, todavía en el mismo acto, pero en esta ocasión Antígona ve a los cuervos saciados de la carne muerta de su hermano y a los perros con sus hocicos ensangrentados.

Ya en el siguiente acto no se han localizado más referencias, sí en el III, en la escena XV; esta vez, las fieras son lobos y perros como dice el preocupado Tiresias.

En Espriu son los buitres los que devoran el cuerpo del hermano de Antígona:

“Antígona, la germana, enterra de nits el cos mig menjat pels voltors”. (*Pròleg*).

Creont prohibía esto y ofrecía el cuerpo “a la fam dels gossos i dels voltors” (*primera part*, escena VII) y en la misma escena una voz (*Tercera veu*) proclama:

“Entretant, guanyadors, entrem en el seguici
funerari del príncep i lliurem als ocells
i als gossos el cos un d’aquell que promovia
discòrdies i baralles dintre l’aspre redol”.

La *Antígona* de J. Dantas, y anticipamos que también el resto de las piezas, muestra este tópico. Así lo podemos comprobar en el *acto I, cena II*. Dice Antígona:

“O príncipe nosso irmão jaz lá em baixo, junto ao rio, exposto às aves de rapina e às injúrias do povo”.

En el mismo *acto, cena IV*, Creonte ordena que el cadáver de *Polínicos* permanezca insepulto “(...) para ser devorado pelos cães e pelos corvos (...)”.

Estas fieras son cuervos y chacales en Jean Anouilh como vemos en el *Prologue*, que resumía, como ocurría en Espriu, los hechos básicos del conflicto:

“(...) pero que Polinice, el bribón, el rebelde, el granuja quede sin llanto y sin sepultura, presa de cuervos y chacales”.

Bestias, cuervos, perros y buitres son los beneficiarios de los despojos del hermano de Antígona en Cocteau, esto está testimoniado justo al principio:

“Antígona.- Se lo abandona para pasto de los cuervos”.

En la segunda escena de la pieza, en que Creonte ordena “que se cadáver sea librado a los perros y a los cuervos”; del mismo modo en la escena X, desarrollada entre el tirano y el adivino.

Por último, y subrayando la importancia de este tema, fundamental entre otros, en Sófocles y en todas las piezas sobre su *Antígona*, que aquí tratamos, nos encontramos con sendos ejemplos en la versión del dramaturgo teutón B. Brecht en la primera escena cuando Antígona comunica a su hermana la proclama que deja a su hermano Polinices como “pasto de las aves rapaces”²⁶⁴.

²⁶⁴ Existe otra alusión, casi un calco, un poco más adelante sin cambio de escena.

En la segunda escena Creonte se dirige a la ciudad de Tebas y describe el campo de batalla, tras la lucha, en el que:

“Sólo ves a los perros
cuyos ojos brillan satisfechos.
Allí se reúnen los nobles buitres.
Van de cadáver en cadáver, y
tan opíparo es el festín
que ya no podrán levantar vuelo”.

El tirano, más abajo, insiste en que el cadáver de Polinices “sea devorado por las aves y los perros” y en la escena III tenemos una alusión del Guardia que encontró el cadáver simbólicamente enterrado; otra referencia de Hemón (escena VIII) y finalmente, la Mensajera cuenta cómo, tras el arrepentimiento del tirano, intentan lavar y honrar un cuerpo ya “destrozado por los perros” (escena XV).

Hemos asistido a un fidelísimo respeto en cuanto a la conservación de este tema que “(...) por proceder de una desagradable realidad, surge en múltiples literaturas folclóricas (...)”²⁶⁵. En la imprescindible obra de los estudiosos A. Aarne y S. Thompson²⁶⁶ tenemos testimonios del tópico en cuestión y en la literatura popular de lugares tan distantes como España, en la recopilación de R.

²⁶⁵ Cf. la nota 60 a la traducción de *Ayante* del profesor Benavente y Barreda. Aquí mismo podemos contrastar que “el tema ya aparece en Homero (cf., por ejemplo, *Iliada*, I, 4-5, XVII, 127, 255 y 272-273, XVIII, 179, XXII, 66-76, XXIV, 409)” también “abunda en otros muchos textos de la literatura griega (...) Tucídides; II, 50, etc.” y en la obra de Bolte-Polívka, *Anmerkungen su den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm*, 5 vols., Leipzig, 1913-31, I, 547, etc. Ver, asimismo, para más información, la nota 48 a la versión al español de *Electra* de Sófocles por Mariano Benavente.

²⁶⁶ *Op. cit.*, type 300.

Almodóvar²⁶⁷ y en la antigua Unión Soviética²⁶⁸. Una última muestra supone la alusión localizada en el cuento de “La bella durmiente” recogido en la obra de Ch. Perrault²⁶⁹.

También la Biblia recoge este oscuro tema, por ejemplo, en el *Apocalipsis* 19, 21.

²⁶⁷ Cf. A. R. Almodóvar, *op. cit.*, I, “El ojanco”, p. 292.

²⁶⁸ N. S. Afanásiev, *op. cit.*, I, p. 222 “Los bogatires Osero, Mostachón, Montañón y Robladero”; I, p. 290, “El zarévich Iván y Campero Blanco” *et passim*, también en los volúmenes II y III.

²⁶⁹ Cf. Ch. Perrault, *op. cit.*, “Bella durmiente”, p. 110.

Tema 9. **CASTIGO DIVINO***

El asterisco nos indica que estamos ante otro de los tópicos esenciales en la *Antígona* sofoclea así como en sus recreaciones.

En el modelo griego clásico, Creonte no actuó conforme a las leyes divinas, no escritas y, en consecuencia, sufrirá el castigo de los dioses²⁷⁰. Conocemos pues, sin dudas, su responsabilidad en el transcurso de los hechos trágicos, ya que, es el único personaje que recibe tal pena de forma explícita.

En concreto, entre los versos 1075-1083, Tiresias reprocha al tirano el hecho de dejar insepulto un cuerpo y sus fatales consecuencias que se derivan de ello:

“Por ello las destructoras Erinis que tarde castigan, del Hades y de los dioses, te acechan para que seas cogido en estos mismos males. ¡Y mira si digo esto por dinero! Lo probarán, dentro de no mucho tiempo, los lamentos de hombres y mujeres en tu morada. Con odio se agitan todas las ciudades cuyos cadáveres lacerados enterraron los perros o las fieras, o porque alguna alada rapaz lleve el sacrílego hedor al altar de su ciudad”.

El propio Creonte, más adelante, reconoce, aunque tarde, su culpabilidad:

“Corifeo.- ¡Ah, qué tarde parece ver el castigo!

Creonte.- ¡Ay, ya lo aprendí, desventurado! ¡Sobre mi cabeza

²⁷⁰ En la obra de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, (Barcelona, Orbis, 1988, p. 128), tenemos una alusión a la Justicia Divina como única capaz de punir los crímenes de los pueblos homicidas.

un dios me hirió con gran pesadumbre, me arrojó en crueles caminos,
ay de mí, echando a sus pies mi alegría!
¡Ah, ah, penosas penas de los mortales!”.

Finalmente, dentro de la *Antígona* sofoclea, leemos la lección moral final del Corifeo:

“En nada conviene faltar contra los dioses. Las desmesuradas palabras de los orgullosos con desmesurados golpes pagan, y con lo vejez el ser prudente aprenden”. (Vv. 1350-1353).

Como señala certeramente el profesor Benavente “cualquier divinidad puede tomar crueles represalias si no se le ofrece el debido tributo”²⁷¹. Esto nos hace pensar en otros castigos de origen divino pero, físicamente, más apreciables que el sufrido por Creonte, si bien las lecciones que reciben los infractores son igualmente ejemplares. Hablamos, *verbigracia*, de la fulminación, que merece un trato especial como veremos dentro de unas páginas.

En otras tragedias del trágico clásico Sófocles encontramos este tema, como en *Edipo en Colono* (vv. 1381-1382), en *Electra* (475-477) -se habla de Erinis, que como apunta Benavente y Barreda es la diosa de la venganza y del castigo divino-²⁷², etc.

Del mismo modo, puede rastrearse una alusión a este tópico en la adaptación de José María Pemán y Pemartín, cuando dice Creonte:

“Ciudadanos: ya los dioses, después de haberla sacudido con

²⁷¹ Cf. nota 12 a la versión de Benavente y Barreda de *Ayante* de Sófocles.

²⁷² Cf. nota 17 a la traducción de Benavente a *Electra* de Sófocles.

violenta marejada, han asentado la fortuna de la ciudad”.

(Acto I, esc. IV).

En el último acto de la adaptación libre de Pemán, *Ismene*, cuyas ofrendas a los dioses no han tenido respuesta esperanzadora, más bien todo lo contrario, ve que “la progenie de Edipo ha sido abandonada por los dioses” (acto III, esc. III). En la escena XII del mismo acto, en un novedoso pasaje del dramaturgo gaditano, tenemos:

“Un hombre.- ¿Adónde vas, oh Nicia, desalado?

Otro.- ¡Voy en busca de Lieo, el comadrón!

Un hombre.- ¿Tu mujer?

Otro.- Sí... Todo venía bien. Pero los hados, de pronto²⁷³, volviéronse contrarios.

Un muchacho.- ¿Visteis algunos a la rubia Euripile?

Un anciano.- Acabamos de verla... Iba como una loca por las calles, coronada de rosas y racimos. (...)”²⁷⁴.

Por último el Coro de Ancianos, tras asistir a la apresurada salida de escena de la reina Eurídice, casi justo al final de la pieza (acto III, esc. XVII), exclama:

“¡Los dioses amontonan las desgracias!”.

²⁷³ Según Mariano Benavente y Barreda, al hablar de los aspectos ideológicos de la obra de Sófocles, éste “enfrenta, como están enfrentadas en su obra las esferas de lo humano y lo divino, el dolor existente en el mundo, la incomprensible desgracia que súbita cae sobre los mortales, con la gloria del héroe y la felicidad que un día tuvo y que perdió en un instante, porque ocurre que las deidades derraman de cuando en cuando el dolor sobre seres en apariencia inocentes” (en su *Introducción* a la edición sobre Sófocles que estamos utilizando, p. 33).

²⁷⁴ Esta sucesión de repentinas malas noticias, a nuestro entender, no es sólo eso; la tragedia se encuentra a una altura en la que todo está decidido, la familia de Edipo, uncida por la desgracia, va a terminar de expiar sus pecados gracias a Antígona. No se trata, por tanto, de malos presagios pues la ciudad entera es presa de la ira de los dioses por dejar un cuerpo sin sepelio.

Por otro lado, Salvador Espriu, en su *Pròleg*, nos narra la desobediencia de Layo a la prohibición de Apolo, desde su oráculo de Delfos, de tener descendencia:

“(…) Laios, no fent cas de la predicció, engendra Edip i atreu així, damunt d’ell i la seva casa, l’odi del déu”.

Ya en la *primera part*, *Eumolp* advierte:

“Peró un déu ens és advers des de fa anys”²⁷⁵.

También alude Tiresias a “la maledicció divina” en la *segona part*, escena I. En la última parte, en el último parlamento de *Lúcid conseller*, éste se pregunta, tras haber llegado la tragedia a su fin:

“¿Qui sap si els plors dels homes únicament serveixen per mantenir sense mudança l’impassible somriure dels déus”.

En cuanto a Júlio Dantas, vuelve a presentar este tema (*acto I, cena II*) al referirse a la muerte de los hermanos como consecuencia de la disputa por la herencia paterna. Ya en el segundo acto se hace mención a cómo Zeus transformó en lobo a Licáon (*cena I*).

Caso especial es el de Anouilh, pues como se vio, deja la religión de lado y no hemos conseguido hallar muestras representativas de lo que buscábamos. Por el contrario, sí hay castigo contra Creonte como se advierte en las postreras palabras del Coro de Jean Cocteau, toda la escena última presenta a un tirano que por fin ve

²⁷⁵ Se refiere a Apolo.

el castigo por dejar insepulto un cuerpo y por enterrar viva a su sobrina:

“No nos atrevamos a injuriar a los dioses. ¡Demasiado tarde, Creonte, demasiado tarde!”.

También en el primer parlamento de la pieza de Cocteau, *Antígona*, como en el modelo, se lamenta ante su hermana porque “Júpiter no ha querido ahorrarnos ninguno de los azotes que nos legó Edipo”. Pero en realidad, se aprecia mejor la presencia de este tópico en la escena X en la que Tiresias entra en la acción, advirtiendo al tirano:

“Yo conduzco a los demás y este niño me conduce a mí. Él ha visto los altares cubiertos por los detritus del cadáver de Polinices, que llevaron los perros y los buitres. Desde ese momento los dioses rechazan nuestros sacrificios y por todas partes aúllan las bestias, cebadas de carroña. Créeme, hijo mío. Que un hombre se equivoque, pase; pero que insista, es ya prueba de necedad. No ofendas más a un muerto. Te lo digo con todo cariño”.

Finalmente se puede contrastar una alusión metafórica de dicho tema en B. Brecht, escena VII. La escena XI recoge la interpretación de Tiresias de lo que está ocurriendo:

“Tú, Creonte, eres el culpable
del mal que aqueja a la ciudad.

Porque los altares y los hogares fueron profanados
por los perros y las aves de rapiña, que se sacieron

con el cadáver del hijo de Edipo.
Por ello ya no se oye a una sola ave
cuyo grito sea un presagio de felicidad.
Todas han comido la grasa de un hombre muerto.
¡Semejante humo no es grato a los dioses!
¡Inclínate ante el muerto,
ante el que ya no existe!”.

Todos los pueblos hacen ofrendas, rituales a los dioses, para no provocar su ira; esto es una costumbre ancestral que lógicamente se da independientemente en diversas culturas. Así, en España, hay ejemplos recogidos en la obra de M. Pidal, en el romance de “La penitencia del rey Rodrigo”; en las recopilaciones de los dos Espinosa y por R. Almodóvar²⁷⁶.

También la Biblia recoge ejemplos²⁷⁷; en la obra de S. Thompson y en los cuentos populares compilados por los hermanos Grimm, por N. S. Afanásiev, así como en historias populares del pueblo gitano²⁷⁸.

²⁷⁶ Cf., respectivamente, R. M. Pidal, *Flor Nueva...* (ya cit.), p. 53, se cuenta la desgraciada historia del rey Rodrigo “(...) por cuyos pecados negros toda España es destruida”; Espinosa (Padre), *op. cit.*, “El Santo Cristo viejo” clarísimo en p. 82; en “El alma del cura” pp. 89 y ss., en “Santa Catalina” p. 97 y en “Estrellita de oro” p. 126; Espinosa (Hijo), *op. cit.*, “El castigo de San Blas” pp. 85-86; R. Almodóvar, *op. cit.*, II, p. 424 “El borracho y la calavera” y p. 425 “El alma del cura”.

²⁷⁷ Entre otros: *Jueces*, 20; *Sabiduría*, 5, 1-14; *Mateo*, 7, 19; *passim*.

²⁷⁸ Cf., respectivamente: S. Thompson, *op. cit.*, V, 262-266; J. y W. Grimm, *Cuentos de niños y del hogar*, Madrid, Anaya, 1986, tres vols., (trad. María Antonia Seijo Castroviejo), I, p. 269; N. S. Afanásiev, *op. cit.*, I, p. 311 “Por mandato del lucio”, II, p. 225 y III, p. 137; *Cuentos populares gitanos*, (ya cit.), pp. 133 y 172.

Tema 10. CEGAR COMO CASTIGO O VENGANZA

Este tipo de suplicio o de mutilación de los ojos bien como castigo o como venganza es una realidad que encuentra sitio en la literatura popular y en la culta²⁷⁹. En la antigüedad griega, Homero describe en la *Odisea*²⁸⁰ cómo Ulises acaba con el más feroz de los cíclopes, Polifemo, mediante una estaca ardiente en pleno ojo. Sin dejar Grecia, no podemos olvidar que este pasaje es ampliamente recreado por Eurípides en su *Cíclope* en el que Odiseo abrasa la pupila al gigante²⁸¹.

En trágico de Colono, en Sófocles, tenemos un clarísimo ejemplo de este tópico en la *Antígona* (vv. 970-980):

Estrofa

“(...) allí Ares, próximo a la ciudad,
vio la execrable herida cegadora

²⁷⁹ Por ejemplo en la pluma de W. Shakespeare, *El rey Lear*, acto III, escena VII, en *Obras Completas. Tragedias*, Madrid, Aguilar, 2003. Respecto a la relación del genio inglés con la tragedia griega clásica remitimos a “Huellas griegas en Shakespeare” de K. P. Kavafis, publicado en el periódico *Konstantinópolis* de Constantinopla en noviembre de 1893 y que puede leerse en K. P. Kavafis, *Prosas*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 140-142; aquí se incide en la originalidad de Shakespeare y en que “no sólo no imitó a los griegos, sino que no sabiendo griego, ni siquiera los conoció.” Pero sigue el autor: (...) siendo ésta hasta la fecha la opinión general -que comparto también yo hasta cierto punto- parecerá curioso al lector encontrar algunas similitudes con los griegos en los dramas de Shakespeare (...).”

²⁸⁰ Cf. Homero, *Odisea*, canto IX, 382-395.

²⁸¹ Cf., por ejemplo, la edición de Gredos de las *Tragedias* de Eurípides. Sobre la fabula mitológica de estos “Ojorredondos” puede confrontarse: P. Grimal, *Diccionario...*, R. de Elvira, *Mitología clásica*, (ya cit.) y la *Introducción* de Alexander A. Parker a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Luis de Góngora, en Cátedra, 1983. A. Parker señala los dos aspectos de la fábula: el que hemos mencionado de la historia del extraviado Ulises que termina entrando en la cueva del gigante pastor y un segundo “el infructuoso cortejo de la ninfa Galatea” que “fue un tema favorito de los poetas durante siglos: Teócrito, Bión, Virgilio y Ovidio entre los antiguos; Góngora el más destacado entre los muchos modernos”. Así, la fábula de Góngora no presenta, en sentido estricto, el tema que nosotros tratamos pero aconsejamos confrontar los últimos versos (429 ss.).

de los dos hijos de Fineo²⁸², obra de feroz esposa
-ciega herida en las vengables órbitas de sus ojos
hecha sin lanzas, sino por ensangrentadas manos y
puntas de lanzaderas-.

Antistrofa

Y consumiéndose los desgraciados su desgraciada suerte
Lloraban, sufriendo el infausto matrimonio de su madre”.

En las adaptaciones, Pemán no retoma este tema; tampoco está claro en Espriu, aquí sólo hallamos dos alusiones: la primera recreando esas palabras de la Ismene sofoclea pero contadas por el *Pròleg* y la segunda alusión al poder cegador de la luz del Sol (*primera part*, escena V).

Solamente, B. Brecht recurre al mismo tema, en prueba de su respeto al modelo, de los dos hijos de Fineo en la escena X:

“(…) el dios de la Guerra vio
cómo la lanza perforó los ojos
de los dos hijos de Fineo”.

²⁸² Según Assela Alamillo, Fineo había casado con Cleopatra, la repudia y vuelve a casar con Idea; ésta, con sus intrigas, logró que les fueran arrancados los ojos a los dos niños habidos. “Este tema lo había tratado ya Sófocles en sus dos *Fineos*”, cf. la edición de Gredos de la *Antígona* de Sófocles, nota 54. Benavente y Barreda habla de viudez, y no de repudio, ver nota 80 a su traducción de *Antígona*, en este mismo lugar se nos remite para contrastar este tema popular, por ejemplo, a la obra de G. P. Malalasekera, *Dictionary of Pali Proper Names*, 2 vols., London, 1937, I, 111 y 1163. Sobre este tema pueden tenerse en cuenta también las notas 4, 5 y 6 en página 48 de la Tesis Doctoral de Camino Figuerola sobre *Los tópicos folclóricos en la obra de Eurípides*, (ya cit).

Por lo que atañe a la presencia de este tópico en la literatura popular se han hallado ejemplos entre las narraciones recopiladas por A. Espinosa, R. Almodóvar²⁸³ y fuera de España en los cuentos rusos dentro de la obra de N. S. Afanásiev²⁸⁴ y en algún cuento del pueblo gitano²⁸⁵, así como en otros lugares²⁸⁶.

²⁸³ Ver, respectivamente: A. Espinosa (Padre), *op. cit.*, “Juan el de Malas”, sobre todo p. 37; R. Almodóvar, *op. cit.*, I, “María y la bichita”, p. 212 y “La Fuente del Arenal”, p. 257.

²⁸⁴ N. S. Afanásiev, *op. cit.*, I, “El gallo y la gallina” (saltar un ojo entre animales), p. 79.

²⁸⁵ *Cuentos populares gitanos*, (ya cit.), “La niña de oro” (Hungria), pp. 71-73 y “El cinturón mágico” (Grecia), sobre todo p. 169.

²⁸⁶ *Cf.*, por ejemplo: A. Aarne- S. Thompson, *op. cit.*, types 310, 533, 590 y 613.

Tema 11. CENSURA DE LA MUJER/ ANTIFEMINISMO*

Es tema fundamental en la *Antígona* modelo de Sófocles y en sus adaptaciones modernas. La figura de la mujer ha sido ensalzada por los más grandes poetas pero también ha sufrido ataques a lo largo de la historia y en la literatura tampoco ha escapado, en muchas ocasiones, del objetivo de duras sátiras contra ella.

La Biblia contempla, por un lado, una imagen de la mujer bendecida juntamente con el hombre (*Gén.* 1, 27-28) pero sometida al hombre (*Gén.* 3, 16; *Cor.* 11, 7-12; *Ef.* 5, 22; *Colosenses*, 3, 18; etc.) y, si es mala, reprendida con aspereza (*Prov.* 5, 1-23; 6, 26; 7, 5-27; *Eclesiástico*, 9, 2-13; 25, 24-35).

Camino Figuerola Sicart opina, respecto a la autoría masculina del conjunto de la literatura griega clásica, que: “un 99% de ésta ha sido escrita por manos masculinas. Por eso no es de extrañar que haya en ella machismo, incluso, misoginismo. Las escritoras griegas son muy pocas en su conjunto: Safo, Corina de Tanagra, (...)”²⁸⁷.

Desde nuestro punto de vista, la balanza, si tuviésemos que realizar un cálculo sobre las críticas negativas y las alabanzas de la mujer en la historia de la literatura, se inclinaría del lado de las excelencias. Son innumerables los casos -examinando sólo literaturas

²⁸⁷ Cf. Camino Figuerola Sicart, Tesis Doctoral, (ya cit.), p. 33. Cf., además, la obra *Heptamerón* de Margarita de Navarra, Madrid, Cátedra, 1991: *passim*.

populares- que presentan una esposa abnegada, excelente²⁸⁸ o su increíble belleza²⁸⁹.

En cualquier caso, muchas son las veces en que podemos comprobar el tema de la censura de la mujer, por dar un par de ejemplos, G. Chaucer²⁹⁰ y en la pluma de G. Lorca, “La casada infiel”²⁹¹. Mucho siglos antes, en Grecia, los tres grandes trágicos clásicos lo llevaron a sus obras; Esquilo en *Los Siete contra Tebas*, Eurípides, por ejemplo, en *El Cíclope*²⁹² y en Sófocles, fuera de su *Antígona*: en *Ayante* (v. 293), *Electra* (1241-1242) y en alguno de sus *Fragmentos* (189, 811 Radt). Dentro de la *Antígona*, cuando Creonte intenta persuadir a su hijo del mal que encierra la mujer²⁹³:

“(…) Jamás tú, oh hijo, pierdas la razón por el placer que de una mujer viene, sabiendo que esto se vuelve frío abrazo, una mala esposa por compañera en la casa. Porque ¿qué podría resultar

²⁸⁸ Cf., entre otros: J. y W. Grimm, *op. cit.*, II, 198; N. S. Afanásiev, *op. cit.*, II, 125-132; *Cuentos populares gitanos*, (ya cit.), p. 31; M. Pidal, *Flor Nueva...*, 207-211; R. Almodóvar, *op. cit.*, I, 61-63; 71-74; Fernán Caballero, *op. cit.*, p. 192; etc.

²⁸⁹ Para este otro tema de clara raigambre folclórica, cf., *verbigracia*: A. Espinosa (Padre), *op. cit.*, p. 108 y A. Espinosa (Hijo), *op. cit.*, p. 143; M. Pidal, *Flor Nueva...*, pp. 94 y 206; F. Caballero, *op. cit.*, p. 442; R. Almodóvar, *op. cit.*, I, p. 116; Ch. Perrault, *op. cit.*, pp. 36 ss., 70 ss., 99 ss., etc.; *Cuentos suecos*, (E. Beskow y otros), Madrid, Anaya, 1986, *passim*; el cuento de Andersen “El baúl maravilloso” en Andersen, Grimm y Hoffmann, *Cuentos*, Madrid, Club Int. del Libro, 1983, p. 33; *Cuentos populares gitanos*, *op. cit.*, pp. 42 y 162; *Cuentos albaneses*, (ya cit.), pp. 13 ss., 25 ss., por ejemplo; *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), I, pp. 38, 155; II, pp. 39, 225, 266 y 277. También, por ejemplo, en la obra de R. Darío, *Azul. Cuentos. Poemas en prosa*, Madrid, Aguilar, 1987, véase el cuento “Las siete bastardas de Apolo”, p. 232 ss.

²⁹⁰ Cf. G. Chaucer, *Cuentos de Canterbury*, Madrid, Cátedra, 1991: “Prólogo de la comadre de Bath”, p. 210 ss., aquí hay ejemplos de malas mujeres como: Clitemnestra que asesinó a Agamenón, a su regreso de Troya, con ayuda de su amante; Erifila que reveló el escondite de su marido por un collar; Lucilia quien envenenó al poeta Lucrecio, su marido y Livia también asesina de su marido, etc. En general esta sección de Chaucer trata (como se dice en nota 1, p. 195) de las tensiones de vida matrimonial.

²⁹¹ Cf. F. García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1965, pp. 434-436.

²⁹² Véase, respectivamente: Esquilo. *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1986: *Los Siete contra Tebas* (vv. 187-195) y Eurípides. *Tragedias*, I, Madrid, Gredos, 1983: *El Cíclope* (vv.186-187).

²⁹³ M. Benavente y Barreda señala, en nota 52 a su traducción de *Antígona* (edición que venimos utilizando de Ediciones Clásicas, 1999), que “en toda la perorata de Creonte hay un claro pensar misógino, frecuente en la tragedia griega y en la poesía (...)”. Aquí se remite a diversos lugares de la literatura griega.

mayor daño que un malvado tuyo? Ea, rechazándola como a enemigo deja que la muchacha case en el Hades con alguno”. (Vv. 648-654)²⁹⁴.

Y la segunda muestra (vv. 678-680), todavía en la “perorata” de Creonte, como acertadamente la llama el profesor Benavente y Barreda:

“(…) y en modo alguno se ha de ceder ante una mujer. Es mejor, si es necesario, caer ante un hombre y no ser tachados de inferiores a las mujeres”.

En las versiones estudiadas sobre *Antígona* de Sófocles, Pemán recrea este tema en el segundo acto cuando Creonte termina el diálogo enfrentado con la protagonista:

“Creonte.- Pues irás a buscar bajo la tierra
el amor de tus muertos. ¡No se diga
que una mujer ha gobernado a Tebas!”.

(Escena XI)

Se encuentra en el mismo acto (escena XIII) una alusión de Creonte que podría hacer referencia al mismo tiempo al tema del hombre en manos de la mujer o del “calzonazos”, en este caso Hemón:

“Creonte.- ¿Tanto la gloria de una niña puede
turbar el corazón de un hijo mío?”.

²⁹⁴ Según Figuerola Sicart (Tesis Doctoral, p. 32, nota 7) hay una actitud parecida entre el gaucho Cruz del *Martín Fierro* con personajes de la literatura griega como Creonte. Es cierto, pero las palabras del tirano griego, aunque duras, son más elegantes. Cf. con los versos 1879-1884 en la edición de Cátedra, 1994: *El gaucho Martín Fierro*.

En la *Antígona* de Espriu, *Creont* asemeja la cobardía al género femenino:

“(…) L’enemic ja ha començat a atacar els murs. I estarem aquí, com dones?”.

(*Primera part*, escena IV)

El *Tirèsius* de Espriu -en la *segona part*, escena I- se siente sin poder “(…) contra l’insensat sentiment d’una dona”.

Dijimos algo más arriba que Pemán reflejó el tema del hombre dominado por la mujer, sin duda en clara crítica de Creonte hacia la mujer, pues bien, en Dantas ocurre algo similar, entre padre e hijo, en el *acto III*, *cena V*:

“Creonte.- Eu não tremo diante das mulheres”.

En la *cena I* del *acto V*, Creonte, indignado, hace una feroz crítica contra Antígona:

“(…) Porventura a filha de Édipo, que acaba de sair daqui, é menos abjecta do que tantos outros criminosos? Quem se atreverá, na minha presença, a defender Antígona? Quem, perante mim, será capaz de contestar que essa mulher, génito de um tálamo infame, violou as leis, ultrajou o poder real, atentou contra a segurança do Estado, e-fúria hedionda!- corrempeu a tal ponto o ânimo do meu filho, que o levou a rebelar-se contra o pai?”.

En el caso de Anouilh, sólo podemos considerar crítica a la mujer en la actitud de los guardias con Antígona, estos personajes representan bien el machismo más bajo; principalmente encontramos esto en la escena VIII, cuando cuentan, con la hija de Edipo ya presa, cómo la protagonista enterraba a su hermano en su presencia:

“El Guardia.- (...) Me vuelvo de espaldas un segundo, te pido un chicote y listo, en lo que tardé para metérmelo en la boca, en lo que tardé para dar las gracias, ya estabas²⁹⁵ ahí, escarbando como una pequeña hiena. (...) ¡Y cómo luchaba la zorra, cuando quise apresarla! ¡Quería saltarme a los ojos! (...) ¡Es una loca, sí!”.

(...)

“El Tercer Guardia.- Tenemos franco el domingo ¿Y si lleváramos a las mujeres?

El Guardia.- No, nosotros solos, para divertirnos... Con las mujeres siempre hay historias (...)”.

Con más nitidez y de forma similar al modelo es el caso de Cocteau en cuanto a la reelaboración de este tema; lo leemos en el acalorado diálogo entre Creonte y Hemón:

“Creonte.- (...) Uno se hiela entre los brazos de una esposa indigna. Deja pues que esta jovencita se una a otro, en los infiernos”.

(...)

“Creonte.- Se diría que está tomando partido por una hembra”.

(Ambas citas: escena VII)

²⁹⁵ Se entiende Antígona.

Nada parecido al modelo hemos hallado en el texto del dramaturgo alemán B. Brecht, no hay pues testimonio de este tópico.

Este motivo podemos hallarlo, en escritores de la talla de R. Darío²⁹⁶ pero asimismo en las más diversas literaturas folclóricas; así, ocurre en países como España²⁹⁷, en la obra de Perrault, en la de los hermanos Grimm y en Afanásiev²⁹⁸, en cuentos de la etnia gitana, albaneses, chinos e incluso en cuentos de la Cuba española²⁹⁹. Para más ejemplos en otros pueblos puede consultarse el imprescindible trabajo de S. Thompson³⁰⁰.

²⁹⁶ Cf. R. Darío, *Azul. Cuentos. Poemas en prosa*. (Ya cit.). Principalmente el cuento “Luz de luna”, p. 260, se habla de “la más páfida de las mujeres”.

²⁹⁷ Ver: A. Espinosa (Hijo), *op. cit.*, por ejemplo “La mujer dominante”, pp. 74-75; R. Almodóvar, *op. cit.*, I, “El pájaro de los diamantes”, sobre todo, p. 302 y “Los tres deseos”, p. 306; II, todos los cuentos tratados por Almodóvar bajo el epígrafe “Mujeres difíciles”, pp. 389-401, éstos son: “La mujer mandona”, “En secreto”, “La esposa holgazana”, “La mujer que no comía con su marido”, “Yo dos y tú no” y “No lo arriméis al castaño”; Fernán Caballero, *op. cit.*, p. 89: *Las tres reglas de la Gramática Parda*, esc. X (se compara a la mujer con una culebra).

²⁹⁸ Cf. Ch. Perrault, *op. cit.*, “Grisélidis”, p. 32; J. y W. Grimm, *op. cit.*, 3 vols.: I, 207-210; II, 121-123 y III, 46-47, 153-154; N. S. Afanásiev, *op. cit.*, por ejemplo: I, 85-88; II, 156 y III, 246-250.

²⁹⁹ Cf. *Cuentos populares gitanos*, (*op. cit.*), “La rana encantada” (Canadá), p. 39; *Cuentos populares albaneses*, (*op. cit.*), “El hombre que lo oía todo”, pp. 97-98 y “El joven que se convirtió en rey de los animales”, p. 99; *Cuentos de la China milenaria*, (*op. cit.*), I, “El cuento de la luna”, alusión en p. 195 y II, “La sociedad de los lotos blancos”, p. 90, ambos cuentos aluden en alguna ocasión a la debilidad de la mujer; *Cuentos de Cuba española*, Madrid, Clan, 2001, pp. 83-85: “Las mulatas”.

³⁰⁰ Véase S. Thompson, *op. cit.*, I, 220-221.

Tema 12. FULMINACIÓN

Se trata de un tipo de castigo divino que hemos preferido realzar en solitario por su relevancia, si bien no fundamental, sí, al menos, descollante en la obra trágica del genio de Colono.

Es tema relacionado, por supuesto, con la religión; los dioses castigan con la fulminación a los que se apartan de sus designios.³⁰¹ Como veremos más abajo esto provoca que halla ejemplos testimoniados en literaturas folclóricas diferentes pero, asimismo, poetas cultos como Quevedo o J. R. Jiménez han tratado el tema del poder del rayo, todos, también su Platero, estamos indefensos cuando vemos “(...) a Dios, que se alumbra trágicamente”³⁰².

Como decíamos, este tópico está presente en algún fragmento (373, 538 y 727 Radt) y en algunas tragedias de Sófocles: en *Las Traquinias* (vv. 1086-1088) Heracles pide a Zeus que lo alcance con su dardo ígneo; en *Electra* se alude en el verso 823 y en *Antígona*, lo encontramos en:

³⁰¹ En la *Epístola II a los Tesalonicenses* (1, 7-12) encontramos algo así como un tipo de fulminación, Dios castiga con fuego: “(...) y a vosotros, atribulados, con descanso en compañía nuestra en la manifestación del Señor Jesús desde el cielo con sus milicias angélicas, tomando venganza en llamas de fuego sobre los que desconocen a Dios y no obedecen al Evangelio de nuestro Señor Jesús”. Ver también *Apocalipsis* 20, 9. Cf. también, en la cultura griega, el poder de Zeus fulmina incluso al hijo del Sol (Faetonte) por volar demasiado alto con el carro de su padre, cf. P. Grimal, *Diccionario...*, p. 191.

³⁰² Cf. F. de Quevedo, el soneto 242 en la edición de Blecua en el que se compara a Osuna con un ser temido por su poder en el mundo, dicen los dos primeros versos del primer cuarteto: “De la Asia fue terror, de Europa espanto, / y de la África rayo fulminante;”, en *Antología poética* (selección de J. L. Borges), Madrid, Alianza, 1998. Ver, también: J. R. Jiménez, “Tormenta” en *Platero y yo*, Barcelona, Editores Mexicanos Unidos, 1985, pp. 90-91.

Antistrofa

(...) “Zeus odia sobre todo las jactancias de una lengua orgullosa, y viéndoles avanzar en gran oleada, con el orgullo del tintineo del oro, con su dardo de fuego alcanza, en lo alto de las almenas, al que ya iba a gritar victoria³⁰³”.

Estrofa

Y sobre la retumbante tierra cayó dando vueltas quien con fuego entonces, por furioso espíritu arrebatado, soplabla con los ímpetus de vientos muy odiosos”.

(Vv. 128-137)

Antes que Sófocles, en la literatura de Grecia, Homero, en los cantos V, XIV y XXIII de la *Odisea* ya habló del poder del que junta las nubes, del Zeus Tonante.

Entre las piezas de los dramaturgos modernos que venimos analizando, tenemos, en primer lugar: Pemán.

³⁰³ Se refiere a Capaneo, como indica Mariano Benavente en nota 13 a su traducción de *Antígona*. Consultar para obtener más noticias del gigante: A. R. de Elvira, *Mitología clásica*, (ya cit.). Ver también la nota al pie 10 de Assela Alamillo en la edición de Gredos y la Tesis Doctoral de Camino Figuerola en la que se ofrecen testimonios de este tópico en los tres grandes trágicos griegos clásicos, p. 94.

El poeta de Cádiz sólo alude, mediante el Coro de Ancianos, al “tonante Zeus” en el acto III, escena XVII, no podemos, por tanto, incluir este tema entre los predilectos de Pemán.

Tampoco hay mucho en S. Espriu, alguna referencia de *Tirèsias* a los truenos y rayos, de los que recomienda alejarse porque los dioses están ofendidos (*segona part*, esc. I).

En J. Dantas, tenemos señales del presente tópico aunque sólo son dos referencias, primero, en forma de símil entre los hermanos fraticidas y dos árboles (*acto I, cena I*):

“Egéon.- (...) Já viste cair dois troncos gigantescos, fulminados pela cólera de Zeus? Pois êles cairam assim”.

Segundo, cuando *Hémon*, desesperado, imprecas, en el *acto IV, cena V*:

“Que o fogo te abrase, que os deuses te fulminem, que a terra se abra para te devorar, casa maldita, raça maldita!”.

En cuanto a las versiones francesas de Anouilh y Cocteau, el primero evitó este tema, tan estrechamente ligado a los dioses; al contrario, Jean Cocteau, en respetuosa recreación de los versos sofocleos, muestra, en esta ocasión, a Júpiter como el fulminador:

“Coro.- (...) Júpiter detesta la jactancia. Con su rayo abatió los penachos y las armaduras del orgullo. Los siete jefes que arremetían contra nuestras siete puertas han abandonado sus

armas. Sólo quedan sobre el campo los dos hermanos enemigos”.

(Escena II)

Y en la última intervención, en la pieza de Cocteau, de Creonte, éste reconoce, por fin, el castigo por su obstinación, en una nítida imagen que afirma su derrota:

“Creonte.- ¡Socorro! ¡Que me lleven! (...) No sé dónde mirar, ni dónde posar mis manos. Todo se desploma. La tierra falta a mis pies. El rayo cae sobre mi cabeza”.

No tenemos indicios en la obra *Antígona* de Brecht, solamente se habla de castigos o mejor de desastres naturales (esc. VII).

Es, pues, un tema popular del que hay huellas en la obra de grandes poetas como R. Darío, en su cuento “Serpiente de oro. La muerte de Salomé”³⁰⁴; en él se narra cómo “Jehová soltó un relámpago de su cólera divina”.

En diversos folclores hay presencia del tópico en cuestión, así ocurre en el trabajo compilador de tantas narraciones populares de A. M. Espinosa (Hijo)³⁰⁵.

Fuera de nuestra tradición folclórica, por desarrollo independiente aparece también en la recopilación de cuentos rusos de

³⁰⁴ Cf. R. Darío, *Azul. Cuentos...*, (ya cit.), pp. 239-241.

³⁰⁵ Ver A. M. Espinosa (Hijo), *op. cit.*, el cuento “El lobo madrugador”, pp. 166-168. El lobo, tras varias desgracias, pide que un rayo del cielo caiga y lo mate, justo después un leñador lanza su hacha a la cabeza del lobo y muere.

N. S. Afanásiev, aunque tan sólo nos hemos topado con un ejemplo claro³⁰⁶. En las leyendas de la lejana China tenemos alguna referencia³⁰⁷.

Por último, para más datos de interés sobre este tema en las literaturas de otras culturas puede consultarse la obra de Blinkenberg, de S. O'Suilleabhain y G. P. Malalasekera³⁰⁸.

³⁰⁶ Véase, N. S. Afanásiev, *op. cit.*, I, "Kozmá Pronto-Rico", pp. 301-305, con una alusión al poder de la zarina Fulmínea y el zar Fuego.

³⁰⁷ Cf. los *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), "El origen de las hormigas", donde se habla del dios del trueno, que como es sabido en la mitología nórdica es llamado *Thor*, aunque es un amigo para el hombre. Cf. a este respecto, por ejemplo: *Gran Enciclopedia del Mundo* (ya cit.), VIII, p. 147; también, en el tomo II de los cuentos de la lejana China (pp. 138 y 202-206) hay dos evidentes menciones al dios del rayo y a la dama del rayo, respectivamente.

³⁰⁸ Cf., respectivamente: *The Thunder Weapon in Religion and Folklore*, Cambridge, 1911; *Scealta Craibtheacha*, Dublin, 1952, 123; *Dictionary of Pali Proper Names*, 2 vols., London, 1937, I, 214 y 309, II, 1060.

Tema 13. **INCESTO** *

Este tipo de relación carnal prohibida en que los amantes son parientes es una mancha moral muy claramente tratada en la obra trágica de Sófocles, sobre todo, en su *Edipo rey*³⁰⁹, lógicamente. Así, nos parece imaginable que Ismene recuerde los males de Edipo, de su familia en la tragedia que lleva el nombre de su hermana, *Antígona*.

“Luego la que era su madre y mujer³¹⁰, que los dos nombres llevó (...)”.

(Vv. 53-54)

En realidad, Edipo está condenado desde niño por un oráculo que lo designaba como el futuro asesino de su verdadero padre, Layo. Éste, auténtico artífice de las desgracias de su familia, para evitar la maldición expone al niño que es entregado a unos extranjeros, vivirá en la corte de Corinto con el que consideraba su progenitor pero que, en realidad, era su padre putativo³¹¹.

Pero Edipo está exculpado por su conducta pues cuando mata a su padre y se acuesta con su madre no sabe quiénes son éstos en realidad³¹², además, al conocer sus propios pecados decide no ver más, autocegándose.

³⁰⁹ De todos es conocida la desgraciada historia de Edipo. Cf. *Edipo rey*, vv. 366-367, 790-792, 980-982, 1184-1185, 1290, 1361, 1481; también en *Edipo en Colono*, vv. 521-535, 945-946, 978-987 y una alusión en *Electra*, vv. 504-515, así como, siguiendo al profesor Benavente, en el fragmento 247 Radt.

³¹⁰ Se refiere a Yocasta y a su amante-hijo Edipo.

³¹¹ Se trata de Pólibo. Sobre las versiones de la historia de Layo y Edipo puede verse, por ejemplo: P. Grimal, *Diccionario...*

³¹² Edipo sabía, por Loxias, que una predicción lo convertiría en parricida y en incestuoso hijo, por ello decide alejarse lo más posible del peligro que al final lo encuentra, ver: *Edipo rey*, vv. 994-999.

Todo esto repercute en los cuatro frutos incestuosos, o sea, en los hermanos de Antígona y en Ismene -como ya se vio- y, por supuesto, en nuestra protagonista, que intenta limpiar la maldita historia que ha venido sufriendo su progeñe expiando los pecados familiares con su propia vida.

Por tanto, y aunque sólo damos una referencia concreta en la *Antígona* sofoclea sobre este tópico, es tema fundamental porque es, a nuestro entender, uno de los motivos por que Antígona se rebela y decide acabar con la funesta suerte de su familia siguiendo unos preceptos morales, no escritos por los humanos, hasta el fin.

Según lo expuesto puede apreciarse que únicamente estamos ocupándonos del acto incestuoso entre una madre y su hijo; en este sentido, precisamente, la historia que aquí hemos vuelto a recordar constituye un verdadero paradigma (Yocasta -Edipo) para este tipo de escabrosa relación de amor³¹³.

Los otros dos grandes trágicos, Eurípides y Esquilo también encontraron un lugar para este tema en sus obras; por ejemplo, en el segundo hallamos referencias a esta conducta sexual extraviada en *Los Siete contra Tebas* entre los versos 750 ss.

El tópico en cuestión lo vamos a encontrar muy extensamente testimoniado en diversas tradiciones y culturas populares del orbe -se

³¹³ El incesto puede aparecer también entre un padre y su hija y entre hermanos. *Cf.*, al respecto, para una amplísima bibliografía sobre la cuestión: Camino Figuerola Sicart, Tesis Doctoral, (ya cit.), pp. 109-111. Por dar el ejemplo del genio Homero: en la *Iliada* [XVIII, 356 (Zeus -Hera)] y en la *Odisea* se refiere el caso de la hermosa Yocasta madre de Edipo: Canto XI, vv. 271-280.

verá al final de la exposición de este tema- pero en poetas de la literatura culta moderna de la talla de F. G. Lorca lo encontramos, del mismo modo, sin dificultad en el *Romancero Gitano*³¹⁴. Como dice Manuel Alvar sobre el tema del romance de Amnón y Tamar (*Tamar* para el lingüista y dialectólogo):

“Pocos temas como éste para ver la reelaboración de un motivo erudito. Nacido en las fraguas más cultas, ha trascendido a la literatura áurea, se ha adimentado por el más famoso de nuestros poetas modernos. Transmisión afortunada de una historia turbulenta que, entre vaharadas de negra pasión, se va haciendo sangre y carne de nuestras andaduras literarias (...)”³¹⁵.

También tenemos buena muestra del tema del incesto entre los romances y coplas que hay en la obra de *Demófilo*, o Antonio Machado y Álvarez, en concreto en el “Romance de Bergardina”³¹⁶.

Estos pecados de amor imposible están ya descritos en la Biblia, *verbigracia* en el libro II de *Samuel* (13, 1-34) sobre el “Incesto de Amnón” que trata el caso de los hijos de David. Del mismo modo, está muy reprobado en las Sagradas Escrituras: *Levítico* y *Corintios*³¹⁷.

³¹⁴ Cf. G. Lorca, *Obras Completas*, (ya cit.), “Romance de Tamar y Amnón”, pp. 464-467. En este caso, Amnón sabía que era su hermana a la que fuerza para mantener relaciones.

³¹⁵ Cf. M. Alvar, “El romance de Amnón y Tamar” en *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, principalmente el punto 3 “Sobre tradicionalidad y geografía folklórica” (pp. 165-250), Barcelona, Planeta, 2ª ed., 1970.

³¹⁶ Bergardina se niega a entregarse a su padre. En A. Machado y Álvarez, *El Folk-Lore Andaluz*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1986, pp. 197-199.

³¹⁷ *Levítico*, 18, 6-7: sobre “Uniones ilícitas y pecados contra naturaleza” y *Corintios*, 5, 1-8: sobre el “Estado moral de la iglesia de Corinto”.

Si nos centramos en las adaptaciones de la *Antígona* clásica motivo de nuestro trabajo, vemos que Pemán sólo hace un par de alusiones en la escena II del primer acto, de las que reflejamos:

“Soldado.- (...) Allí la sangre de Layo, hecha veneno de sí misma, salpicó los escudos”.

En Espriu, el *Pròleg* nos narra las desgracias acontecidas a Edipo, entre ellas, la incestuosa relación con su madre, hecho que al serle revelado lo lleva, expiando su involuntario pecado, a vaciarse los ojos:

“(...) Un dia, troba al pre desconegut³¹⁸ en un camí i el mata, al llarg d’una baralla. Arribat a la ciutat d’origen i vencedor de l’Esfínx, devoradora d’homes, es cas, per consell de Creont, amb la reina vídua, la seva pròpia mare. Tenen fills: Antígona i Ismene, Etèocles i Polinices. Al cap de temps, és revelat a Edip el seu doble crim (...)”.

Con menos recato, J. Dantas muestra este tema en su pieza; en realidad, se trata del texto moderno con más alusiones a este controvertido motivo. Concretamente lo vemos en:

“Enópides.- Nasceram irmãos. E, entretanto, que diferentes os gerou a paixão incestuosa nos flancos da mesma mulher!”.

(Acto I, cena I)

³¹⁸ *Laio* es la transcripción para el catalán, entre: Laios-Laio-Layo, preferimos la última opción; ver: Manuel F.-Galiano, *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 1961.

“Creonte.- (...) Antígona, filha de Édipo, infringiu as minhas ordens. Morrerá amanhã, sem que lhe valham, nem a sua estirpe régia, nem a sua origem sagrada, nem o amor que lhe consagra Hémon. A sua morte impedirá a união do meu filho com uma princesa cujo nascimento foi maculado pelo mais abominável incesto”.

(Acto III, cena III)

Y, por último, en el diálogo entre el tirano y su hijo, el primero arguye:

“Onde está a inocência? Onde está a candura? Em Antígona, parto monstruoso do incesto (...)”.

(Acto III, cena III).

El dramaturgo francés Jean Anouilh, por otro lado, hace mención al reprochar a Antígona su pasado y el de su familia:

“Créon.- (...) Eres el orgullo de Edipo (...). Necesitáis una conversación íntima con el destino y la muerte. Y matar a vuestro padre, y acostaros con vuestra madre, y saberlo todo después, ávidamente, palabra por palabra”.

Antígona, más adelante, en la misma escena décima, responde por su padre, sin esconder las faltas familiares:

“(...) Papá sólo fue hermoso después, cuando estuvo seguro por fin de que había matado a su padre, de que se había acostado con su madre, y de que ya nada, nada podía salvarlo”.

En cuanto a Jean Cocteau, Ismene recuerda a Antígona, justificando su ausencia en los planes de su hermana, que:

“(…) Nuestro padre ha muerto en el cieno después de haberse saltado los ojos para expiar sus crímenes; nuestra madre, que era su madre, se ahorcó (...)”.

(Escena I)

Alguna alusión más puede localizarse, en la versión francesa, por parte de Antígona en la escena IX, en esa reducción con respecto a los versos del modelo clásico (segunda antístrofa del *kommós* entre el Coro y la protagonista):

“Soy hija del incesto. Por eso muero”.

En Brecht, por último, recorridos los versos de su versión, no hemos descubierto ni un solo ejemplo del motivo del incesto.

No ocurre lo mismo, en cuanto a la afluencia del tópico que estamos terminando de analizar, en la literatura popular mundial, ya que, si se precisa pueden contrastarse testimonios de él en casi todo el mapamundi³¹⁹.

³¹⁹ Entre otros, pueden confrontarse: J. Bolte-G. Polívka, *Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm*, 5 vols., Leipzig, 1913-31: I, 295 ss.; A. Aarne-S. Thompson, *op. cit.*, types 510 B, 706; J. A. MacCulloch, *Celtic Mythology*, Boston, 1918: 90, para el tema del incesto entre madre e hijo. En España, destaca: R. Almodóvar, *op. cit.*, I, pp. 193 ss., “Los tres trajes” (padre-hija) y fuera de España: Ch. Perrault, *op. cit.*, pp. 71 ss., “Piel de asno”; N. S. Afanásiev, *op. cit.*, I, p. 147 (entre hermanos) “El príncipe Danila-Govorila”, II, p. 100 (tío-sobrina), p. 152 “Honradez y falsedad”, III, p. 100 “Padre e hija”. En Asia: *cf.*: *Cuentos populares de Asia*, Madrid, Doncel, 1976, p. 94, alusión “La historia del arroz” (Indonesia). En Albania: *Cuentos populares albaneses*, (ya cit.), p. 61, “La hija del Sol”, etc.

Tema 14. LLUVIA PORTENTOSA

Quizá el ejemplo más conocido entre los creyentes y los no creyentes sea el diluvio que Dios decretó como castigo para destruir al hombre por sus faltas y del que sólo se salvaron Noé y su familia³²⁰. La furia divina también se manifiesta sobre Sodoma y Gomorra, en este caso, más interesante para nosotros, la lluvia es de azufre y fuego³²¹.

Estos extraños fenómenos meteorológicos tienen un lugar en la tragedia *Antígona* de Sófocles, en concreto, entre los versos 944-950, en los que se compara el suplicio final de la protagonista con otros padecimientos, como el de Dánae, hija de Acrisio³²²:

Estrofa

“Coro.-

Padeció también Dánae en su cuerpo
 cambiar la luz celeste por bronceínas moradas;
 y oculta en sepulcral
 tálamo fue subyugada.

³²⁰ Cf. *Génesis*, 6-9. Sobre este pasaje bíblico existe un magnífico lienzo de Miguel Ángel, “El diluvio”, conservado en el Art Inst. of Chicago. Sobre el diluvio “existen leyendas en la mitología y literatura primitivas de otros pueblos”, como el babilonio. “Las excavaciones arqueológicas de Babilonia revelan rastros de una gran inundación en varios lugares”. “Existen también narraciones del diluvio en la India, Persia, Siria, Grecia e incluso en pueblos tan dispersos como los indios americanos y los polinesios del Pacífico meridional”, cf., al respecto: *Gran Enciclopedia del Mundo*, (ya cit.), tomo VI, p. 829.

³²¹ Como se dice en las notas al *Génesis* (nuestra edición bíblica es de la Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1974) “La destrucción de Sodoma y Gomorra parece efecto de un *maremotum* del mar Muerto, y los hallazgos arqueológicos han confirmado la narración bíblica”. Véase además *Éxodo*, 16, 13 (El maná). Cf. también, M. Benavente, “Mito, folclore y realidad en la tragedia griega”, ya cit., para ver las diferentes lluvias portentosas.

³²² Cf. la nota 74 del profesor Benavente (en *Sófocles. Tragedias y Fragmentos*, Madrid, Ed. Clásicas, 1999, tantas veces citada) sobre la explicación de la historia de Dánae, cómo fue encerrada por su padre para que no tuviese descendencia pues ésta acabaría con él. El hombre poco puede contra los dioses, Zeus baja en forma de lluvia de oro para engendrar en Dánae a Perseo.

No obstante, también era ilustre por su linaje, oh hija,
hija mía, y depositaria del fruto en lluvia de oro de Zeus”.

Este mito de Dánae, inmortalizado también en la pintura del decorador del siglo XVIII Giambattista Tiepólo, podemos encontrarlo en la obra fragmentaria de Sófocles (1127 Radt) y, *verbigracia*, en el Góngora griego, esto es, en Píndaro³²³.

El pasaje sofocleo que hemos reproducido está recreado por Pemán, con respeto al modelo, pero recortando versos ya que estamos ante un tema que bien podría no haber aparecido por no ser esencial en la tragedia; éstos son los dos versos:

“Soldado.- Dánae fue³²⁴ visitada
por el dios, hecho lluvia, en su caverna”.

(Acto III, escena III)

El hecho de ser un tópico que podríamos denominar accidental, pues -el de Dánae- es un ejemplo que Sófocles elegiría entre otros³²⁵ muchos que también hubiesen sido válidos, provoca que los dramaturgos modernos no recurran a él con la fidelidad vista en otros tópicos; de esta manera sólo Pemán y Brecht (sorprende que Cocteau no lo utilice) lo han conservado.

³²³ Cf. Píndaro, *Olímpica* VII, 50. Como indica Benavente y Barreda “también aquí es lluvia áurea”, ver, al respecto: la nota 618 de Benavente a los *Fragmentos* de Sófocles, en Ediciones Clásicas, 1999.

³²⁴ La edición de la *Antígona* de Pemán, recordemos una vez más, acentúa *fue* aunque es palabra monosilábica.

³²⁵ Ver P. Grimal, *Diccionario...*, p. 126, aquí se habla de otros lugares donde aparece Dánae y de dos tragedias tituladas *Dánae*, una de Eurípides, otra de Sófocles, pero ambas están perdidas y no son material para contrastar.

B. Brecht, revive con gran maestría, la desdichada historia de Dánae:

“Un anciano (*pone frente a Antígona una bandeja con mijo*).-

Dánae, encerrada tras rejas de hierro,

se vio privada de la luz del cielo,

y sumida en la oscuridad

debió sufrir pacientemente.

Era no obstante de encumbrada estirpe,

y para fecundarla el divino Zeus

se trocó en lluvia de oro.

Ella, contando el fluir de las horas,

esperaba el momento del alumbramiento”.

(Escena X)

Además de en la Biblia, hay testimonio de este tópico folclórico de la lluvia portentosa en otras literaturas populares como la alemana y la rusa³²⁶, en algún cuento gitano español y húngaro³²⁷ e incluso asistimos a una lluvia de lodo en el cuento “El mono lámpara” de la cultura primitiva china³²⁸.

³²⁶ Por ejemplo, confróntese un cuento recogido de la zona de Westfalia por los hermanos Grimm titulado “La señora Holle” (*Frau Holle*), en *op. cit.*, 3 vols.: I, 168; N. S. Afanásiev, *op. cit.*, I, “Cuentos de sueños”, p. 169 (ejemplo de inundación).

³²⁷ *Cuentos populares gitanos*, (*op. cit.*), p. 121, “La casa encantada” (España): una fuerte tormenta sólo afecta a la casa de los protagonistas; “El diluvio” (Hungría), pp. 159-160: con el tema bíblico.

³²⁸ *Cuentos de la China milenaria*, (*op. cit.*), I, p. 35; II, “El joven que llegó a emperador”, p. 144 (fuertes inundaciones) y, por otro lado, muestras de ayuda de los dioses de la lluvia a los humanos, por ejemplo en “La ascensión al cielo de Kwang-Shr-In”, p. 220 y “El conejo de la luna”, p. 176.

Tema 16. MALOS PRESAGIOS* ³²⁹

Hay que tener en cuenta que los malos presagios pueden proceder de muy diversas cosas y fuentes:

- a) de las aves de mal agüero o que por su forma de volar y aparecer implican este mal presagio, aunque en principio su sola vista no sea de mal agüero,
- b) de los sacrificios, cuyas víctimas, por sus vísceras, forma de arder sobre el ara, etc., pueden implicar aviso del mal, de un mal inminente,
- c) de los sueños premonitorios, de claro sentido adverso o de probable valor amenazador,
- d) de la vista y aparición de otros animales, interpretados como portadores de este mal presagio: reptiles, cuadrúpedos negros (gatos y perros negros, en especial), etc.,
- e) de los ruidos que acompañan, al parecer de forma casual, a las palabras de la conversación o a otras acciones de la vida cotidiana, y un largo etcétera (fenómenos atmosféricos, telúricos, etc., etc.)³³⁰.

De ahí que este tópico pueda tener enorme amplitud y extensión no sólo en la literatura helena sino en otras múltiples literaturas³³¹.

³²⁹ Saltamos el tema nº 15 (Madrastra cruel) ya que sólo se encuentra en Sófocles y se estudiará más adelante junto al tópico del Águila frente a serpiente y al de Simplégades.

³³⁰ De nuevo, aprovechamos las lecciones del profesor Benavente durante el Doctorado.

³³¹ En la literatura helena, por citar algunos ejemplos: Sófocles, *Antígona*, 998-1023, *Traquinias*, 1159-1162, *Electra*, 417-423, 498-502 y 644-647; Homero, *Iliada*, XII, 200-229 y *Odisea*, II, 146-155; Hesíodo, *Trabajos*, 747; Píndaro, *Olímpicas*, VIII, 37-44, etc., etc.

En la *Antígona* de Sófocles, Tiresias no consigue hacer entrar en razón a Creonte, ante la obstinación del tirano, el ciego adivino no augura buenas noticias, sus vaticinios son terribles y antes de salir de escena revela a Creonte que los dioses lo acechan por los males cometidos:

“Tiresias.- (...) Lo probarán, dentro de no mucho tiempo, los lamentos de hombres y mujeres en tu morada. Con odio se agitan todas las ciudades cuyos cadáveres lacerados enterraron los perros o las fieras, o porque alguna alada rapaz lleve el sacrílego hedor al altar de su ciudad”.

(Vv. 1080-1084)

Los dioses, de este modo, castigan no haber ofrecido un mínimo rito al cadáver de Polinices y el desastre se cierne sobre las cabezas de Hemón, Eurídice y del propio Creonte; los malos presagios que Tiresias trajo se van a cumplir.

Otras veces se hacen ofrendas que los dioses no admiten³³², esto se convierte en un fatal presagio. En Pemán (acto I, escena XI) tenemos una muestra cuando un pescador encuentra la ofrenda de Ismene rechazada por los dioses:

“Ismene.- Tú ¿quién eres?

Pescador.- Soy, muchacha,
el pescador que pesca junto al bosque,
en el río... He hallado esta mañana
este anillo...

³³² Por ejemplo véase: Biblia, *Mateo*, 5, 23-24.

Ismene.- *(Tomando el anillo que él le ofrece)* ¡Mi anillo!

(...)

Ismene.- ¡Ay que los dioses
me devuelven mi ofrenda! ¡La rechazan!
¡No escuchan mis plegarias ni mis voces!”.

Nos topamos otros ejemplos de estos malos presagios en el dramaturgo gaditano, casi al principio (acto I, escena II), cuando todo está preparado para celebrar el triunfo de Tebas, recién conseguido, pero el Coro de ancianos, quizás desconfiado por la experiencia de sus años, intuye consecuencias negativas, recuerda el dolor de las hermanas huérfanas y estos comentarios irritan a los jóvenes componentes del Coro (muchachas y muchachos) ávidos de fiesta:

“Coro de ancianos.- ¡Oh suerte varia para los mortales!

Sobre tanto dolor serán fundadas
la dicha y el placer de aquel palacio...

(Señalan la casa de Creonte)

Y allí dos niñas, huérfanas y tristes,
llorarán soledades sin remedio.

(Señalan la casa de Antígona)

El buey muerto en el campo
y comido de buitres
hace rica a la tierra para el trigo.
¡Las flores nacen entre los zarzales!
No tengas nunca que llorar, ¡oh Tebas!,
el albergar entre tus siete muros
la pena de dos niñas inocentes...

Coro de muchachas.- No enturbies con presagios la victoria.

Coro de muchachos.- ¡Mira cómo está el sol de luz vestido!

Coro de ancianos.- ¡Cómo estarán Antígona e Ismene,
tan niñas, ya sin padre y sin hermanos!

(Por derecha se oye una ruidosa algazara)

Coro de muchachos.- Callad, callad... que vienen
los cortejos de Baco (...)

Ya en el tercer acto existe una pequeña alusión por parte del Coro de ancianos antes de recordar el destino fatal de Níobe (escena II):

“Es un dios que se ríe de nosotros.

La ciudad está llena de presagios”.

Algunas escenas después (XV), Pemán vuelve a recurrir a este tema, esencial en la tragedia:

“Creonte.- (...) ¿Es que dicen los auspicios algo grave?

Tiresias.- Más grave, Señor... Callan.

Negaron sus respuestas a mi angustia.

Intenté el sacrificio: mas las llamas
no quisieron prender sobre la víctima.

Sobre el cuerpo del pájaro, la grasa
derretida, cayendo gota a gota,
daba un humazo negro que cegaba
otra vez a este ciego. Andan por Tebas
los lobos y los perros con piltrafas
del insepulto y triste Polinices.

Los templos, los altares y las plazas
están llenos de sangre y de impureza,
¡y los dioses no escuchan la plegaria!”.

Por último, en lo referido a Pemán, en la misma escena anterior, se suceden una serie de malas señales y el Coro al completo advierte al tirano de la necesidad de un cambio de parecer respecto a Antígona pues todo está empeorando en la ciudad:

“Todo el coro.- ¡Libra a Antígona!
¡Líbrala!
¡En mi casa
los perros han aullado horas y horas!
¡Mi hijo enfermó!
¡Deshizo mi manada
el lobo!
¡Se ahogó ayer en el arroyo
mi ternerillo!
¡Corre la desgracia
por la ciudad impura!”.

En Espriu (*segona part*, escena I), *Tirèsias* entra acompañado por *Eumolp* que pregunta al adivino por sus augurios:

“Eumolp.- Tolera, doncs, que parli com vulgui. No et llegeixo bé el vol dels ocells, les carns de les víctimes? (...)”.

Más abajo, acabando la misma escena, leemos:

“Tirèsias.- Els sofriments de Tebes no acabaran, perquè és avorrible no haver enterrat aquest cos. Però la llei ho interdiu i s’ha d’acomplir. Apartem-nos ja dels llamps i dels ocells fatídics”.

Ya en la *tercera part*, escena III, el adivino comunica al tirano sus malos augurios y sentencia:

“Tirèsias.- Aquesta sang³³³ caurà damunt la teva casa. Escolta la meva veu”.

Por otro lado, el dramaturgo portugués J. Dantas también consideró incluir este tópico en su pieza, concretamente en el acalorado diálogo entre el tirano y el adivino (*acto III, cena III*):

“Tirésias.- Queres então que as aves de rapina levem no bico e nas garras, para os lares e para os templos da Beócia, pedaços apodrecidos do corpo de um rei, filho e neto de reis, culpado apenas de haver reclamado, de armas na mão, a coroa real a que tinha direito? Queres fazer caminhar para o suplício, coberta de infâmia, a filha de Édipo e de tua irmã Jocasta, princesa cujas virtudes deslumbrantes são o orgulho de Tebas? Que rios, que fontes, que mares dariam água bastante para lavar a mácula de semelhantes crimes?”.

El diálogo concluye con la fatal advertencia del *Tirésias* de Dantas:

“Tirésias.- (*serenamente*) Bate-me. Eu sou cego. Mas, repara, a ira de Apolo cairá sobre ti! Começou hoje o teu reinado.

³³³ Se entiende la de Polinices.

Acabará afogado em sangue. (*A fastando-se*) Tem ciudado com o teu filho! Tem ciudado com o teu filho!”.

De los dos textos franceses estudiados, sólo en el de Cocteau se ha encontrado algún ejemplo, por supuesto con el ciego adivino como profeta ante el tirano (escena X):

“Tiresias.- Yo conduzco a los demás y este niño me conduce a mí. Él ha visto los altares cubiertos por los detritus del cadáver de Polinices, que llevaron los perros y los buitres. Desde ese momento los dioses rechazan nuestros sacrificios y por todas partes aúllan las bestias, cebadas de carroña”.

También es tópico fundamental en Brecht y lo encontramos con facilidad en la escena XI -el diálogo entre tirano y adivino-:

“Creonte.- Las fiestas no te placen. Cada vez que celebramos alguna nos hablas de cosas horrendas.

Tiresias.- Es que he visto cosas horrendas. Escuchad cuáles son los presagios sobre la suerte de Tebas, ebria de una victoria prematura, y ensordecida por el inmenso clamor de las rondas báquicas.

Estaba yo sentado en el sitio donde se reúnen las aves cuando, de repente, resonó en el aire un rumor terrible.

Atacándose con sus garras,
las aves rapaces se desgarraban entre sí.

Atermorizado, corrí hacia los altares
y los hice encender a toda prisa.

No hubo uno solo que diera una llama alta y clara.
Sólo se elevaba un humo que olía a grasa rancia y
la carne de los muslos chirriaba dejando los huesos al
[descubierto.
Los ancianos.- ¡Mal presagio en día de victoria!”.

Como vemos es un tema con amplia representación en las piezas europeas motivo de esta Tesis Doctoral; también puede localizarse por dar un ejemplo en el *Cantar de Roldán*³³⁴.

Dentro de la literatura popular encontramos múltiples ejemplos³³⁵.

³³⁴ Cf. *Cantar de Roldán*, Madrid, Cátedra, 1989, edición y traducción de Juan Victorio: vv. 1412-1437 “Malos presagios en Francia” (CX).

³³⁵ Cf., entre otros: N. S. Afanásiev, *op. cit.*, III, “La historia de Mamái Sindiós” (mal agüero), p. 61; *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), II, “El longevo abuelo Pong” (malas predicciones al mirar la palma de la mano), p. 221; y las obras de Aarne-Thompson, *op. cit.*, types 931 y 725; S. Thompson, *Motif-Index...*, I, 371; II, 500 y V, 58 y 94; R. M. Pidal, *Flor Nueva...*, pp. 48-49, 89-90 y 109-110; Biblia, *Génesis*, 40-41; Bolte-Polívka, *op. cit.*, I, 324; MacCulloch, *Eddic Mythology*, 311-312; A. Ker, *Papuan Fairy Tales*, London, 1910, 127; J. B. Priestley, *El hombre y el tiempo*, trad. esp., Madrid, 1969, pp. 246 y 292-302. Por otro lado, y como explica el profesor Benavente, a veces el mal presagio se refiere a cosas humildes, como una mala cacería, si a principios de ella se avista al zorro, en ámbitos españoles. De ahí los muchos nombres eufemísticos para este cánido, al que se evita nombrar por su verdadero nombre. Cf. M. Benavente, *Orgullo y vergüenza de la caza mayor en España*, Torredonjimeno (Jaén) (Gráficas La Paz), 1999, p. 145.

Tema 17. MENSAJERO PORTADOR DE MALAS NUEVAS *

La figura del mensajero es muy común en la literatura griega³³⁶. En este caso nos ocupamos³³⁷ de esos portadores de malas noticias que viven en la corte y de guardias que esporádicamente deben comunicar los hechos trágicos a sus superiores, en ocasiones con terrible riesgo de ser blancos de su ira siendo amenazados con torturas o incluso con la muerte, esto último que decimos ocurre, *verbigracia*, en el “Romance de la Conquista de Alhama” en el que el rey moro al recibir las cartas que anunciaban la pérdida de la ciudad granadina, primero “echa en el fuego” las mismas y después mata al mensajero³³⁸.

Si nos trasladamos a la tragedia *Antígona* de Sófocles comprobaremos que existen diversas alusiones al tópico en cuestión. Así, la primera referencia llega en boca del Guardián que custodiaba el cadáver del hermano de Antígona; dice reconociendo la inconveniencia de su profesión (vv. 276-277):

“Guardián.- (...) Pues nadie quiere ser un mensajero de malas noticias”.

El resto de menciones se encuentran ya casi al final de la pieza, o sea, se avecinan las tragedias, las muertes (v. 1173):

³³⁶ En la obra trágica de Sófocles encontramos, entre otros, mensajeros con malas noticias que comunicar en *Edipo rey*, vv. 1287-1285.

³³⁷ No hablamos aquí de Hermes o de Mercurio, enviados de los dioses, sobre el tema *cf.*, por ejemplo: P. Grimal, *Diccionario...* pp. 261, 363.

³³⁸ *Cf.* M. Pidal, *Flor Nueva...*, (ya cit.), p. 225. Aparecen testimonios en esta misma obra de otros mensajeros como la propia diosa Fortuna que habla en sueños al rey don Rodrigo, p. 49; también el apóstol San Pedro se aparece al Cid en Valencia comunicándole su gloria eterna pero paralelamente su futura muerte, como se explica en p. 193; por último, malas nuevas trae el mensajero en el “Romance de la pérdida de Antequera”, p. 220.

“Mensajero.- Han muerto³³⁹; y los vivos causantes son del morir”.

En tercer lugar, Eurídice pide al Mensajero que le revele cualquier desgracia por dura que ésta sea (vv. 1190-1191):

“Mas dadme la noticia que sea; no la oiré sin saber qué son males”³⁴⁰.

La última señal de este tópico en la obra de Sófocles *Antígona* coincide con el fatal y postrero golpe al tirano (vv. 1281-1283):

“Creonte.- ¿Y qué es aún más mal que mis males?

Mensajero de palacio.- Tu mujer ha muerto, madre ante todo del muerto, desgraciada, bajo golpe recién infligido”.

Por lo que se refiere a la presencia de este tema popular en las adaptaciones, como cabría esperar, se encuentra en todas ellas; de este modo, en Pemán, el papel del mensajero, primeramente (acto II, escena V), lo desempeña uno de los soldados que custodian el cadáver de Polinices:

“Soldado 1º.- No es agradable dar malas noticias.

Creonte.- ¡Las empeora la tardanza en decirlas!

Soldado 1º (*Tras una pausa*).- Señor... Esta noche, alguien ha sepultado el cadáver de Polinices”.

³³⁹ Se refiere a Antígona y a Hemón.

³⁴⁰ Tras la petición de la reina el Mensajero cuenta lo que sabe (vv. 1192 ss.).

El resto de malas nuevas no las recibe Creonte a través de un mensajero, es el propio tirano el que asiste al tético cuadro final con los dos enamorados postrados sin vida.

La pieza trágica de Espriu, por otro lado, presenta una novedad respecto al modelo y las versiones pues Ismene vio la lucha ante las siete puertas de la ciudad de Tebas y en consecuencia el fratricidio de sus hermanos; Antígona conoce la dramática noticia de primera mano, por medio de su hermana (*primera part*, escena V):

“(Pausa. Entra Ismene)

Ismene.- Quin neguit, Antígona! Ara queia amb l’enemic el defensor del primer portal. La calma ja s’havia restablert als altres, excepte al setè.

Antígona (*amb molta angúnia*).- Què hi passava?

Ismene.- Dos guerrers, coberts de ferides, lluitaven sense repòs. La sang impedia que els reconeguéssim: ningú no sabia ni endevinava qui eren. A la fi, els ha engolits un mateix bassalot de sang.

Antígona.- Has vist com morien els nostres germans.

Ismene.- Ai, els meus ulls, els meus ulls, i la boca que ho ha contat!”.

En segundo término³⁴¹, en Espriu, encontramos la entrada del *Missatger* en la *tercera part*, escena IV; es lo más parecido al modelo aunque Antígona tuvo ayuda:

³⁴¹ No hay más ejemplos en esta versión catalana pues todo acaba con Antígona y *Eumolp* entre guardias caminando hacia su desgraciado final. Conviene volver a decir que Hemón no es personaje en esta versión, por tanto, lógicamente tampoco llegan noticias de su muerte.

“(Entra un Missatger)

Missatger.- Un nou tumult es desvetlla a Tebes. Antígona, ajudada d'Eumolp, ha cobert de terra el cos de Polinices. Després, ella i l'esclau s'han lliurat als teus guardes, quan aquests ja els cercaven”.

También hemos hallado algunos ejemplos en la pieza del dramaturgo portugués; en el primer *acto*, *cena V*, *Egéon*, comandante de la guardia del rey es presentado por *Enópides*:

“Enópides (*a Creonte, depois de trocar breves palavras com Egéon, que entra*).- Príncipe! Egéon traz-nos notícias inesperadas.

Creonte (*a Egéon*).- Que notícias? Fala.

Egéon.- O corpo de Polinices desapareceu”.

En el *acto V*, *cena II*, de nuevo *Egéon* trae malas nuevas al tirano que pronto será ajusticiado:

“Creonte (*aproximando-se de Egéon*).- Egéon, que sucedeu? (*Sacudindo-o e levantando-lhe a cabeça*) Fala!

Egéon.- O teu filho está morto”.

Como vemos hay fidelidad en la conservación de este tópico esencial. Así, también en las adaptaciones de Anouilh, de Cocteau y en la del teutón Brecht, encontramos testimonios claros. Respectivamente, Anouilh, en aquel *Prologue* que nos contaba de antemano toda la historia, asigna a los personajes un lugar en la acción:

“(…) El mensajero. Él vendrá a anunciar la muerte de Hemón dentro de un rato. Por eso no tiene ganas de charlar ni de mezclarse con los demás. Él ya sabe...”.

Además de esta alusión, en la pieza propiamente dicha (escena VI) el Guardia, en ese pasaje tragicómico con el tirano ávido por saber las noticias, tras numerosos rehusos por fin se arma de valor y dice:

“El guardia.- El cadáver, jefe. Alguien lo había recubierto. ¡Oh! No gran cosa. No habían tenido tiempo con nosotros al lado. Solamente un poco de tierra... Pero, con todo, lo bastante para esconderlo de los cuervos”.

El mensajero a quien se refería el autor en su *Prólogo* no sólo anuncia la muerte de Hemón, también la de su enamorada (escena XVI). Un poco más adelante (escena XVII) *Créon*, que venía de presenciar el final de *Antígona* y el suicidio de su hijo, entra en escena por última vez para recibir otra fatal noticia: la muerte de su mujer, pero en esta ocasión es, al contrario que en el modelo clásico, el Coro el portador de desgracias, veámoslo:

“El mensajero.- Una terrible noticia. Acababan de arrojar a *Antígona* al pozo. (...) *Hemón* de rodillas, sosteniéndola en sus brazos. (...) *Hemón* mira al viejo³⁴² que tiembla en el otro extremo de la caverna y sin decir nada se hunde la espada en el vientre y se extiende junto a *Antígona*, besándola en medio de un inmenso charco rojo”.

(Escena XVI)

³⁴² Se entiende Creonte. No trasladamos todo el párrafo, por su extensión.

“Creón (*entra con su paje*).- ¡Los hice acostar³⁴³, por fin, uno junto al otro! Ahora están limpios, descansados. Están sólo un poco pálidos, pero tan tranquilos. Dos amantes después de la primera noche. Ellos han terminado.

El Coro.- Tú no, Creón. Todavía te queda algo por saber. Eurídice, la reina, tu mujer...

Creón.- Una buena mujer (...)

El Coro.- (...) Al enterarse de la muerte de su hijo, (...) pasó a su cuarto, (...) para cortarse la garganta, Creón”.

(Escena XVII)

Cocteau, coincidiendo más o menos con la estructura del modelo, introduce al Guardia (escena III) que dice al tirano³⁴⁴:

“Guardia.- (...) En fin... en pocas palabras... en fin... no vengo a anunciarte nada bueno”.

En la escena XII, entra el Mensajero para comunicar que:

“Hemón se ha suicidado”.

Y un último golpe (escena XIV) a las falsas ilusiones del tirano:

“Mensajero.- Sí, oh príncipe. Un horror tras otro.

Creonte.- ¿Otro horror? ¿Qué pasa?

(*Señala, por todo lo largo, a su hijo*)

¿Qué más puede suceder?

Mensajero.- Tu mujer ha muerto”.

³⁴³ Antígona y Hemón.

³⁴⁴ Acortamos los circunloquios del guardia, ese pasaje medio cómico, medio trágico, también reflejado por el dramaturgo francés.

En Brecht, tenemos algo similar. Primeramente, el Guardia entra (escena III) y comunica al tirano, con los “pertinentes” rodeos que: “alguien sepultó al muerto. (...)”. En segundo lugar, en la escena XIII, el Mensajero dice al tirano:

“¡Señor! Prepárate para recibir un golpe terrible.

Soy mensajero de infaustas nuevas. (...)

Tu hijo Megareo³⁴⁵ ya no existe (...)”.

También pierde a Hemón, quien se suicida; así lo explica la Mensajera de Brecht, en la escena XV:

“Mensajera.- ¡Oh, derrumbe imprevisto! ¡Oh última espada, espada rota! Hemón ha muerto por su propia mano”.

Este tema es folclórico y tiene representación en distintas culturas populares de todo el orbe. Ya se señalaron algunos casos en la obra de don Ramón M. Pidal, *Flor Nueva de Romances Viejos*; fuera de nuestra tradición lo hallamos en los cuentos recopilados por Ch. Perrault³⁴⁶, en los *Cuentos Populares Rusos*³⁴⁷ y en el Extremo Oriente³⁴⁸.

³⁴⁵ Ya se dijo que en Brecht, el otro hijo de Creonte luchaba contra Argos, vencedora final en la contienda. En cierto modo, la muerte de Megareo suple la de Eurídice, personaje que no pertenece a la nómina de personajes de la versión alemana. Al tirano, entonces, sólo le queda, por poco tiempo, una esperanza: Hemón.

³⁴⁶ En “La Bella Durmiente del Bosque” una vieja hada comunica al Rey y a la Reina, padres de Bella, que su hija moriría. El Rey no encuentra consuelo en la aparición y palabras de una joven hada que auguraba un sueño profundo de cien años para su hija, no la muerte. En *Cuentos de Antaño*, (ya cit.), p. 101.

³⁴⁷ Cf. N. S. Afánásiev, (ya cit.), I, entre otros: “La Bruja y la Hermana del Sol”, p. 104; “Los siete Semiones”, p. 235.

³⁴⁸ *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), I, “El lenguaje de los pájaros”, p. 113 (el bonzo, el mensajero sale mal parado).

Tema 18. **PADRE E HIJO ENFRENTADOS** *

El enfrentamiento entre padres / madres e hijos / hijas, es, por desgracia, una triste realidad³⁴⁹ que en ocasiones rebasa el ámbito familiar y popular para convertirse también en uno de los motivos de algunas obras cumbres de la literatura culta, *verbigracia* en *Hamlet. Príncipe de Dinamarca*; aquí encontramos un perfecto ejemplo de lo que dice el título de este tópico folclórico, por ello trasladamos un fragmento del pasaje, como ejemplo, de todos conocido en el que Hamlet y la Reina-madre discuten acaloradamente:

“Hamlet (*Cuadrándose delante de la Reina con los brazos cruzados*).- Y bien, madre, ¿qué hay?

Reina.- Hamlet, tú has ofendido gravemente a tu padre.

Hamlet.- Madre, vos habéis ofendido gravemente a mi padre.

Reina.- Vaya, vaya, tú respondes con lengua atrevida.

Hamlet.- Anda, anda, vos preguntáis con lengua procaz.

Reina.- ¡Cómo! ¿Qué significa eso, Hamlet?

Hamlet.- ¿Qué pasa, pues?

Reina.- ¿Has olvidado quién soy?

Hamlet.- No tal, por mi fe: sois la Reina, esposa del hermano de vuestro anterior marido, y ¡pluguiera al cielo que no fuera así!
¡Sois... mi madre!”³⁵⁰.

³⁴⁹ En la Biblia [(*Deuteronomio*, 24,16; *Jeremías*, 31,30; *Ezequiel*, 18,20; etc., también relacionado con el tema está el “Decálogo” (*Éxodo*, 20,12)] hay numerosas referencias a la iniquidad de la muerte de un hijo por culpa de su padre y viceversa; decimos esto porque Hemón en *Antígona* muere, por propia voluntad, pero en parte, como consecuencia de la férrea e intransigente actitud paterna que lo hace apartarse definitivamente de los mandatos de Creonte.

³⁵⁰ Después Hamlet acusa a su madre de matar a su padre y aunque no tenga desperdicio, dejamos aquí la cita de la escena IV del acto III, en W. Shakespeare, *Hamlet. Príncipe de Dinamarca*, Caracas-Madrid, Edime, 1965.

Dentro de la obra trágica de Sófocles nos podemos topar con este tema, por ejemplo, en *Edipo en Colono* justo antes de la petición de Polinices en presencia de Antígona de ser enterrado y honrado a su muerte si se cumple la maldición de su padre (como sabemos, este deseo es materializado por Antígona en la tragedia que estudiamos y que lleva su nombre)³⁵¹.

En *Antígona* tenemos un importantísimo *agón* entre padre e hijo, entre Creonte y Hemón, en el que todo empieza en un respetuoso diálogo que poco a poco acaba por enfrentarlos y con la amenaza de suicidio de Hemón³⁵² (sobre todo: vv. 739-765):

Hemón.- ¡Bien mandarías tú solo en una ciudad desierta!

Creonte.- Éste, según parece, ayuda a la mujer.

Hemón.- Si tú eres mujer; pues por ti me preocupo.

Creonte.- ¡Ah miserable! ¿Contra tu padre vienes en disputa?

Hemón.- ¡Porque te veo hacer lo que no es justo!

Creonte.- ¿Hago lo que no es justo al guardar mis poderes?

Hemón.- No los guardas, pisoteas los honores de los dioses.

Creonte.- ¡Ah vil disposición la tuya y sometido a una mujer!

Hemón.- No podrías cogermelo sometido a cosas vergonzosas.

Creonte.- Pero todo este discurso tuyo es por ella.

Hemón.- Y por ti y por mí, y por los dioses de abajo.

Creonte.- Pues no es posible que a ésta tomes por esposa aún viva.

Hemón.- Ella morirá y al morir destruirá a otro.

³⁵¹ Véanse, principalmente, los vv. 1354 ss., para el enfrentamiento entre Edipo y Polinices.

³⁵² El Mensajero confirma su suicidio y la furia “contra su padre por la muerte” de Antígona (v. 1177).

Creonte.- ¿Acaso hasta a amenazarme llegarás en tu audacia?

Hemón.- ¿Y qué amenaza hay en hablar contra razones vanas?

Creonte.- ¡Llorando razonarás, puesto que vano estás tú de razón!

Hemón.- Si no fueras mi padre, diría que no razonas bien.

Creonte.- ¡Siendo esclavo de una mujer no me charles más!

Hemón.- ¿Quieres decir lo que quieras y no tener que oír nada?

Creonte.- ¿De veras? Pues, ¡por el Olimpo, sábetete que no te alegrarás por haberme injuriado con tus reproches! (A los esclavos) ¡Traed a ese aborrecimiento para que al punto muera, ante los ojos y delante mismo de su prometido!

Hemón.- ¡No, delante de mí no, no lo creas; ni ella morirá junto a mí, ni tú volverás a ver jamás mi rostro con tus ojos! ¡Aquí te quedas en tu locura, con los que de los tuyos la quieran!”.

Como se aprecia este tema ocupa casi un *agón* completo lo que revela su importancia en las estructuras interna y externa de la obra. Esta disputa entre el rey y el príncipe se da en todas las versiones analizadas excepto en Espriu, pues Hemón no es personaje en la versión catalana. Pasemos a las recreaciones.

En Pemán, la similitud con el modelo clásico griego es patente:

“Hemon.- ¡No hay ciudad hecha, para un hombre, padre!

¡El jefe que pretenda mandar solo

vaya a mandar a Libia y sus desiertos!

Creonte.- ¿Tanto la gloria de una niña puede

Turbar el corazón de un hijo mío?

Hemon.- ¿Eres tú niña acaso?... Pues tu gloria es la que más defiende en este instante.

Creonte.- ¡Me has insultado!

Hemon.- ¡Insulto la injusticia!

Creonte.- ¡No habrá bodas para ti!

Hemon.- Una boda dulce hay también al pie de los cipreses.

Creonte (*Con resolución*).-

¡Basta! ¡Tu mal ejemplo y mi paciencia tan mal agradecida, serán causa de mi pérdida! ¡Basta!... (...)

dadla³⁵³ muerte delante de su mozo.

Hemon.- Delante no será, padre..., que el hijo que aborreces, te indulta de su vista. (...)"

(Acto II, escena XIII)

En Dantas, (*acto III, cena V*):

“(...) Hémon.- Disseste a tua última palavra, meu pai?

Creonte.- Eu não tremo diante das mulheres. Antígona morrerá, porque a justiça o exige.

Hémon.- Não! Não chames justiça à vingança. Não chames justiça ao ódio. (...) Mas, pelos deuses do Olimpo, eu to juro! (*Avançando para Creonte*) Se tu não reconsideras, se não revogas a sentença que o teu rancor ditou, -não será só Antígona que morre. Alguém mais morrerá com ela!

³⁵³ Se trata de un claro laísmo.

Creonte (*violento*).- Filho indigno, revelaste-te, enfim, em toda a tua hediondez! Tu vieste armado para me assassinar. Aquí tens o meu peito. Fere! Mas, cidadão. Se te faltar a coragem, sou eu que te estrangulo!

Hémon (*sereno, quando Creonte avança para ele*).- Meu pai!”.

El caso de Anouilh es algo peculiar. Recordemos que Hemón, durante el correspondiente diálogo enfrentado, recuerda a su padre aquellos años en que se rodeaba de sus libros y era un hombre alejado de los asuntos de Estado. Este enfrentamiento no es tan violento, aunque acabe en fatal consecuencia, que por ejemplo el de Dantas; reflejamos lo más destacable, según nuestros intereses, de la escena XIII:

“Hemón (entra gritando).- ¡Padre!

Creón (corre hacia él, lo besa).- Olvídala, Hemón; olvídala, hijo mío.

Hemón.- Está loco, padre. Suéltame.

(...)

Creón.- Ya ha hablado. Toda Tebas sabe ahora lo que hizo. Me veo obligado a hacerla morir³⁵⁴.

Hemón (se arranca de sus brazos).- ¡Suéltame!”.

Más fidelidad existe en la versión-traducción de Jean Cocteau, incluso el número de intervenciones (21) de Creonte y de Hemón es exactamente el mismo (escena VII):

³⁵⁴ Lógicamente habla de Antígona.

“Hemón.- Ve a una ciudad desierta si quieres gobernar solo.

Creonte.- Se diría que estás tomando partido por una hembra.

Hemón.- Si es así, tú eres la hembra. Porque es por ti por quien más me intereso.

Creonte.- ¡Canalla! ¡Insultas a tu padre!

Hemón.- Estoy viendo que mi padre puede ser injusto.

Creonte.- Encuentras injusto que yo mantenga mis prerrogativas.

Hemón.- ¡Tus prerrogativas! Pisoteas la voluntad de los dioses.

Creonte.- ¡Flojo! ¡Corazón flojo! Te dejas envolver por una mujer.

Hemón.- Es posible. Pero en todo caso los falsos procedimientos no podrán envolverme jamás.

Creonte.- Sólo abogas por ella.

Hemón.- Y por ti, y por mí, y por los dioses infernales.

Creonte.- Jamás la desposarás viva.

Hemón.- Entonces, muerta; nos desposaremos en los infiernos.

Creonte.- Me estás amenazando con tu suicidio.

Hemón.- No te amenazo con nada. Trato de combatir la injusticia.

Creonte.- Te arrepentirás, joven leguleyo.

Hemón.- Si no fuese tu hijo diría que divagas.

Creonte.- ¡Cuidado, esclavo de las mujeres! No me calientes la cabeza con tu cacareo.

Hemón.- Hablas todo el tiempo y no escuchas a nadie.

Creonte.- ¡Ah, conque es así! ¡Soldados, llevaos a la loca! ¡Llevaos a la loca rápido, rápido, para que muera ante su novio!

Hemón.- Te equivocas. No morirá en mi presencia. Es la última vez que te hablo. Adiós. Ejerce tu rabia ante los cortesanos que la soportan”.

Por último, Bertolt Brecht. Su diálogo enfrentado es de una extensión muy considerable en el que padre e hijo argumentan sus motivos, charlan sobre Megareo, etc., por esto vamos a trasladar únicamente el final de dicho diálogo:

“Hemón.- Defiendo la justicia donde sea.

Creonte.- Sí, y donde sea fácil escapar.

Hemón.- Me ofendes, pero no por eso dejaré de temer por ti.

Creonte.- Temes que tu lecho permanezca vacío.

Hemón.- Esto es lo que yo llamaría una estupidez, si no proviniera de mi padre.

Creonte.- Y yo diría que lo que has dicho es una insolencia, si no proviniera del esclavo de una mujer.

Hemón.- Prefiero ser esclavo de una mujer que esclavo tuyo.

Creonte.- Por fin lo has confesado y ya no puedes retractarte.

Hemón.- Ni pienso hacerlo. Tú pretendes decir todo lo que quieres/ y no escuchar a nadie.

Creonte.- Así es. Ahora véte, y no te presentes más ante mi vista. Lleváos³⁵⁵ de aquí a esta ralea, y pronto.

Hemón.- Me voy, no tiembles: ya no verás a nadie erguirse ante ti”.

En cuanto a la trascendencia del tópico en cuestión en la literatura popular ya se han visto algunas señales en la Biblia.

³⁵⁵ Nuestra edición tilda *lleaos* aunque no hay diptongo y por tanto es llana en –s.

Tema 19. **PARRICIDIO** *

Bajo este tema podría abarcarse no sólo la muerte de un padre a manos de su hijo sino también la variante de la madre asesinada por su vástago; en orden inverso, un ascendiente -hembra o varón- puede dar muerte a uno de sus descendientes; por otro lado, dos hermanos pueden, y así se ha visto ya en este trabajo, darse mutuo trágico final. Existen más variaciones -*verbigracia*, muerte entre cónyuges³⁵⁶- de estos abominables crímenes que por desgracia todavía hoy, y con numerosísima frecuencia, siguen produciéndose.

En este trabajo vamos a tratar las dos variantes que aparecen en la *Antígona* de Sófocles y en las adaptaciones que venimos analizando, son la del hijo que mata al padre, Edipo a Layo, y la muerte fratricida entre Eteocles y Polinices. Estos dos parricidios, ambos entre familiares de la misma estirpe, se diferencian en la involuntariedad de Edipo al cometer su homicidio y en la ausencia de la misma para el caso de sus hijos. Los dos son, en cualquier caso, faltas capitales de sobra conocidas por los amantes de la tragedia griega clásica³⁵⁷.

Así, en Sófocles, siguiendo el listado del profesor Benavente y Barreda encontramos el mencionado tópico en *Edipo rey*, *Edipo en*

³⁵⁶ Hamlet acusa a su madre, la reina, de matar al rey (acto III, escena IV), en W. Shakespeare, *op. cit.*

³⁵⁷ Entre tantos ejemplos: Medea..., dentro de la literatura griega, quizá los más conocidos sean los casos de Orestes y Alcmeón [ver: P. Grimal, *Diccionario...* (ya cit.) y A. R. de Elvira, *Mitología clásica*, (ya cit.)]. Cf., además, sobre Orestes, Alcmeón y otras leyendas: Camino Figuerola Sicart, Tesis Doctoral (ya cit.), pp. 153-162.

Colono, *Las Traquinias*, *Electra*, en los *Fragmentos*³⁵⁸ y en la *Antígona* lo hallamos en primer lugar en forma de alusión al parricidio de Edipo, Ismene recuerda a Antígona que su padre murió “(...) odiado y deshonrado (...)”. (V. 51).

Un poco más abajo (vv. 55-57 y 143-146) se menciona el mutuo parricidio de los hermanos de Antígona, respectivamente:

“En tercer lugar, nuestros dos hermanos en un solo día, matándose entre sí, infortunados, común muerte alcanzaron a manos el uno del otro”.

“(...)alzando el uno contra el otro sus lanzas a la vez victoriosas, obtuvieron ambos el destino de una muerte común”.

Finalizada la *párodos*, entra Creonte para hacer su proclama y al mismo tiempo se nos vuelve a presentar el tema del fratricidio entre Eteocles y Polinices (vv. 170-172):

“Ahora, después que aquéllos en un solo día murieron, cumpliendo su doble destino al herir y ser heridos por el mutuo crimen de sus manos (...)”.

Por último, en la *Antígona* sofoclea, otra nueva alusión a la muerte de los hermanos:

³⁵⁸ Cf.: *Edipo rey*, 810-812, 1185, 1288 (Edipo-Layo); *Edipo en Colono*, 407 (alusión al parricidio de Edipo), 542-548, 944, 975-977, 993-994 (Edipo-Layo), 1373-1374, 1387-1388; *Traquinias*, 793-740, 1062-1063 (Deyanira-Heracles); *Electra*, 148-149 (alusión parricidio de Procne-Itis), 1404-1427 (Orestes-Clitemestra); *Fragmentos*, 187 Radt (Alcmeón-Erífila), 546 Radt (Medea-Apsirto), 589 Radt (Procne-Itis).

“Antígona.- No es ninguna vergüenza el honrar a los hermanos”³⁵⁹.

También en todas las piezas estudiadas reaparece este tema, esto prueba que era un motivo fundamental en el desarrollo de la tragedia sofoclea y lo es paralelamente en las versiones modernas como en la de Pemán. Aquí tenemos varias referencias en la segunda escena del primer acto:

“Coro de ancianos.- (...) ¡Hubo sangre de hermanos en la tarde!
Los dos hijos de Edipo, los postreros
verdes renuevos del infausto Layo,
hermanos de estas dos mujeres tristes,
cayeron, frente a frente, en la pelea!”

“Soldado.- Pero fue horrible el doble fratricidio. (...)
Allí fue el mal abrazo (...)”.

En Espriu, en su *Pròleg*, tenemos contada al detalle la historia de Layo y cómo Edipo:

“Un dia, troba el pare desconegut en un camí i el mata, al llarg d’una baralla”.

Ya en la *primera part*, escena V, Ismene cuenta la batalla entre los hermanos que ella misma viene de presenciar:

“Germans de pare i de mare, els últims del nostre llinatge: el meus ulls han vist el vostre crim”.

³⁵⁹ Cf. el verso 511. Antígona habla con Creonte.

Espriu, a través del *Lúcid conseller* vuelve a aludir en la última escena a “les nècies i funestes discòrdies dels seus germans”³⁶⁰.

Especial mención merece este tópico en Dantas, pues está testimoniado en los cinco actos de su pieza. Veámoslo:

“Egéon.- Disputaram ambos a herança paterna, rei contra rei, irmão contra irmão, (...) e só deixaram de combater quando a morte, filha do Tártaro e da Terra, os prostrou”.

(Acto I, cena I).

“Antígona.- (...) nossos irmãos, vítimas da maldição paterna, lançando-se um contra o outro (...).

(Acto I, cena II).

“Antígona³⁶¹.- Foste tu que ateaste a chama fraticida no coração de meus irmãos”.

(Acto II, cena IV).

“Proceu (*a Enópides*).- Creonte hesita. É a sombra sangrenta de Laio, assassinado pelo filho, que passa diante dos olhos do monarca”.

(Acto II, cena V)³⁶².

Como vemos J. Dantas consideró adecuado para sus intereses estéticos y éticos traer a su *Antígona* este tópico, incluso en el siguiente *acto, cena III*, en la charla entre el tirano y el adivino Tiresias, nos presenta otro ejemplo que no estaba en el modelo, además del de Edipo; dice Creonte:

³⁶⁰ Se refiere a cómo Antígona asume y supera la tragedia de su familia.

³⁶¹ Acusa a Creonte.

³⁶² En esta ocasión se menciona el parricidio de Edipo-Layo.

“Se um novo crime ensanguentar àmanhã o palácio real de Cadmo, -que espectros acordarão, com os seu gritos, as sombras nocturnas? O de Idomeneu³⁶³, rei de Creta, que estrangulou o filho, ou o de Édipo, rei de Tebas, que assassinou o pai?”.

También, en el diálogo enfrentado entre el tirano y su hijo, pregunta Creonte:

“É o sangue de um parricida que tu queres confundir com o meu sangue?”.

(Acto III, cena V).

En el *acto* IV hay otros ejemplos. En la *cena* III, Hemón amenaza con matar a su padre:

“Egéon.- (...) Que vais tu fazer, príncipe?

Hémon.- Salvar Antígona (...) ainda que tenha de tingir os braços no sangue do meu pai!”³⁶⁴.

Por último, en Dantas, en la *cena* I del último *acto*, Creonte habla del castigo para su hijo:

“(...) Resta o príncipe. Eu não ignoro que o crime de parricídio é punido com a morte. Entrego-vos, sem que as minhas mãos vacilem ou estremeçam, a sorte do meu filho. Julgai-o”.

Por otro lado en Jean Anouilh podemos encontrar este delicado tema cuando el tirano narra a Antígona todas las desgracias de su familia, entre ellas, refiriéndose a Edipo, “matar a vuestro padre”

³⁶³ Cf., por ejemplo: P. Grimal, *Diccionario...*, p. 281.

³⁶⁴ Estas palabras del príncipe casi se cumplen pero Egéon (*cena* VI) lo evita.

(escena X) Antígona, en la misma escena, sale en defensa de Edipo, pues “cuando estuvo seguro por fin de que había matado a su padre” expió sus pecados vaciándose los ojos.

Anouilh, en este tenso diálogo, por medio de Creonte, nos habla del fratricidio de los hermanos y el tirano para convencer a Antígona, confesará:

“Pero voy a decirte algo, que sólo yo sé, algo horrible: Eteocles, ese premio a la virtud, no valía más que Polinice. El buen hijo también había intentado hacer asesinar a su padre (...)”.

Finalmente, Hemón intenta acabar con la vida de su padre (escena XVI) aunque el tirano “(...) se pone fuera de alcance”.

Numerosas referencias encontramos también en Cocteau:

“Ismena.- (...) Desde que nuestros dos hermanos se asesinaron, el uno al otro (...)”.

(...)

“Ismena.- (...) nuestros hermanos se degollaron mutuamente”.

(Ambas citas: escena I).

En la siguiente escena Creonte vuelve a incidir sobre la muerte de Eteocles y Polinices, para asegurarse el poder:

“Ellos se han matado, el uno al otro”.

Mucho más adelante (escena XII) el Mensajero contaba cómo Hemón intentó asesinar a su padre pero éste “se pone a salvo” como

ocurría en Anouilh. Además, existen menciones a los pecados de Edipo aunque no se alude directamente al parricidio y no las hemos reflejado.

Por lo que se refiere al teutón B. Brecht, hemos de decir que Creonte mata a su sobrino Polinices cuando éste huía de la batalla ensangrentado al ver a su hermano Eteocles muerto (escena I); hay pues un cambio respecto al modelo y al resto de adaptaciones.

Para finalizar, en la escena XV, Hemón trata de asesinar a su padre pero, Creonte “asustado, lo esquivo y la espada se hunde en el vacío”; se trata pues de un intento fallido.

Lógicamente, este tópico tiene valor folclórico en las más diversas culturas como puede contrastarse en la obra A. Aarne y S. Thompson³⁶⁵; en J. Bolte-G. Polívka, para el folklora alemán³⁶⁶; en lugares como Francia, España, Albania, en cuentos gitanos, en China y en la antigua Unión Soviética³⁶⁷.

³⁶⁵ Cf., *op. cit.*, types 511, 590, 706 y 765. También: S. Thompson, *op. cit.*, V, 298-299.

³⁶⁶ Cf., *op. cit.*, I, 551; III, 2. Ver asimismo: Hermanos Grimm, *op. cit.*, “Los doce hermanos”, p. 29 ss., (intento de infanticidio); “La remolacha”, p. 270 (intento de fratricidio).

³⁶⁷ Ver, respectivamente: Ch. Perrault, *op. cit.*, “Pulgarcito”, p. 157 ss., (intento de los padres de deshacerse de los hijos, muy a su pesar) y P. Sébillot, *Les incidents des contes populaires de la Haute-Bretagne*, Vannes, 1892, s. v. <<mère>>; Julio Caro Baroja, *Ritos y Mitos Equívocos*, Madrid, Istmo, 1989, “La acción diabólica y el parricidio”, pp. 163-165 (don Teodosio); A. M. Espinosa, *op. cit.*, “El Castillo de Irás y no Volverás”, p. 144; A. M. Espinosa (Hijo), *op. cit.*, “Nicolásín y Nicolásón”, p. 58 (fratricidio fallido); R. Almodóvar, *op. cit.*, I, p. 110 “La serpiente de siete cabezas y el Castillo de Irás y no Volverás”; “Las tres maravillas del mundo”, p. 174; “Como la vianda quiere la sal”, p. 203, “La madre envidiosa”, p. 215, etc., todos estos ejemplos son intentos que no fructifican pues por algún motivo la víctima no muere; Antonio Machado y Álvarez, *op. cit.*: “Romance cantado”, p. 209; Fernán Caballero, *op. cit.*, “El lirio azul”, p. 428 (fratricidio); *Cuentos populares albaneses*, (ya cit.), “El clavo que goteaba sangre”, p. 83 (fratricidio); *Cuentos populares gitanos*, (ya cit.), “El cinturón mágico” (Grecia), p. 170 (fratricidio); *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), I, “El asesino de su hija”, pp. 154-157; *Cuentos Populares Rusos*, *op. cit.*, III, “El serón”, p. 264.

Tema 20. **PETRIFICACIÓN**

Este tópico está presente en la literatura griega desde Homero³⁶⁸, también en Sófocles³⁶⁹, en plumas mucho más modernas como la de Tirso de Molina o la de nuestro G. A. Bécquer³⁷⁰ e incluso en las aventuras del famosísimo y moderno héroe Harry Potter³⁷¹. La raigambre popular de este tema está, del mismo modo, más que probada y así lo veremos más abajo.

En la *Antígona* de Sófocles (vv. 823-833) la protagonista se autoconsuela recordando el trágico final de Níobe que fue petrificada por los dioses “por jactarse de ser más fecunda” que Leto; Apolo y Ártemis, hijos de Leto “mataron en castigo a todos los hijos de Níobe”³⁷²:

Antistrofa

“Oí hace tiempo que muy desgraciada pereció
la extranjera frigia,
la de Tántalo, en la cumbre
del Sípilo, cuando a ella, como hiedra tenaz,
sometióla el pétreo crecimiento,
y, consumida por la lluvia,

³⁶⁸ Cf. *Odisea*, canto XIII, cuando toda la nave y los tripulantes son convertidos en piedra por Posidón, en la isla Esqueria, en el retorno de Odiseo a Ítaca. En la *Ilíada*, en el canto II, v. 319 y en el canto XXIV, vv. 614 ss., tenemos la historia de Níobe que se cuenta también en *Antígona* de Sófocles.

³⁶⁹ Cf.: *Electra*, vv. 149-152; *Fragmentos*, 574 Radt (como indica el profesor Benavente en su *Índice de temas folclóricos* todos se refieren a Níobe).

³⁷⁰ Cf. *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso, Madrid, Cátedra, 1990, Tercera jorana, vv. 2919 ss.; G. A. Bécquer, *Rimas y Leyendas*, Madrid, Edaf, 1985, la leyenda “El beso”, pp. 311-326.

³⁷¹ J. K. Rowling, *Harry Potter y la cámara secreta*, Barcelona, Salamandra, 2000, p. 220.

³⁷² Ver nota 62 a la traducción de *Antígona* de Mariano Benavente. Además puede confrontarse la nota 44 de Assela Alamillo en su traducción a *Antígona* de la edición de Gredos; P. Grimal, *Diccionario...*, etc.

según es fama entre los hombres,
la nieve jamás la deja,
y baña con sus ojos llorosos
las laderas. Muy parecida a ella
me duerme el destino”.

En Pemán, es el Coro de ancianos (acto III, escena II) quien vuelve a recordar esta misma historia, con gran fidelidad al modelo:

“(…) A Níobe, cuando la encerraron en la cima del Sípilo, las peñas la rodearon y cubrieron como hiedra.

Desde entonces el Sípilo tiene figura de mujer sentada y plañidera, y los hilos de llanto que manan de sus ojos riegan, como torrentes, los collados vecinos...”

Ese respeto no se reproduce en Espriu³⁷³, tampoco en Anouilh, dramaturgos que obviaron referenciar este tema de la petrificación; pero en Dantas, también en la despedida de nuestra heroína, sí lo hallamos:

“Antígona.- (...) Ó Níobe, doce frígia, régia filha de Tântalo, quem me diria, quando na infância ouvia contar o teu infortúnio, que eu seria também sepultada viva, como tu foste, nas cavernas do monte Sípilo?”.

(Acto IV, cena V)

³⁷³ Fuera de su *Antígona*, encontramos una posible alusión al tema de la petrificación en la magnífica poesía de Espriu “Sentido a la manera de Salvador Espriu”: “Pasan el viento, el triunfo, el reposo, / por hileras de altas llamas y de arqueros. / Prisionero de mis muertos y de mi nombre, / soy ya muro, por mí mismo caminado” (*Antología lírica*, Madrid, Cátedra, ed. bilingüe, 1977, p. 205, trad. de José Batlló).

En Cocteau tenemos dos ejemplos, en primer lugar:

“Antígona.- He oído contar la muerte de la hija de Tántalo. En la cumbre del Sípilo sintió que, de repente, la aprisionaba la piedra que crecía en torno como una hiedra dura. Ahora la recubre la nieve y sus lágrimas heladas ruedan desde lo alto. Así será mi lecho, así han de ser las caricias que me aguardan”.

(Escena IX)

El segundo ejemplo a que nos referíamos se refiere al hijo de Drias. En Sófocles se cuenta que fue “encerrado en pétreo prisión” (cuarto *estásimo*) por Dioniso. Por otro lado en Cocteau (escena X) sí se habla de petrificación, no sólo de prisión en caverna:

“Baco convirtió en piedra al hijo de Driante³⁷⁴ (...)”.

Por ello no se incluyó como ocurría con el caso de Níobe, mucho más claro. Puede ser que Cocteau manejase otras leyendas sobre el tema³⁷⁵.

Por último, nos topamos con el pétreo final de Níobe en B. Brecht (escena X):

“Penosa fue, según dicen, la muerte,
en la cima del monte Sípilo,
de aquella que venía de Frigia
y era hija de Tántalo.

³⁷⁴ Es preferible transcribir Drias, siguiendo a Benavente (nota 74 a Antígona) y a Fernández-Galiano (*La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid, 1961, pp. 57-58). Así se evita la posible confusión con el término español *diantra*. Por otro lado, hemos de advertir que en los mitos griegos este ejemplo no es un caso de petrificación.

³⁷⁵ En cualquier caso, no se habla de petrificación de Drias ni en el *Diccionario...* de Grimal, ni en la *Mitología clásica* de A. R. de Elvira.

Su cuerpo se volvió rugoso
y, cual la hiedra, abrazó a la eterna roca.
Cuentan los hombres que el invierno
jamás la abandona
y hace brotar de sus ojos
lágrimas de límpida nieve.
Los dioses me preparan la misma tumba”.

Este tema folclórico está testimoniado en la obra de M. Beckwith³⁷⁶. Asimismo está documentado este tópico en la recopilación de A. R. Almodóvar³⁷⁷; y fuera de España, en la obra de los hermanos Grimm, en cuentos suecos, asiáticos, rusos y chinos.³⁷⁸ También, por poner un último ejemplo, en la Biblia se narra cómo la mujer de Lot, por mirar atrás cuando Dios destruyó Sodoma y Gomorra, “se convirtió en un bloque de sal”³⁷⁹.

³⁷⁶ Ver *Hawaiian Mythology*, New Haven, 1940: los mitos 65, 191, 342 y 422. Ver también la bibliografía preparada por el profesor Benavente para este tema en su edición de las *Tragedias y Fragmentos* de Sófocles, tantas veces citada.

³⁷⁷ *Cf.*, *op. cit.*, I, p. 139 “La piedra de mármol” y “El pájaro que habla, el árbol que canta y el agua amarilla”, p. 234.

³⁷⁸ *Cf.*, respectivamente: J. y W. Grimm, 3 vols. (ya cit.), I, 74; *Cuentos suecos*, (E. Beskow y otros), Madrid, Anaya, 1986, “Dag y Daga y el troll volador del Montecielo”, p. 165 (todo el cuerpo excepto la cabeza); *Cuentos populares de Asia*, (ya cit.), “La historia del betel y de la areca” (Vietnam), p. 86; N. S. Afanásiev, *op. cit.*, I, “La hija del mercader y la sirvienta”, p.168; II, pp. 130 y 263; III, p. 141 “Cuento de muertos”; *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), “La bolsa y la montaña maravillosas”, p. 140 (en cristal), “Mong-Yang Ü”, p. 225 (en oro).

³⁷⁹ *Cf. Génesis*, 19, 26.

Tema 21. **PLEGARIA** *

Es pertinente hacer constar que pocos son los pueblos y naciones que ignoran la oración, mal que les pese a muchos ateos y tendenciosos que atacan de forma habitual el cristianismo.

Se trata de un tema totalmente relacionado con la religión. Las plegarias son ruegos que hacemos los mortales para invocar el poder, la gracia de los dioses y así conseguir sus favores³⁸⁰. Existen dos grandes grupos: el de los creyentes habituales, para quienes la plegaria es algo cotidiano; y la de los tibios, ateos, etc., que no suelen rezar pero que en determinados momentos de angustia, en general, vuelven a la oración.

En las letras de la Hélade hallamos bellos ejemplos³⁸¹.

En la *Antígona* de Sófocles tenemos un clarísimo ejemplo, entonado por el Coro, que ocupa todo el último *estásimo* (vv. 1115-1154), en el que tras el arrepentimiento de Creonte se invoca al dios protector de Tebas, esto es a Baco:

³⁸⁰ Los *Milagros de Nuestra Señora* (Madrid, Cátedra, 1992), esa obra dedicada a la Virgen, de Gonzalo de Berceo poseen a nuestro entender, aunque sean independientes uno a uno, una estructura singular en los que se pide el favor de la Señora por parte del pecador y ésta intercede. Cf. también “Oraciones y juramentos”, en *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, (traducción, introducción y notas de Alicia Relinque Eleta), Granada, Comares, 1995, pp. 90-95; se trata del único tratado de teoría literaria, la única poética de la literatura china del siglo VI, obra de Liu Xie.

³⁸¹ Cf., entre otros ejemplos: Homero, *Ilíada*, I, 33-42 y VI, 476-481 y *Odisea*, I, 378-380 y II, 262-266; Hesíodo, *Teogonía*, 104-115. Para la plegaria en las epopeyas homéricas puede verse L. Gil, *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama, 1963, pp. 469-472.

Estrofa

“¡Tú el de los muchos nombres, gloria de una esposa cadmea
y vástago de Zeus tonante,
que proteges la ínclita Italia y gobiernas
en los frecuentados valles de la Eleusinia Deo³⁸²,
oh Baco, tú que habitas Tebas,
la ciudad madre de las Bacantes,
a orillas de las aguas del Ismeno,
y sobre la siembra del fiero dragón.

Antistrofa

A ti sobre la roca de doble cima
te ha visto el brillante fuego
-donde marchan las Coricias ninfas Bacantes-
y la fuente Castalia.
Y a ti las alturas cubiertas de hiedra
de los montes Niseos y la verde ribera
de muchos racimos te envían,
en medio de inmortales gritos de <<evoé>>³⁸³,
cuando contemplas las calles de Tebas.

Estrofa

A ella honras más que a todas las ciudades,
junto con tu madre, herida por el rayo.
Y ahora, cuando toda la ciudad es presa
de un mal violento, ven con pie purificador
sobre la altura del Parnaso

³⁸² Deméter.

³⁸³ Siguiendo a Benavente y Barreda, se trata de un grito ritual utilizado en estos cultos a Baco. Ver notas 78 y 93 a su traducción de *Antígona*.

o sobre el mar resonante!

Antístrofa

¡Ah, corego de los astros que exhalan fuego,
guardián de las voces nocturnas,
oh hijo, vástago de Zeus,
muéstrate, oh soberano,
con tus servidoras las Tíades,
que poseídas danzan en tu honor
durante toda la noche, dispensador Yaco!”.

Hemos considerado necesario trasladar a estas páginas este *hiporquema* completo pues recortarlo supondría desvirtuar el rito, algo así como rezar un “Padrenuestro” a medias. En la Biblia, como es lógico pensar, se aconseja la oración sin intermisión³⁸⁴, por los enemigos, etc.; en ocasiones Dios escucha la plegaria e intercede³⁸⁵. En Sófocles, justo después de la invocación coral entra el Mensajero con fatales noticias confirmando los augurios de Tiresias; por tanto, la plegaria no ha sido escuchada.

En las tragedias de Sófocles encontramos otras plegarias, por ejemplo en *Ayante* se invoca a Pan (vv. 693 ss.)³⁸⁶. En otro tiempo más cercano a nosotros, poetas como Luis Cernuda claman el poder de Dios, piden que sus gemidos sean oídos; decía el genial sevillano:

“(…) No golpees airado mi cuerpo con tu rayo;

³⁸⁴ Por ejemplo: *Lucas* 18, 1.

³⁸⁵ *Éxodo* 2, 24.

³⁸⁶ Ver también: *Electra*, 634-659; *Edipo rey*, 188-215.

si el amor no eres tú, ¿quién lo será en tu mundo?
compadécete al fin, escucha este murmullo
que ascendiendo llega como una ola
al pie de tu divina indiferencia. (...)”³⁸⁷.

En lo que toca a las recreaciones de *Antígona* que se están analizando en esta Tesis Doctoral, hemos hallado plegarias, en primer lugar, en J. M. Pemán. El poeta gaditano alude al tema por medio de Ismene que decía a Antígona “Escucha. / Yo he rogado a los dioses que resuelvan / nuestro infortunio. (...) Espera su respuesta”. (Escena IX del primer acto) pero dos escenas más adelante Ismene comprende que los dioses:

“¡No escuchan mis plegarias ni mis voces!”.

De este modo, el ejemplo más claro y parecido a Sófocles lo tenemos en el tercer acto, escena XVII:

“Coro de ancianos.- Vástago ilustre del tonante Zeus;
dios coronado de fecundas parras,
Tebas invicta, antes tus pies ligeros,
pide tu gracia.

Coro de muchachos.- Tímida virgen que del viejo Layo
cándida viste la postrera rama,
ríos de fuego suben a buscarte,
¡no te nos vayas!

Coro de ancianos.- Ninfas coricias cuyos claros ojos,

³⁸⁷ Cf. Luis Cernuda, “La visita de Dios”, en *Antología poética*, Barcelona, Plaza & Janés, 1978, p. 144.

gratos al numen, ríen en Cartalia³⁸⁸,
no hagáis inútil al llegar al monte,
nuestra esperanza”.

Aunque nos encontramos ante un tópico esencial en el modelo clásico griego, en Pemán, en Cocteau y en Brecht, los textos de Espriu y J. Dantas han prescindido de estas oraciones quizás porque no existe un coro propiamente dicho en ninguna de las dos versiones. Algo parecido ocurre en Anouilh; tampoco hay muestras de plegarias en su adaptación que sí tenía un coro entre sus personajes pero cuyo papel, como se vio, quedó reducido al mínimo de intervenciones.

Veamos pues el caso de Cocteau, se trata del mismo contenido de los versos sofocleos, pero muy abreviado:

“Coro.- ¡Oh Tú, coronado con mil nombres, oh Baco, habitante de Tebas la metrópoli de las Bacantes! ¡Tú, que haces danzar a las estrellas y cantar a la noche! ¡Tritura con tus plantas la montaña como si fuese un racimo, pero corre! ¡Socorro! ¡Ayúdanos! Vuela hasta aquí con tu séquito de beodos”.

(Escena XI).

En la versión de Brecht, también hay petición de ayuda a Baco. La extensión de su plegaria (esc. XIV) es, en esta ocasión, similar en extensión al canto sofocleo:

³⁸⁸ Castalia: fuente del Parnaso. Ver nota 92 a la traducción de Benavente y Barreda a *Antígona* de Sófocles.

“Los ancianos.- ¡Detened las danzas!

(Golpeando los címbalos)

Oh, dios de la Alegría, tú que eres el orgullo
de los arroyos que Cadmos amaba, ven pronto
si deseas ver a tu ciudad por última vez.

Ven antes de que caiga la noche,
antes de que tu ciudad haya desaparecido.

Aquí vivías, dios de la Alegría,
a orillas de las aguas heladas del Ismenos,
en esta Tebas donde nacieron las Ménades.

El humo del sacrificio, ese hermoso humo
que se eleva por encima de los techos, te saludaba.

¡Ah! ¿Tendrás que ver las casas devoradas por las llamas,
el humo que asciende de los incendios,
las nubes negras en el cielo?

Los que ya se creían instalados
por mil años en lejanas tierras
no tendrán mañana, no tienen hoy
más que la piedra para reposar su cabeza.

Otrora, dios de la Alegría, te sentabas al lado de los amantes
en las márgenes del Cócito
y en los bosques de Castalia.

Entrabas en las fraguas y,
sonriendo, probadas con el pulgar
el filo de las espadas.

Caminabas a través de Tebas
al compás de cantos inmortales,

en aquellos días en que las calles estaban de fiesta.
¡Ah, el hierro desgarró la mano que lo empuña
y el brazo pierde su vigor!
La violencia exige un milagro
y la clemencia un poco de sabiduría.
El enemigo tantas veces vencido
amenaza ahora nuestros palacios
y muestra a las siete puertas
sus fauces erizadas de jabalinas sangrientas.
No partirá
hasta haberlas llenado con nuestra sangre”.

Este tópico es, asimismo, rastreable en la literatura popular; de hecho lo hallamos en los *Cuentos populares de España* del mayor de los Espinosa³⁸⁹ y en numerosos lugares³⁹⁰.

³⁸⁹ Cf. el cuento “La misa de San José”, pp. 92-93.

³⁹⁰ España: B. Gil, *Cancionero infantil*, Madrid, Taurus, 1964, pp. 22-26; D. De Torres Rodríguez de Gálvez, *Cancionero popular de Jaén*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1972, pp. 395-433; Irlanda: S. O’Suilleabhain, *Scealta Craibhtheacha*, Dublin, 1952, 112; Varios países: Aarne-Thompson, *op. cit.*, Type 307 y Thompson, *Motif-Index...*, V, 438 ss.; Haway: M. Beckwith, *op. cit.*, mitos nº 105 y nº 345; Japón: H. Ikeda, *Motif and Type Index of Japanese Folktales*, Ann Arbor, Michigan, Microfilm Service, 1955, *ad loca* y un largo etcétera.

Tema 23. SOL LLAMADO “OJO”/ SOL PERSONIFICADO ³⁹¹

El Sol tiene diferentes representaciones en la literatura; puede aparecer como auriga divino y celeste (Sófocles, *Ayante*, vv. 672-673, 845-846, 857); como astro que altera su curso, como señal divina (Sófocles: fr. 738 Radt); en clara personificación; y puede aparecer personificado en otras formas.

Desde antiguo, el día, la luz ha simbolizado el bien, y la noche las tinieblas, el momento para el desenfreno y los actos más reprobables³⁹²; de este modo, cuando despunta el alba, los rayos del Sol, en su recorrido desde el Este al Oeste, nos purifican e iluminan y exterminan³⁹³ todo tipo de libertinaje.

Este fenómeno -la salida diaria del Sol- se da en todo el planeta y es lógico que las más dispares culturas tengan sus mitos populares al respecto. Por ejemplo, en la Biblia se asocia a Jesús con la luz del mundo (*Juan*, 8, 12); en Extremo Oriente, la bandera³⁹⁴ de Japón

³⁹¹ Saltamos el tema nº 22 pues se analizará tras los tópicos 1 y 15, que sólo están presentes en Sófocles.

³⁹² Cf. *Romanos*, 13, 12-13. Asimismo, Salvador Espriu tiene una “Cançó del triomf de la nit” (*Antología lírica*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 188).

³⁹³ R. Darío, en “Helios” habla de esto mismo, de cómo Helios vence incluso a Satán, el “emperador de las tinieblas”. En este poema se presenta como carro celeste, cf. *R. Darío. Esencial* (ya cit.), pp. 351-353. Es curioso, Darío habla de un “ruido sonoro”, muy similar al “aire sonoro” de “Se ha quebrado el Sol”, de G. Lorca, cf. *Obras Completas*, (ya cit.), p. 589. Cf, asimismo el “Himno al Sol”, claro apóstrofe de José de Espronceda a la esfera radiante, en *Poesías líricas y Fragmentos épicos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1970, pp. 178 a 182; hay clara personificación en “El nacimiento del Sol”, poema del nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, cf. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea. 1914-1987*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 470-471. Consúltese, también: “Cómo nacieron el Sol y la Luna”, cuento colombiano recogido en *Cuentos del mundo*, Junta de Andalucía, 1999, p. 56.

³⁹⁴ Otras países toman al Sol como icono en sus banderas: Bangladesh (similar a la de Japón pero con fondo negro), Afganistán, Antigua y Barbuda, Filipinas, Argentina, Kiribati, Malasia (con luna), Nepal, Malawi, Níger, Uruguay, Taiwán, etc.

(antiguo Imperio del Sol Naciente) simboliza al astro luminoso, centro de nuestro sistema planetario.

La mitología griega también considera al Sol un dios, se llama Helio y como explica P. Grimal: “Con frecuencia se considera a Helio como el ojo del mundo. Es el que todo lo ve”³⁹⁵. Así, en la *Odisea* ya se puede contrastar esto y, como también señala el profesor Benavente, en las *Nubes* de Aristófanes y en *Ifigenia entre los Tauros* de Eurípides³⁹⁶.

En Sófocles, además de en *Las Traquinias* (v. 102)³⁹⁷, lo tenemos en *Antígona* (vv. 103-104 y 880):

“Coro.- (...) para Tebas la de las siete puertas,
apareciste al fin, ojo del áureo día, (...)”

“Antígona.- (...) este sagrado ojo del sol”.

En las recreaciones estudiadas encontramos ejemplos en Pemán:

“¡Dulce ojo dorado
del claro día!”.

(Acto I, escena I).

En el resto de adaptaciones no hay señales de este tema, lo que demuestra que no es tópico esencial, excepto en el respetuosísimo

³⁹⁵ Cf., P. Grimal, *Diccionario...*, p. 236.

³⁹⁶ Cf. la nota 6 a la traducción de *Antígona* del profesor Benavente y respectivamente: Homero, *Odisea*, XII, 323; Aristófanes, *Nubes*, 285 y Eurípides, *Ifigenia entre los Tauros*, 194-195.

³⁹⁷ Posiblemente también en los *Fragmentos*: 12 (“áureo ojo de la justicia”) y 470 Radt.

caso del dramaturgo francés Jean Cocteau quien lo denomina (escena II): “ojo enloquecido, oh Sol” y en la escena IX: “ojo de oro”.

En Espriu (escena V, *primera part*) se hace referencia al poder cegador del Sol, pero no lo hemos considerado una muestra clara del tema³⁹⁸.

Hay testimonios de este tema del ojo del Sol en culturas populares muy diversas, como ya se apuntó, en concreto puede confrontarse: *Rigveda*, la obra de Penzer, S. Thompson y Beckwith³⁹⁹.

En estrecha relación la personificación la hallamos también en *Las Traquinias* (v. 96), en *Edipo rey* (vv. 661-662, 1426) y en los *Fragmentos* (535, 582 y 752 Radt) del genio trágico de Colono.

Paralelamente recomendamos leer las páginas que V. Propp dedica al Sol en *Las raíces históricas del cuento*⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Cf., una muestra más clara pero fuera de *Antígona* de Salvador Espriu, en la *Antología lírica* del poeta catalán, “Libro de Sinera” (Madrid, Cátedra, 1977, principalmente: p. 269): “(...) l’ull sense parpella (...) o lo que es lo mismo “ojo sin párpado”.

³⁹⁹ Sol como “ojo”: *Rigveda*, I, 115, 1 (“ojo de Mitra, de Varuna y de Agni”) (también personificación) y 3; N. M. Penzer, *The Ocean of Story: being C. H. Tawney’s translation of Somadeva’s Kathā Sarit Sāgara*, 10 vols., London, 1923, I, 143, II, 150; S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, (ya cit.) mito 221 y mito 354 para la personificación, así como la obra de J. A. MacCulloch, *Eddic Mythology*, (ya cit.), 196. Como siempre, es de enorme utilidad el “Índice de tópicos folclóricos” así como la “Bibliografía referencial” para los mismos elaborada por el profesor Benavente y Barreda.

⁴⁰⁰ Cf. pp. 418, I, 149 y Beckwith, *Hawaiian Mythology*, (ya cit.), 420, para la conexión del Sol con el más allá y sus ejemplos en la obra de N. S. Afanásiev. Por otro lado, encontramos otros cantos en alabanza a este astro en los *Cuentos de Canterbury* de G. Chaucer, p. 98, “El cuento del caballero”, que según nota al pie 58 de la edición de Cátedra, 1991, se trata de una condensación en 2250 versos “de los 10000 de *Il Teseide*, de Boccaccio”. Ver, asimismo el cuento chino “El examinador celeste” en *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), II, sobre todo, p. 10.

Tema 24. SUICIDIO *

Nos encontramos ante un tema descollante en la tragedia *Antígona* de Sófocles.

Entre las infinitas maneras de quitarse la vida que existen, en el trágico de Colono encontramos ejemplos muy numerosos⁴⁰¹ y en la tragedia concreta que nos ocupa en este trabajo, tenemos:

a) *Por ahorcadura*⁴⁰².-

El primer ejemplo es la referencia al suicidio de Yocasta que:

“(...) puso fin a su vida con entrelazado dogal⁴⁰³”.

(V. 54)

En segundo lugar, el suicidio de Antígona contado por el Mensajero:

“(...) y en el fondo de la tumba vemos colgada por el cuello, suspendida con lazo hecho del hilo de una prenda (...).

(Vv. 1221-1222)

b) *Con arma blanca*.-

Suicidio de Hemón, narrado por el Mensajero:

“Hemón ha perecido; y mano de su sangre le ha matado”.

(V. 1175)

⁴⁰¹ En *Ayante*, por ejemplo: 815-816 (Ayante); *Las Traquinias, verbigracia*: 881(Deyanira); *Filoctetes* (amenaza con despeñarse) 999-1003; *Electra*, (amenaza de suicidio por consunción) 818-819; *Edipo rey* (Yocasta, por ahorcadura) 1263-1266.

⁴⁰² Véanse muestras de este motivo del suicidio por ahorcadura en Camino Figuerola Sicart, Tesis Doctoral, pp. 217-221.

⁴⁰³ Como señala el profesor Benavente (nota 3 a su traducción de *Antígona*): “Esta forma de suicidio es muy frecuente en la literatura griega, especialmente entre las mujeres”. También se ofrecen testimonios en Homero, Heródoto, Tucídides, Esquilo, Eurípides... y allí remitimos para los lugares concretos.

Con más detalles entre los versos 1234-1241:

“Mensajero.- (...) Entonces el desdichado, rabioso consigo mismo, arrojándose hacia delante, se hiere en el costado con la espada hasta la mitad, de pronto, y con débil brazo, aún en sus sentidos, se abraza a la doncella; jadeando arroja la rápida corriente de un chorro de sangre sobre las lívidas mejillas. Y yace cadáver junto al cadáver (...)”.

Eurídice también decide quitarse la vida mediante este método:

“Mensajero de palacio.- Hiriéndose bajo el hígado por su propia mano (...)”.

(V. 1315)

c) Por último, tenemos las *amenazas* de suicidio, como ocurre en el caso de Hemón:

“Hemón.- Ella⁴⁰⁴ morirá y al morir destruirá a otro”.

(V. 751)

Este tema está presente en todos los casos analizados; en Pemán tenemos dos ejemplos. Hay amenaza de suicidio cuando el príncipe intenta salvar a Antígona:

“Hemon.- ¡Jamás! Dejadme ya...⁴⁰⁵ ¡O mi espada antes que en mí la probaré en vosotros!”.

(Acto III, esc. X).

⁴⁰⁴ Se entiende Antígona.

⁴⁰⁵ A los soldados.

Después se hace referencia a dicho suicidio, ya consumado, en el segundo aparte de la escena XVII del tercer acto al descubrir Creonte a su hijo y a Antígona muertos:

“(Ha abierto. Sobre el banco o repecho de la cueva aparece Antígona, y sobre ella Hemon con la espada clavada en un costado. Horror en todos)”.

Con más suavidad aún está tratado el tema del suicidio en Espriu, de hecho, sólo hay una alusión (Yocasta) en el *Pròleg*: “Iocasta es penja⁴⁰⁶ (...)”.

En Dantas hallamos, de nuevo, la amenaza de Hemón a su padre, ocurre en el *acto III, cena V*:

“Se tu não reconsideras, se não revogas a sentença que o teu rancor ditou, -não será só Antígona que morre. Alguém mais morrerá com ela!”.

También en el *acto V, cena III* nos topamos con otro ejemplo, en esta ocasión doble, pues se cuenta el suicidio de Yocasta y de Antígona, ambos por ahorcadura y otro más, el de Hemón con arma blanca:

“Egéon.- (...) o corpo de Antígona apareceu aos nossos olhos, como outrora o da mãe Jocasta, suspenso de uma argola de ferro por um laço feito dos seus próprios veus. (...) Hemón desceu à cisterna, soltou a princesa do laço que a estrangulara, ajoelhou-se junto do corpo inanimado, e, seu gládio lampejou e o

⁴⁰⁶ Se ahorca.

príncipe caiu, golfando sangue, num beijo imortal, sobre o cadáver de Antígona”.

En el texto francés de Anouilh hay tres suicidios:

“Mensajero.- Antígona está en el fondo de la tumba colgada de los hilos de su cinturón (...) Hemón mira al viejo⁴⁰⁷ que tiembla en el otro extremo de la caverna y sin decir nada se hunde la espada en el vientre y se extiende junto a Antígona, besándola en medio de un inmenso charco rojo”.

(Escena XVI).

“El coro.- (...) Al enterarse de la muerte de su hijo, la reina dejó las agujas juiciosamente (...) Y después pasó a su cuarto, a su cuarto con olor a lavanda, con carpetitas bordadas y marcos de felpa, para cortarse la garganta, Creón”.

(Escena XVII).

Con gran fidelidad al modelo se trata el tema del suicidio en Cocteau, lo vemos en las escenas: I, VII, XII y XIV, respectivamente:

“Ismena.- (...) nuestra madre, que era su madre, se ahorcó (...)”⁴⁰⁸.

“Hemón.- Entonces, muerta; nos desposaremos en los infiernos. Creonte.- Me estás amenazando con tu suicidio”.

⁴⁰⁷ Creonte.

⁴⁰⁸ Se refiere a Yocasta.

“Mensajero.- (...) Antígona ahorcada con sus propios velos y Hemón (...) se hunde el hierro en el cuerpo y la sangre de su corazón se vuelca sobre Antígona”.

“Creonte.- ¡Eurídice!

Mensajero.- Se suicidó al pie del altar, llamándote asesino”.

Por último, en Brecht, la Mensajera cuenta los suicidios de la protagonista y su príncipe en la escena XV:

“(…) Obedeciendo sus órdenes⁴⁰⁹
miramos en el fondo de la tumba y los vemos,
a ella, Antígona, ahorcada,
con una cuerda de lino en torno al cuello”
(...)
“El hijo⁴¹⁰, de pie y en silencio, lentamente,
clava el hierro en su propia carne,
y cae sin pronunciar una palabra”.

Como puede comprobarse es tema fundamental en la tragedia modelo y en sus recreaciones modernas.

Hoy, desgraciadamente, asistimos a una intermitente sucesión de noticias sobre suicidios; esto indica que aún sigue siendo un tema importante en nuestra sociedad moderna y, por otro lado, estas trágicas decisiones de personas desesperadas de diferentes culturas,

⁴⁰⁹ Se trata del cambio de opinión de Creonte.

⁴¹⁰ Se entiende Hemón.

religiones y épocas⁴¹¹ han podido motivar que sea un tópico presente en la literatura culta⁴¹² pero también, lógicamente en la popular. Así, para la búsqueda de testimonios populares, puede consultarse la obra de A. Aarne y S. Thompson, con información sobre este tópico en diversos países⁴¹³; en España lo hallamos entre los romances recopilados por M. Pidal, en los cuentos seleccionados por R. Almodóvar y en Fernán Caballero⁴¹⁴; fuera de España, en los cuentos de Ch. Perrault, en cuentos chinos, gitanos, rusos, alemanes⁴¹⁵ y en otros numerosos lugares.

⁴¹¹ Por ejemplo, en el estudio, casi un *best seller*, de Viktor E. Frankl, *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 21ª edición, 2001, el capítulo: “Lanzarse contra la alambrada”, sobre todo, p. 38, se trata el tema del suicidio colectivo por parte de los internos en los campos de concentración alemanes de Auschwitz.

⁴¹² Se nos ocurre, por poner un caso, el de Julieta, quien lo intenta con el veneno que quedaba en los labios de su amado y finalmente lo consigue con una daga, en la inmortal tragedia *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 2003, (acto V, escena III). También por amor muere, arrojándose al vacío, Melibea en la tragicomedia de Fernando de Rojas, *La Celestina*, (cf. los dos últimos actos), por ejemplo, en nuestra edición Madrid, Unidad Editorial, 1999. Asimismo es interesante el poema “Suicidio” de G. Lorca, *Obras Completas*, (ya cit.), p. 406. Ver, también: “Canto de la sangre”, de R. Darío, en *Prosas Profanas y otros poemas*, Madrid, Alianza, 1992, p. 114.

⁴¹³ Cf. *op. cit.*, type 910 D. Consúltense también: S. Thompson, *op. cit.*, IV, 113, V, 364.

⁴¹⁴ Cf., respectivamente: M. Pidal, *Flor Nueva...*, p. 54, y amenaza en “Romance de Gerineldo y la Infanta”, p. 58 y en “Amor más poderoso que la muerte”, p. 129, también en “La infanta encantada”, p. 205; A. R. Almodóvar, *op. cit.*, I, “La peregrina”, p. 60-61, “Juan de Dios”, p. 132; F. Caballero, *op. cit.*, “Tío Curro el de la porra”, p. 122 y amenaza en p. 411: “Los Caballeros del Pez”.

⁴¹⁵ Ver, respectivamente: Ch. Perrault, *op. cit.*, “La bella durmiente”, p. 110; *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), I, “Los ángeles siete y ocho”, p. 211 (alusión), “El hombre que devolvió lo encontrado”, p. 237, II, “El señor Shen”, p. 77; *Cuentos populares gitanos*, (ya cit.), “Sam Patra y sus hermanos”, (Estados Unidos), p. 165; N. S. Afanásiev, *op. cit.*, testimonios en el segundo tomo y, por ejemplo: III, “Un juicio de Shemiaka”, (intento), p. 64 y “Fomá Berénnikov”, (intento), p. 242; J. y W. Grimm, *op. cit.*, II, 33.

Tema 25. TIERRA DIVINIZADA Y PERSONIFICADA

Ya hemos visto como el Sol, en diversas culturas, es hecho dios y personificado; esto ocurre también con la luna, el mar y la Tierra⁴¹⁶. El Cielo y la Tierra, para los cristianos son las primeras creaciones de Dios, se trata del comienzo de la Biblia (*Génesis*, 1, 1 ss.) en la que la Tierra “estaba confusa y vacía” hasta que Dios hace la luz y riega lo seco.

En cierto sentido, podemos decir que la Madre Tierra es algo vivo, lo prueba su fertilidad⁴¹⁷, los movimientos de las placas continentales, los potentes terremotos, los volcanes⁴¹⁸ y su capacidad de resurgir. A pesar de su poder, el hombre intenta dominarla con sus medios; esto último lo leemos en la *Antígona* sofoclea, en *estásimo* dedicado a la grandeza que es el hombre, que incluso:

“Coro.- (...) A la más venerable de las diosas, a la Tierra,
imperecedera e infatigable, la desgasta
surcándola con los arados año tras año,

⁴¹⁶ Cf. G. Chaucer, *Cuentos de Canterbury*, (ya cit.), “El cuento del terrateniente”, p. 340-341, se habla de Lucina emperatriz del mar, por encima de Posidón. Según la nota al pie de la edición de Cátedra, nº 14: “Diana adopta tres formas: Lucina, la diosa de la Luna; Artemisa, la diosa de la Tierra, y Hécate, la diosa de ultratumba.” Cf., también: P. Grimal, *Diccionario...*, “Gea” y su importante papel en la *Teogonía* de Hesíodo.

⁴¹⁷ Cf. la fábula del Arcipreste de Hita “El parto de la Tierra”, en *Selección de fábulas. Arcipreste de Hita. Infante don Juan Manuel*, Madrid, Santillana, 1975, p. 27.

⁴¹⁸ Léase el magnífico poema “Al Monte Santo de Granada”, de Luis de Góngora, en *Sonetos Completos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1992, p. 232, en la misma obra, la personificación de la tierra de Valladolid, en páginas 175-176. Otra clarísima personificación la encontramos en R. Darío, “El reino interior”, en *Prosas Profanas y otros poemas*, Madrid, Alianza, 1992, p. 123; y en Jorge Carrera Andrade “Versión de la tierra”, en *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1987*, Madrid, Alianza, 1996, (ed. de José Olivio Jiménez), pp. 259-260. Ver también la obra del escritor de Wimbledon, Robert Graves, *Dioses y héroes de la antigua Grecia*, Madrid, Unidad Editorial, 1999, (trad. Carles Serrat), pp. 81 (Madre Tierra, divinizada).

labrándola con ayuda de la casta caballar”⁴¹⁹.

(Vv. 338-341).

Por lo que respecta a las versiones, encontramos este tópico en el correspondiente canto coral de la adaptación libre de J. M. Pemán, en el acto II, escena VI:

“El hombre (...) a la Tierra fatiga sin cesar con el arado”.

Sólo dos versiones más -Cocteau y Brecht- presentan personificaciones de la Tierra⁴²⁰. En el primero de ellos la Tierra es personificada, aconseja, también pasa en el canto al hombre:

“El hombre (...) Hace el bien y el mal. Es honesto si escucha las leyes del cielo y de la tierra, pero deja de serlo cuando deja de escucharlas”.

(Escena IV).

En Brecht, a la misma altura estructural, escena IV -canto de Los ancianos al prodigio que es el hombre- encontramos personificación y divinización, muy similares al modelo sofocleo:

“La sagrada, la inagotable tierra,
él la fatiga año tras año con el arado,
ayudado por las yuntas de bueyes”.

⁴¹⁹ Como indica el profesor Benavente, en nota 31 a su traducción de *Antígona*, se trata de una “perífrasis poética por <<mulas>>”.

⁴²⁰ En el poeta catalán S. Espriu encontramos algún ejemplo de tierra personificada (“covarda, vella, tan salvatge terra”) en su “Ensayo de cántico en el templo” (“Assaig de càntic en el temple”), en *Antología lírica*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 193.

Como vemos no es un tema esencial a la tragedia clásica griega *Antígona* ni en las tragedias modernas mencionadas, su aparición es pues fortuita, el poeta bien podría haber elegido otro elemento de la naturaleza, etc⁴²¹.

⁴²¹ Véase sobre los rituales populares a Ceres-Deméter y Tellus, como personificación en Roma de la tierra nutricia: P. Grimal, *Diccionario...* y los lugares a los que desde allí se nos manda y, sobre todo: Julio Caro Baroja, *Ritos y Mitos Equívocos*, (ya cit.), pp. 56-58; ver, también, como ejemplo de Tierra divinizada y personificada, la Carta del Jefe Sioux, Caballo Loco, al presidente de los EE. UU., James Monroe, en 1891, recogida en *Cuentos del mundo*, Junta de Andalucía, 1999, p. 39.

Tema 26. VICTORIA PERSONIFICADA

A nuestro entender, quizás uno de los ejemplos más claros sobre este tópico, en la literatura culta, sea “La marcha triunfal”, de Rubén Darío, en este poema leemos “¡Llegó la victoria! (...)”⁴²², como ocurría asimismo en la *Antígona* de Sófocles entre los versos 148-149:

Antistrofa

“Pero llegó la Victoria de gran nombre
para saludar también a Tebas la de muchas carrozas”.

Sófocles, en estos dos versos, no representa a Nike o a Nice⁴²³ con alas, pero en la mayoría de representaciones es un ser alado⁴²⁴ que según Assela Alamillo tiene conexiones con los Ángeles del Antiguo y Nuevo Testamento⁴²⁵.

Veamos qué ocurre en los casos de Pemán, Espriu... En la adaptación del poeta gaditano tenemos, justo al principio, en la primera escena de la pieza:

“Coro de ancianos.- ¡Dulce Victoria de risueño nombre!
¡Divina Tebas, la tan afamada
por sus ricas carrozas”.

⁴²² Cf.: “Marcha triunfal”, en *Cantos de vida y esperanza, verbigracia* en R. Darío, *Antología poética*, Madrid, Santillana, 1980, en, pp. 60-61.

⁴²³ Cf. A. R. de Elvira, *Mitología clásica* (ya cit.).

⁴²⁴ Por ejemplo, en la ciudad de Jaén, tenemos un monumento conmemorativo de la victoria de las batallas de las Navas de Tolosa (1212) y de Bailén (1808), en el que un monolito, del artista J. Higuera, sustenta una escultura de un ser alado “con sus manos abiertas de par en par para laurear a los héroes”, algo así como un “santo y seña” para nosotros los jiennenses (cf. Juan Rubio, *Rincones de Jaén*, Jaén, CajaSur-Diario Jaén, 2002, p. 126).

⁴²⁵ Cf., *La Mitología en la vida cotidiana*, Madrid, Acento, 2201, p. 31. Cf., asimismo: Pierre Grimal, *Diccionario...*, Nice como “personificación de la Victoria”, p. 379.

También leemos en la segunda escena:

“Coro de muchachos.- Callad, callad... que vienen
los cortejos de Baco
invitando al peán de la Victoria”.

Y en la tercer escena, un clarísimo ejemplo:

“Coro de beodos.- ¡La noche llega
y es la hora de la danza!
¡Bebed por la victoria!
Untad con el aceite mejor de los olivos
De Tebas vuestros cuerpos,
Y hacedlos como el viento para el gozo
De la alada Victoria!”

(...)

“¡Gozad como hombres libres!,
¡gozad, hijos de Tebas, la Victoria”.

En Espriu, también hemos localizado este tópico (*primera part*, escena VII):

“Euriganeia.- Per això elevem aquest cant de triomf,
car la victòria és l’última raó de la veritat”.

No está presente ni en Dantas (sólo alusión a la alabanza al sol del más claro día de victoria), ni en Anouilh (en el que la solemnidad sofoclea queda, a nuestro parecer, diluida pues sólo esos auxiliares de la justicia de *Creón* -escena IX- piensan en celebrar, con fuertes borracheras y en los prostíbulos, que han capturado a Antígona). Sí

hay más claridad en los casos de Cocteau y de Brecht, mucho más respetuosos con la tragedia modelo. Así en Cocteau:

“Coro.- (...) Ahora la victoria se ha asentado en Tebas. El pueblo entona sus cánticos”.

(Escena II).

Y, en Bertolt Brecht, hay referencias a la victoria en diversas ocasiones (escenas VI y X) pero no constituyen personificación como sí pasa en la escena II:

“Los ancianos.- Rica en botín, la victoria ha llegado. Asegurado está el poder de Tebas”.

Normalmente, como se ha visto, la aparición de la Victoria conlleva una fiesta, una celebración⁴²⁶. Esto lo podemos testimoniar en la literatura popular rusa, por ejemplo en la obra de N. S. Afanásiev⁴²⁷.

⁴²⁶ El tema es de sumo interés pues las celebraciones acompañadas de cantos y danzas..., tienen mucho que ver con el origen de la tragedia, aunque no nos pararemos en dicho asunto; al respecto, sobre el paso gradual del rito al teatro: R. Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza, 1983; también de interés: P. Grimal, *Diccionario...* “Dioniso”; J. C. Baroja, *Ritos y Mitos Equívocos*, (ya cit.), pp. 102 ss.; y, como referencia obligada *Las Bacantes* de Eurípides.

⁴²⁷ Cf. *Cuentos Populares Rusos*, (ya cit.), I, p. 177: “Frolka-sentado”.

2.- Temas populares testimoniados sólo en la *Antígona* de Sófocles.

Pasamos ahora al análisis de los tres temas populares que estaban en el modelo sofocleo pero que no estaban testimoniados en ninguna de las seis versiones modernas, hablamos de los tópicos: nº 1, nº 15 y nº 22. Ninguno de ellos es esencial en la *Antígona* sofoclea, esto motiva que no aparezcan en las modernas adaptaciones de Pemán, Espriu, Dantas, Anouilh, Cocteau y Brecht. Veámoslos:

Tema 1. **ÁGUILA CONTRA SIERPE**

Tema 15. **MADRASTRA CRUEL**

Tema 22. **SIMPLÉGADES**

Tema 1. ÁGUILA CONTRA SIERPE

Entre las siete tragedias que nos quedaron de Sófocles, es *Antígona* la única en la que podemos encontrar este tópico folclórico. Antes que Sófocles, Homero⁴²⁸ ya recurrió a esta bella imagen de la lucha entre la mayor y más majestuosa de las aves y los animales no alados, como la serpiente.

En el caso de Homero esta lucha es un mal agüero, en el trágico de Colono simboliza la contienda de Polinices -el águila-, contra Tebas -la serpiente-, como puede leerse en los versos que van del 112 al 127:

Estrofa

“Coro.- (...) Gritando agudamente voló
como águila sobre la tierra,
cubierto con ala de blancura de nieve⁴²⁹,
con muchas armas y cascos
con crin de caballo.

Antistrofa

Pero, tras cernirse sobre nuestros techos,
abriendo en derredor de nuestro recinto de siete puertas,
su pico, lanzas de muerte, se fue
antes de que con nuestra sangre
llenara sus fauces y de que

⁴²⁸ Cf. *Iliada*, XII, 200-207; el tema también lo trató Aristófanes en *Avispas*, 15-18, 22-23, por citar algún ejemplo más.

⁴²⁹ Como indica M. Benavente y Barreda, en nota 9 a su traducción de *Antígona*, “Polinices, comparado con un águila, lleva un escudo blanco argivo” (...) “que es, en el símil, el ala alba del ave. Los tres trágicos atenienses se muestran de acuerdo en mentar los blancos escudos de los argivos (...)”.

la corona de las torres
fuera presa de un Hefesto⁴³⁰ de pino.
Tal estruendo de Ares⁴³¹ se alzó
a sus espaldas, prueba difícil hay
frente a un enemigo como la serpiente”.

Sobre la raigambre popular de este tema, el profesor Benavente y Barreda explica que la lucha del águila contra la sierpe es “un tópico folclórico que, por proceder de la simple observación de una realidad del mundo animal, hallamos en muy diversos países y épocas”⁴³².

Además de los ejemplos señalados por Benavente y Barreda, puede consultarse, para más datos reales sobre el tema la *Enciclopedia Salvat de la Fauna* y, un clarísimo dato como muestra de su valor popular, en los *Cuentos populares de Asia*⁴³³.

⁴³⁰ Entiéndase <<fuego>>.

⁴³¹ Conmútese por <<del combate>>.

⁴³² Cf. nota 12 a su traducción de *Antígona* de Sófocles. Aquí el profesor Benavente nos ofrece una gran cantidad de testimonios, y allí remitimos, por ejemplo se halla en la epopeya acadia *Etana*, dentro de la obra de J. B. Prithchard (ed.), *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament*, 3ª ed., Princeton, New Jersey, 1969, pp. 114-118 y 517; y en M. León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*, México, 1967, p. 20.

⁴³³ Cf., respectivamente: *Fauna*, Pamplona, Salvat, 1970, <<águila culebrera>> (CIRCAETUS GALLICUS), tomos: I, 299; II, 254, 266, 271; IV, 100, 228, 234, 262; V, 18, 20, 29-33, 54, 57 y VI, 46, 49; *Cuentos populares de Asia*, Madrid, Doncel, 1976, p. 92 (lucha entre el Águila Real y el Dios Serpiente).

Tema 15. MADRASTRA CRUEL

Como el tópico que acabamos de ver, no es fundamental en la tragedia *Antígona* de Sófocles, sólo accidental; además no aparece en el resto de tragedias sofocleas⁴³⁴ ni en ninguna de las recreaciones modernas europeas, motivo de exégesis en esta Tesis Doctoral, sobre la inmortal pieza del trágico griego. En cualquier caso, y como se verá un poco más abajo, el carácter folclórico de este tema es evidente y está testimoniado en las literaturas populares de todo el orbe⁴³⁵ y es una realidad que persiste desde antiguo.

En ámbitos de la Hélade encontramos ejemplos en Píndaro y Eurípides, por ejemplo⁴³⁶.

Veamos dicho motivo entre los versos 971 y 980 de *Antígona*, cuando Ares, cerca del Bósforo, en Salmideso:

Estrofa

“Coro.- (...) vio la execrable herida cegadora
de los hijos de Fineo, obra de feroz esposa⁴³⁷”

⁴³⁴ Según Assela Alamillo, en nota 54 a *Antígona* en la edición de Gredos: “Este tema lo había tratado ya Sófocles en sus dos *Fineos*.” No hemos podido contrastar dichos *Fineos*, por lo que no lo hemos tenido en cuenta más allá de esta nota a pie de página.

⁴³⁵ Podemos hallar este tópico por ejemplo en países como Irlanda, Islandia, Bretaña, Italia, el pueblo hebreo, la India, Japón, Corea, Indonesia, la Melanesia y la Micronesia, Camerún, Jamaica y en los pieles rojas de Suramérica y Norteamérica... (cf. S. Thompson, *Motif-Index...*, V, pp. 300-301).

⁴³⁶ Cf.: Píndaro, *Píticas*, IV, 162; Eurípides, *Alceste*, 305-310; y, en relación con el tema de Putifar, pues la mujer tentadora y rechazada no es otra que la madrastra, puede leerse el estupendo trabajo de M. Benavente, *El tema de Putifar en la literatura griega clásica y en otras literaturas*, Univ. de Jaén, 1997, pp. 8, 10 y 15-16.

⁴³⁷ Se habla de Cleopatra, hija de Bóreas, que casó con Fineo, rey de Salmideso; tuvieron dos hijos, Plexipo y Pandión. Para unos (Benavente y Barreda) Fineo enviuda, para otros (Assela Alamillo) Cleopatra es repudiada por Fineo quien toma por esposa a Idea, que se convierte en una madrastra cruel para Plandión y su hermano a los que, mediante argucias consigue vaciar los ojos.

-ciega herida en las vengables órbitas de sus ojos
hecha sin lanzas, sino por ensangrentadas manos y
puntas de lanzaderas-.

Antistrofa

Y consumiéndose los desgraciados su desgraciada suerte
lloraban, sufriendo el infausto matrimonio de su madre”.

Como decíamos el tópico tiene un fortísimo arraigo popular que trascendió el ámbito de la realidad y saltó a la literatura; puede que su ejemplo más conocido quizás se encuentre en la *Cenicienta* y en todas sus versiones⁴³⁸.

Además hay claras huellas de su presencia en las letras populares de países como España, Francia, Alemania, Albania y en la antigua Rusia y en los cuentos de la China milenaria⁴³⁹.

⁴³⁸ Cf. M. R. Cox, *Cinderella*, London, 1893, *passim*. Si buscamos “Cinderella” en *The New Encyclopaedia Britannica*, (30 vols., Chicago-London, 1943-1973), concretamente en la “Micropaedia”, vol. II, p. 940, encontramos que este tema de la Cenicienta está testimoniado en unas 500 versiones, en relatos de Europa y China, por ejemplo.

⁴³⁹ Ver, respectivamente: A. M. Espinosa (Padre), *op. cit.*, “Estrellita de Oro”, p. 125 ss., “Las tres bolitas de oro”, p. 178 ss.; A. M. Espinosa (Hijo), *op. cit.*, “Los dos toritos”, p. 112 ss., “Blancanieves”, p. 141 ss., “La mala madrastra”, p. 144 ss.; R. Almodóvar, *op. cit.*, I, “La flauta que hacía a todos bailar”, p. 161 ss., “Estrellita de Oro”, p. 197 ss.; Ch. Perrault, *op. cit.*, “Cenicienta”, p. 139 ss.; Hermanos Grimm, *Cuentos de la infancia y del hogar* (Bruguera, ya cit.), “Los doce hermanos”, sobre todo, p. 35, “Hansel y Gretel”, p. 41 ss., “Cenicienta”, p. 68 ss., “Blancanieves”, p. 338 ss.; *Cuentos populares albaneses*, (ya cit.), “Mimikakliu”, p. 215 ss.; N. S. Afanásiev, *op. cit.*, I, II y III: *passim*; *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), II, “El joven que llegó a emperador”, p. 144 ss., “Bambú de invierno”, p. 159 ss.

Tema 22. SIMPLÉGADES

Se trata de un tema que está en relación con el de las islas en movimiento, que “navegan”. Es posible, como explicaba Benavente y Barreda en sus interesantísimos Cursos de Doctorado, que la existencia de creencias sobre este tipo de riscos marinos sea un desarrollo independiente, dimanado de los temores de los pueblos navegantes o de hechos reales, en algunas latitudes, como los icebergs.

Este tópico folclórico lo tenemos identificado, dentro de la literatura griega, en la *Odisea*, en Eurípides⁴⁴⁰, etc., y, en Sófocles, en una pequeña alusión, dentro de *Antígona* de Sófocles (vv. 966-967) -justamente antes de los versos que acabamos de comentar en el tema anterior sobre la crueldad de Idea para con los hijos de Cleopatra-:

Estrofa

“Cerca de las Cianeas⁴⁴¹, en el piélago del doble mar, (...)”.

Las Cianeas⁴⁴² son <<Las Oscuras>>⁴⁴³ como dice el profesor Benavente “dos islotes rocosos situados a la entrada del Ponto Euxino

⁴⁴⁰ Cf. Homero, *Odisea*, X, 3 y XII, 57-72; Eurípides, *Medea*, 1263-64, *Ifigenia entre los Tauros*, 221, 260, 355 y 421.

⁴⁴¹ <<Azules>> según el maestro R. de Elvira (cf. su *Mitología clásica*); confróntese toda la explicación en la sección dedicada a “Los Argonautas”, pero principalmente es de interés para la cuestión la página 283.

⁴⁴² P. Grimal (*Diccionario... v. Cíane*), señala que este “nombre recuerda el color azul de las aguas del mar, es hija de Líparo” (...) éste da la mano de su hija a Eolo; otra leyenda, como leemos en el mismo lugar, nos relaciona otra Cíane también con el agua, en concreto con el azul de la fuente, parecido al del mar, en que fue convertida por Hades. Por último, en relación con otra leyenda de Cíane, se habla también de otros temas tratados en este trabajo: el incesto, entre otra Cíane y su padre y el suicidio de ambos en expiación de su delito.

⁴⁴³ Similar localización de estas rocas nos da Assela Alamillo en nota 52 a *Antígona* en la edición de Gredos: “Las <<Rocas sombrías>> estaban situadas, según la leyenda, a la entrada del Helesponto, marcando la división entre el mar Negro y el mar de Mármara o Propóntide.”

(el mar Negro)⁴⁴⁴” (...) “La leyenda contaba que habían quedado inmóviles desde que una nave (la <<Argo>> de los Argonautas) había logrado pasar entre ellos sin quedar aplastada, porque antes ambos islotes se precipitaban a la par y destrozaban a quien intentara franquear el paso. Por ello eran llamadas también estas rocas Συμπληγάδες << Las que golpean a la vez >> y Συνδρομάδες << Las que corren a la vez >>”⁴⁴⁵.

También hallamos noticias de este tópico en los relatos populares de Irlanda y de Haway, por dar unas muestras⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ Ver también Heródoto, IV, 85, 1.

⁴⁴⁵ Ver la nota 79 a *Antígona* de Sófocles según la traducción de Benavente. Además, aquí se incide sobre el carácter folclórico del tema y se nos remite para su contraste a la obra de R. Köhler, (ed. J. Bolte), *Kleinere Schriften*, 3 vols., Weimar, 1898-1900, I, 572. Consúltese, asimismo, la bibliografía ofrecida por Benavente y Barreda para este tópico folclórico; entre otros: K. M. Clark, *Maori Tales and Legends*, London, 1896 y A. H. Gayton-S. S. Newman, *Yokuts and Western Mono Myths*, Berkeley, 1940.

⁴⁴⁶ Cf., al respecto: M. Beckwith, *Hawaiian Mythology*, New Haven, 1940, mitos nº 71 y 330; T. P. Cross, *Motif-Index of Early Irish Literature*, Bloomington (Indiana), 1952, *ad loca*. También en las literaturas populares del pueblo maorí (cf. K. M. Clark, *Maori Tales and Legends*, London, 1896, 36 ss., y de los pieles rojas yokuts y mono de Norteamérica (cf. A. H. Gayton- S. S. Newman, *Yokuts and Western Mono Myths*, Berkeley, 1940, 102).

3.- Temas populares que no estaban en la *Antígona* sofoclea, incorporados por Pemán, Espriu, Dantas, Anouilh, Cocteau y Brecht.

En nuestro rastreo hemos topado, fuera de la *Antígona* de Sófocles, con hasta ocho nuevos tópicos folclóricos que son novedad en los dramaturgos modernos. Respecto a la clasificación que venimos realizando, sobre la que por supuesto caben otros puntos de vista diferentes, tendríamos que diferenciar también en este apartado entre aquellos temas esenciales en los poetas modernos y aquéllos que no lo son, pero todos los ejemplos son accidentales y por tanto, en esta ocasión, ninguno viene marcado con el asterisco que, *verbigracia*, poníamos a temas como el suicidio (nº 24), los malos presagios (nº 16), etc.

Así, estos temas fortuitos, pero innovación al fin y al cabo, son una muestra evidente de que no sólo en la Grecia de Sófocles y en todos los lugares mencionados en este estudio, hubo un uso considerable del material folclórico en obras literarias cultas, sino que también en la Europa del siglo pasado dramaturgos de la talla de Brecht, Pemán... echaron mano de las leyendas populares para salpicar sus obras cultas.

Veamos y analicemos entonces cuáles son dichos tópicos⁴⁴⁷:

⁴⁴⁷ Estos temas vienen en bastardilla en las diferentes tablas-índices de tópicos de cada uno de los dramaturgos modernos. En cualquier caso, reflejamos ahora el listado haciendo referencia a los autores que han recurrido a alguno de los temas. Obsérvese que Cocteau no incorpora ningún tema nuevo, se mantienen los tópicos populares del modelo.

- 1 *Anagnórisis* (Pemán: acto I, esc. XI)
- 2 *Hablar a los animales como a personas* (Anouilh: escena III)
- 3 *Mirar los astros* (Pemán: acto III, escenas III, V, VIII)
- 4 *Monstruo azote de un país* (Espriu: *Pròleg*)
- 5 *Hombre que encuentra algo en el interior de un pez* (Pemán: acto I, escena XI)
- 6 *Suerte personificada* (Pemán: acto II, escena I y Brecht: *Prólogo -I-* y escena II)
- 7 *Transformación en animal* (Pemán: acto II, escena IX, alusión y Dantas: *acto II, cena I*)
- 8 *Usar disfraz* (Pemán: acto III, escena VII, alusión)

Es conveniente señalar que todos estos tópicos, salvo quizá el nº 7, que tiene más de conseja e invención que de evento real, son temas dimanados de realidades y, por lo tanto, existentes en ámbitos cotidianos, incluso, y extra-literarios, como veremos a continuación.

Tema 1. ANAGNÓRISIS

La anagnórisis es un reconocimiento de alguien por diversos métodos; así, estamos ante un tema con variantes⁴⁴⁸ que no estaba en la *Antígona* de Sófocles pero sí en otros lugares de la obra trágica del trágico griego⁴⁴⁹. Antes, Homero ya lo introdujo en su *Odisea*⁴⁵⁰ en numerosas ocasiones.

El reconocimiento/ anagnórisis se sigue dando, a veces, en la vida real y es o puede ser noticia periodística.

Entre los adaptadores modernos estudiados tan sólo recurrió a este tópico J. M. Pemán, con la variante del reconocimiento por un objeto (acto I, escena XI):

“Pescador.- (...) He hallado esta mañana
este anillo...

Ismene (*Tomando el anillo que él le ofrece*).- ¡Mi anillo!

Pescador.- ¿Lo conoces por tuyo? (...)

Ismene.- ¡Ay que los dioses

me devuelven mi ofrenda! ¡La rechazan! (...)

⁴⁴⁸ Cf. Camino Figuerola Sicart, Tesis Doctoral, (ya cit.), pp. 22-23, donde encontramos cinco variantes, a su vez, susceptibles de posteriores subdivisiones. Se habla del “reconocimiento por algo que conocen ambas partes (...) por particularidades personales (...) por los rasgos físicos de un individuo (...) por un objeto (...)”. También se ofrecen ejemplos en Eurípides y en las más diversas culturas populares.

⁴⁴⁹ Estamos de acuerdo con Benavente y Barreda quien señala que hay reconocimiento entre seres queridos, tras larga separación en *Electra*, 1126-1129, 1344-1363 y en *Edipo rey*, 1042-1068. Cf. asimismo: Luisa B. García Salas, *La anagnórisis, tópico de la literatura folclórica en las letras griegas*, Memoria de Licenciatura (inérita), dirigida por Mariano Benavente y Barreda, Granada, 1978.

⁴⁵⁰ Homero, *Odisea*, cantos XVI (reconocimiento de Telémaco); XVII (el perro Argos); XIX (Euriclea, la despensera); XXIII (Penélope); XXIV (Laertes, padre de Odiseo).

El tema está documentado en diferentes países y literaturas populares, como la española, alemana, albanesa, en los cuentos populares gitanos, en cuentos rusos, chinos⁴⁵¹.

También existe amplia información que hace referencia a este tema en todo el orbe, por ejemplo, en las obras de A. Aarne y S. Thompson, J. Bolte-G. Polívka, P. Sébillot, J. A. MacCulloch, N. M. Penzer, M. Beckwith, entre otros⁴⁵².

⁴⁵¹ Véanse, respectivamente: A. M. Espinosa (Padre), *op. cit.*, “El Castillo de Oropé”, p. 137, “El Castillo de Irás y no Volverás”, p. 142, “El pájaro que canta el bien y el mal”, (por un lunar), p. 146; A. M. Espinosa (Hijo), *op. cit.*, “Los tres consejos”, p. 72; R. M. Pidal, *Flor Nueva...*, “La condesita”, (por un objeto), pp. 210-211 y p. 237 “Don Bueso”; A. R. Almodóvar, *op. cit.*, I, “Como la vianda quiere a la sal”, pp. 204-205, “La madre envidiosa”, (por un anillo), p. 216, “Los siete cuervos”, (por un anillo), pp. 225-226, “El pájaro que habla, el árbol que canta y el agua amarilla”, p. 235; Hermanos Grimm, *op. cit.*, “La alondrita cantarina y saltarina”, (por la voz), p. 188, “La ondina”, p. 291, “El ladrón maestro”, p. 303; *Cuentos populares albaneses*, (ya cit.), “La hija del Sol”, p. 61, “Los tres amigos y la bella de la tierra”, p. 212; *Cuentos populares gitanos*, (ya cit.), “El pájaro”, (Moldavia), p. 190; N. S. Afanásiev, *op. cit.*, I, “Los bogatires Osero, Mostachón, Montañón y Robladero”, p. 215, “Ivanko de la Osera”, p. 245, III, “La historia de Maimái Sindiós”, (por una mancha), p. 62, etc.; *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), I, “La señorita pavo real”, (por la voz), p. 122, II, “La extraña vida de un niño”, pp. 75-76.

⁴⁵² Cf., respectivamente: A. Aarne- S.Thompson, *op. cit.*, type 304; J. Bolte-G. Polívka, *op. cit.*, II, 255, 501; P. Sébillot, *Les incidents des contes populaires de la Haute Bretagne*, (ya cit.), s. v. “marque”, “mule”; J. A. MacCulloch, *Celtic Mythology*, (ya cit.), 26; N. M. Penzer, *The Ocean of Story...* (ya cit.), II, 76 ss.; M. Beckwith, *Hawaiian Mythology*, (ya cit.), Myth 417.

Tema 2. HABLAR A LOS ANIMALES COMO A PERSONAS

Es posiblemente uno de los tópicos analizados con más arraigo popular como lo demostrarán los testimonios que se han hallado.

El hablar a los animales –en especial a los domésticos- es perfectamente real y, en el plano literario, está documentado desde la *Odisea*⁴⁵³, pasando por la poesía bucólica; el *Cíclope* de Eurípides, hasta la poesía pastoril del Renacimiento y Barroco.

Entre las recreaciones de *Antígona*, sólo en el de Anouilh nos hemos topado con un ejemplo aunque, eso sí, clarísimo. Lo tenemos en la escena III de la adaptación libre francesa, cuando Antígona dialoga, como si de una madre se tratase, con la Nodriza, pues siente que su final se acerca y encomienda el cuidado de su perrita a su cuidadora durante todos estos años; uno de los encargos de la protagonista consiste en hablar con Dulce cuando ella no esté:

“Antígona.- (...) Nana ¿sabes?, a Dulce, mi perra...

La Nodriza.- Sí.

Antígona.- Vas a prometerme que no le gruñirás nunca más.

(...)

Antígona.- Y además, prométeme que le hablarás, que le hablarás muchas veces.

La nodriza (*se encoge de hombros*).- ¿Habrás visto? ¡Hablar a los animales!

⁴⁵³ Cf., *verbigracia*: *Odisea*, canto IX, vv. 447-460, palabras del cegado Cíclope, Polifemo, a su carnero.

Antígona.- Y justamente no como a un animal. Como a una verdadera persona, como me habrás visto hacerlo (...).”

Hay múltiples huellas de este tópico folclórico⁴⁵⁴ en los más diversos lugares, *verbigracia*, en España, en las obras de A. M. Espinosa, Padre e Hijo, R. Almodóvar, Fernán Caballero⁴⁵⁵; en los cuentos de Ch. Perrault, de los hermanos Grimm, dentro de algunos narraciones populares del pueblo gitano, en Albania, en cuentos suecos⁴⁵⁶, en Rusia, en Irán, en Corea, en Malasia, en Nepal, en Pakistán, en Filipinas, Sri Lanka, China⁴⁵⁷; esto es, por todo el mapamundi.

⁴⁵⁴ Por ello sólo reflejaremos algún ejemplo de cada obra señalada para no agotar la paciencia de nuestros lectores.

⁴⁵⁵ Cf. A. M. Espinosa (Padre), *op. cit.*, “El príncipe español”, pp. 156 ss.; A. M. Espinosa (Hijo), *op. cit.*, “La princesa encantada”, p. 99 ss., “La mona encantada”, pp. 120 ss.; A. R. Almodóvar, *op. cit.*, I, “El príncipe sapo”, p. 88, “María y la bichita”, p. 211, “El pájaro que habla...”, p. 235, II, “El tío Aranilla”, p. 519; Fernán Caballero, *op. cit.*, “Bella-Flor”, pp. 424 ss.

⁴⁵⁶ Ver, respectivamente: Ch. Perrault, *op. cit.*, “El Gato con Botas”, pp. 127 ss.; Hermanos Grimm, *op. cit.*, “El rey Sapo, o Enrique el Férreo”, p. 6 ss., “El lobo y los siete cabritos”, p. 26, “El pescador y su mujer”, p. 57, “Nieveblanca y Rosarroja”, p. 276; *Cuentos populares gitanos*, (ya cit.), entre otros “Jack y su tabaquera de oro” (Gales), p. 124, “El pájaro y la jaula de oro” (Grecia), p. 134, “El zorro y el molinero” (Bulgaria), pp. 150 ss., “El gitano y la gallina” (Noruega), p. 161; *Cuentos populares albaneses*, (ya cit.), por ejemplo: “El caño de las gemas”, p. 56, “El joven, el corzo y los galgos”, p. 63; *Cuentos suecos*, (ya cit.), “El cuento del alce Skutt y la pequeña princesa Tuvstarr”, pp. 106 ss., “El niño que nunca tenía miedo”, p. 126.

⁴⁵⁷ Cf., N. S. Afanásiev, *op. cit.*, *passim*; *Cuentos populares de Asia*, (ya cit.), Irán: “El Señor Amigo y el Señor Enemigo”, p. 37, Corea: “El joven y el tigre”, p. 45, Malasia: “Las aventuras del rey Suton”, p. 119, Nepal: “La vieja de la calabaza”, p. 127, Pakistán: “La mujer del labrador y el tigre”, p. 137, Filipinas: “La hija del pescador”, p. 151; *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), I y II: *passim*. Cf. también: “Los tres hermanos”, en *Cuéntame un cuento*, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001, p. 35. Ver, además: “El labrador y el oso” (Cuento tipo 154) en Julio Camarena y M. Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 267 ss.

Tema 3. MIRAR LOS ASTROS

Conviene distinguir entre el mirar los astros con fines pragmáticos (astrológicos, mánticos, etc.) y mirarlos por mera expansión espiritual, por buscar distracción durante la forzada vigilia de un centinela⁴⁵⁸ o de un refugiado en el campo, un fugitivo que deambula en la noche⁴⁵⁹.

Sobre este tema popular hay varios ejemplos en la Biblia; el más conocido es el que nos cuenta cómo los Tres Reyes de Oriente siguieron la estrella que les precedía en su camino hacia Belén⁴⁶⁰, pero también se habla del sol, la luna, las estrellas⁴⁶¹ y sobre la importancia de la observación de los movimientos lunares como indicio para celebrar diferentes festividades⁴⁶². La observación de los astros es un motivo que también hallamos en la obra *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, del poeta Liu Xie (466?-521?)⁴⁶³.

Entre algunos poetas cultos del siglo pasado, los astros tienen una aparición considerable en sus obras, por ejemplo en los nicaragüenses Rubén Darío y Pablo Antonio Cuadra; también, es casi una constante en los primeros versos del *Romancero gitano* de Federico García Lorca⁴⁶⁴.

⁴⁵⁸ Cf. Esquilo, *Agamenón*, vv. 4-7. Cf. también, Sófocles, fr. 432 Radt.

⁴⁵⁹ Ver: J. Hernández, *Martín Fierro*, (ya cit.), vv. 1445-1468.

⁴⁶⁰ Cf. *San Mateo*, 2, 9.

⁴⁶¹ Cf. *Eclesiástico*, 43, 1-11.

⁴⁶² Cf. *Génesis*, 1, 14.

⁴⁶³ Cf. Liu Xie, *El corazón de la literatura...*, (ya cit.), p. 160 "Sacrificios al Cielo y a la Tierra".

⁴⁶⁴ Ver, respectivamente: R. Darío, "La resurrección de la rosa", en *Azul. Cuentos. Poemas en prosa*, Madrid, Aguilar, 1987, p. 264; Pablo A. Cuadra, "El nacimiento del Sol", en *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea. 1914-1987* (ya cit.), p. 470-471; F. G. Lorca, *Obras Completas*, (ya cit.), p. 425 ss.

Por lo que respecta a las versiones de *Antígona* que están siendo analizadas, sólo Pemán hace referencia a este tema, a la medida del tiempo mediante la observación de las estrellas; concretamente lo tenemos en el acto III:

“Ismene.- ¿Tú entiendes las estrellas?... A mí se me han huido igual que una cigarra de entre las manos frías,
el Tiempo y la memoria. ¿Tú entiendes las estrellas?
Soldado.- Una nada..., muchacha.
Ismene.- ¿Por dónde anda la noche?
Soldado.- Las Pléyades⁴⁶⁵ -¿las ves?- junto a la línea del monte, y por la copa de aquel almendro bajo, Casiopea⁴⁶⁶.
Anda la noche por su primer tercio.
Ismene.- ¡Y es la tercera noche!”

(Escena III)

“Criado.- Señor⁴⁶⁷. El tiempo es precioso. Al segundo tercio de la noche debe salir la luna. (...)”

(Escena V)

⁴⁶⁵ “Son siete hermanas que, divinizadas, se convirtieron en las siete estrellas de la constelación homónima.”, cf. P. Grimal, *Diccionario...*, p. 435.

⁴⁶⁶ Es una constelación. Ver, por ejemplo: Assela Alamillo, “Mitología y Astronomía”, en *La Mitología en la vida cotidiana*, Madrid, Acento, 2001 (3ª ed.).

⁴⁶⁷ A Hemón.

Algo parecido encontramos en la escena VIII, cuando el Soldado 1º advierte a Hemón del momento adecuado para intentar liberar a Antígona:

“Soldado 1º.- (...) Pero hacedlo pronto... La luna sale a la segunda vela. Y es la hora del relevo...”.

Hay testimonios de este tópico en la literatura popular de países tan alejados como España, Dinamarca y China⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ Cf. A. M. Espinosa (Padre), *op. cit.*, “Estrellita de Oro”, p. 126, “El Castillo de Oropé”, p. 135; una pequeña alusión en “El Cid” (Romance diez y ocho), en Ramón M. Pidal, *Flor Nueva...*, p. 162; también en H. C. Andersen “La caja de cerillas”, en *Andersen, Grimm y Hoffmann. Cuentos*, (ya cit.), p. 15; *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), I, “El árbol del dinero”, p. 166, II, “Niou-Lang y Chr-Nü”, p. 173. Cf. asimismo, “Cuento de los Indios de Norteamérica. Cómo es el mundo según los Sioux”, en *Cuentos del mundo*, Junta de Andalucía, 1999, p. 36.

Tema 4. MONSTRUO AZOTE DE UN PAÍS

Se trata de un tema emanado de la realidad pues existen ciertos animales de gran tamaño como tigres, leopardos, serpientes, etc., que son verdaderos devoradores de personas, hasta que el héroe consigue la victoria sobre ellos⁴⁶⁹.

Cabría señalar la posibilidad de tres tipos principales de plagas o monstruos: animal, humana e híbrida. Sobre la primera pueden mencionarse el lobo, el oso, dragones...; en el segundo caso, es lógico pensar que existieron bandoleros que atemorizaban los lugares en que vivían, principalmente zonas montañosas con escondrijos.⁴⁷⁰ En tercer lugar, cuando hablamos de *híbrida* nos referimos a seres mitológicos como la quimera o la esfinge. También podría añadirse a la lista ogros, fieras como el jabalí, toros y leones, etc⁴⁷¹.

Para nosotros, obviamente, el ejemplo más claro y cercano es la leyenda del lagarto de la Magdalena, que asoló la ciudad de Jaén hace siglos⁴⁷² hasta que un hábil matador acabó con este lagarto, sierpe⁴⁷³ o

⁴⁶⁹ En ocasiones, el matador consigue en premio a la dama; ver, sobre este aspecto y su conexión con el tema de la empresa difícil: V. Propp, *Raíces históricas del cuento*, (ya cit.), pp. 449 ss.

⁴⁷⁰ A veces estos facinerosos se convierten en héroes populares porque, se pensaba -esto es discutible- robaban al rico para ayudar al pobre, entre ellos: “El Tempranillo” en la España del XIX, Robin Hood, Dick Turpin en Inglaterra, Fra Diavolo en Italia, el cosaco Stenka Razin en Rusia y Pancho Villa en México, cf. *Gran Enciclopedia del Mundo*, (ya cit.), III, p. 194.

⁴⁷¹ Cf. Camino Figuerola Sicart, Tesis Doctoral, pp. 118-119; aquí se mencionan los ejemplos, en la literatura griega, de jabalíes “terribles y asoladores: el de Calidón (...) Toros terribles: el de Maratón (...) Leones: el de Nemea”.

⁴⁷² Sobre el tema consúltese Juan Eslava Galán, “La primera mención directa de la leyenda del lagarto de la Malena que ha llegado hasta nosotros data de 1628 (...)”, en *La leyenda del lagarto de la Malena y los mitos del dragón*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980, p. 22.

⁴⁷³ Ver sobre “La serpiente en el cuento maravilloso”, V. Propp, *Raíces históricas...*, pp. 315-414.

dragón -según las versiones-, en cualquier caso un reptil de grandísimo tamaño.

Esta lucha entre el “héroe” y el reptil nos lleva a la Biblia. Según J. Eslava: “La más famosa evocación del dragón que contiene la Biblia y que por tanto ha informado primordialmente la tradición cristiana occidental, procede del *Apocalipsis* de San Juan, último libro del Nuevo Testamento”. Y, un poco más adelante, continúa el novelista e investigador jiennense, con una relación de santos vencederos del dragón, desde el siglo IV: “Los santos o héroes cristianos que vencen o matan al dragón se cuentan por docenas. Los más populares fueron, o son, San Jorge, San Miguel, San Teodoro, Santa Marta de Betania, Santa Margarita de Antioquía, San Germano de Auxerre (...)”⁴⁷⁴.

En cuanto a Sófocles, ya se ha dicho que en su *Antígona* no aparece el tema del monstruo plaga aunque en otras tragedias y en algunos fragmentos ocurre lo contrario pues encontramos seres como el león de Nemea, la hidra de Lerna, el jabalí de Erimanto, el de Calidón y la jabalina de Cromión⁴⁷⁵. El más interesante para nuestros intereses es la esfinge, en numerosas ocasiones aludida en *Edipo*

⁴⁷⁴ Cf. J. Eslava, *op. cit.*, pp. 119 y 122: trato especial reciben San Jorge y San Miguel; ver también: *Apocalipsis*, 12, 1-17. Sobre la historia de San Jorge y San Miguel y los tipos de dragones, desde la Antigüedad, es imprescindible la obra de Caro Baroja, *Ritos y Mitos Equívocos*, (ya cit.), p. 205 ss.

⁴⁷⁵ Cf. (león): *Traquinias*, vv. 1092-1093, [ver sobre el león en Grecia: V. García Yebra, *El león en las comparaciones homéricas*, Madrid, 1966, pp. 94-96]; (hidra): *Traquinias*, v. 1094; (jabalí de Erimanto): *Traquinias*, v. 1097; (jabalí de Calidón): fr. 401 Radt; (jabalina de Cromión): fr. 730c.

rey⁴⁷⁶, ya que el único texto que trata este tema es el de Espriu y justamente se refiere al mismo ser.

En Salvador Espriu se hace una pequeña alusión a cómo este ser híbrido, la esfinge, es vencida por Edipo⁴⁷⁷. Esto ocurre en el *Pròleg*, cuando se recuerda la historia de Layo y su familia. Edipo creció fuerte lejos de Tebas y:

“Un dia, troba al pare desconegut en un camí i el mata, al llarg d’una baralla. Arribat a la ciutat d’origen i vencedor de l’Esfinx, devoradora d’homes (...)”.

El tópico que nos ocupa está documentado en la literatura popular mundial, podemos comprobarlo en las obras de J. Bolte-G. Polívka, de A. Aarne-S. Thompson, etc.⁴⁷⁸, y, en general, en cuentos de casi todo el orbe⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ Cf. *Edipo rey*, vv. 35-39, 130-131, 391, 507-511, 1199-1200.

⁴⁷⁷ Según Grimal: “Este monstruo fue enviado por Hera contra Tebas para castigar a la ciudad por el crimen de Layo, que había amado al hijo de Pélope, Crisipo, con amor culpable. Se estableció en una montaña situada al oeste de Tebas (...) Desde allí asolaba el país, devorando a los seres humanos que pasaban a su alcance. (...) Sólo Edipo logró responder, y el monstruo, despechado se arrojó desde lo alto de la roca y se mató. También se afirmaba que Edipo lo había traspasado con su lanza”. (Cf. P. Grimal, *Diccionario...*, <<Esfinge>>).

⁴⁷⁸ Cf. J. Bolte-G. Polívka, *op. cit.*, I, 547; A. Aarne-S. Thompson, *op. cit.*, type 300; J. A. MacCulloch, *Celtic Mythology* (ya cit.), 130 ss.; J. B. Pritchard (ed.), *op. cit.*, 78-83; *Rigveda*, II, 12; J. E. Wells, *A Manual of Writings in Middle English*, New Haven, 1916. Sobre el tema del dragón, Camino Figuerola (Tesis Doctoral, pp. 119-120) ofrece un magnífico catálogo de ejemplos en Alemania, Austria, Arabia, Armenia, China, Dinamarca, España, India, Inglaterra, Irlanda, Japón, Mesopotamia, en el Missouri francés, Persia, en los Negros Fang, en el pueblo hebreo y Rusia.

⁴⁷⁹ Cf., en España: A. M. Espinosa (Padre), *op. cit.*, (contra un gigante) “Don Juan chiriguete mata ocho y espanta siete”, p. 42 ss.; A. R. Almodóvar, *op. cit.*, I, “La serpiente de siete cabezas y el Castillo de Irás y no Volverás”, pp. 107-110; en Albania: *Cuentos populares albaneses* (ya cit.), (contra una hidra) “Queros en el mundo subterráneo”, p. 9 ss., (contra un terrible monstruo, la *kuçedra*) “El clavo que goteaba sangre”, p. 78 ss., (contra una hidra) “El hijo de las lágrimas”, p. 85 ss.; Rusia: N. S. Afanásiev, *op. cit.*, I, II, III *passim*; China: *Cuentos de la China milenaria*, I, (bandido: monstruo con forma humana) “El tigre que mordía a la gente”, p. 48, (un ladrón) “Los guardianes burlados”, p. 253 ss., II, (monstruo marino) “El monstruo año”, p. 168 ss., (bandidos y guerra azotes) “El gran maestro”, p. 187; Corea: *Cuentos populares de Asia* (ya cit.), (tigre que todas las noches devoraba a alguien) “El joven y el tigre”, p. 49.

Tema 5. HOMBRE QUE ENCUENTRA ALGO EN EL INTERIOR DE UN PEZ

Es un tema del que sólo tenemos un testimonio en Pemán. En este caso el pescador encuentra en el vientre de un pez un objeto, el anillo que Ismene había designado para su ofrenda a los dioses y que éstos rechazan:

“Pescador.- Muchacha...

Ismene.- Tú ¿quién eres?

Pescador.- Soy, muchacha,
el pescador que pesca junto al bosque,
en el río... He hallado esta mañana
este anillo...

Ismene (*Tomando el anillo que él le ofrece*).-

¡Mi anillo!

Pescador.- ¿Lo conoces
por tuyo? Eso pensaba... Lo tenía
un pez dentro del vientre. Y uno es hombre
honrado. Adiós muchacha... Y cuando laves
en el río, pon tiento...

(*Se va retirando lentamente por izquierda*)

Ismene.- ¡Ay que los dioses
me devuelven mi ofrenda! ¡La rechazan! (...)

(Acto I, escena XI)

El tópico en cuestión tiene fuentes folclóricas. De entre ellas el recuerdo más fresco que conservamos es el cuento “El Soldadito de

plomo”. El soldado, despreciado por los niños pues le faltaba una pierna y no podían jugar con él, acaba dentro del vientre de un gran pez que será pescado por el padre de los niños⁴⁸⁰. En este cuento, como ocurría en Pemán, el objeto vuelve con su propietario, al lugar del que salió.

También hallamos remitimos al Evangelio de San Mateo y a alguna alusión a este tópico en los *Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer, en el “Cuento del magistrado”⁴⁸¹.

En la literatura popular española tenemos de nuevo el caso del anillo, como objeto recuperado. El tema está en esta ocasión relacionado con otro tópico popular -el tema de Putifar⁴⁸²- ya que, una reina propone mantener relaciones en ausencia de su marido, el rey, pero es despreciada; el orgullo herido de la mujer hace que mienta ante su marido y éste decide matar al criado si no recupera un anillo que el rey había perdido en el mar. San Pedro intercede por el muchacho que asombrado recibe la llegada del pez con el anillo en la boca⁴⁸³.

⁴⁸⁰ Cf. *El Soldadito de plomo y otros cuentos*, Barcelona, Bruguera, 1975, p. 104 ss.

⁴⁸¹ Cf. Biblia, *San Mateo*, 17, 27 y G. Chaucer, *Cuentos...* (ya cit.), p. 177: sobre “¿Quién rescató a Jonás del vientre de la ballena, hasta que fue arrojado sobre Nínive?”.

⁴⁸² Léase, para saber más sobre el tema, la Lección Magistral de M. Benavente y Barreda: *El tema de Putifar en la literatura griega clásica y en otras literaturas*, Univ. de Jaén, 1997.

⁴⁸³ Cf. A. M. Espinosa (Padre), *op. cit.*, “La ahijada de San Pedro”, p. 176; ver, asimismo, A. R. Almodóvar, *op. cit.*, I, “Juan de Dios”, p. 131 y “El caballo verde”, p. 274 (en ambas ocasiones se trata de un anillo sacado del vientre de un pez); II, “Tío Grillo, el adivino”, p. 344 (es una variante pues un anillo es sacado del buche de un pavo).

Fuera de España, tenemos ejemplos en la obra de los Grimm y en la de Afanásiev, etc⁴⁸⁴.

⁴⁸⁴ Cf. Hermanos Grimm, *op. cit.*, “La serpiente blanca”, p. 55 (variante de los peces mágicos que traen en la boca algo para ayudar al protagonista) y “El viaje de Pulgarcito” (variante: Pulgarcito es tragado por una vaca y sale a la luz cuando ésta es descuartizada); N. S. Afanásiev, *op. cit.*, II, p. 54; en las literaturas populares este tópico está documentado en las de Alemania y Austria, Arabia, Dinamarca, Irlanda, Noruega, Italia, el pueblo hebreo, India, Japón, Corea, Filipinas y Costa de Oro, cf. S. Thompson, *op. cit.*, vol. V, pp. 87-88.

Tema 6. SUERTE PERSONIFICADA

Aunque no lo tenemos en *Antígona* de Sófocles, sí podemos hallarlo en alguna otra tragedia del poeta de Colono. Así ocurre en *Edipo rey*⁴⁸⁵.

En la literatura culta moderna, por ejemplo tenemos el tema en la oda que comienza: “Niégume todo la suerte, menos verla” de Fernando Pessoa⁴⁸⁶.

Ese azar, a veces representado por el cuerno de la abundancia, fortuna buena o desdichada (Τύχη)⁴⁸⁷ está presente en dos de las adaptaciones estudiadas: en J. M. Pemán y en B. Brecht.

En Pemán los Soldados echan a suertes para saber quién será el mensajero de fatales noticias ante Creonte y se encomiendan a la diosa (acto II, escena I):

“Soldado 2º.- Sea... ¡Dos!

Soldado 1º.- ¡Bajo número!... Me parece que tienes mala suerte.
Tú ahora.

Soldado 3º.- ¡Cinco!

Soldado 1º.- Ya te libraste... Que la Fortuna me sonría. ¡Venga!
... (*Tira*) ¡Uno!

⁴⁸⁵ Cf. *Edipo rey*, vv. 1080-1081.

⁴⁸⁶ Cf. F. Pessoa, *Odas de Ricardo Reis*, Madrid, Unidad Editorial, 1999, p. 73 (trad. de Ángel Campos Pámpano).

⁴⁸⁷ Sobre la tradición de la Fortuna identificada con la Tique griega: ver P. Grimal, *Diccionario...*; A. R. de Elvira, *Mitología Clásica*, (ya cit.).

Soldado 2º.- ¡Ja! ¡Ja!... “Uno”... que aquí no quiere decir “uno cualquiera”, ni éste, ni aquél... Sino tú, compañero, tú... Ahora soy yo el que te digo: ¡Que la Fortuna te sonría!

(...)

Soldado 1º.- Iré, pues sí lo ha querido la Fortuna... (...).”

En B. Brecht, nos topamos con una alusión al tema en la primera escena del *Prólogo*, en la que hablaban Dos Hermanas (equivalentes a Antígona e Ismene) mientras esperaban a su hermano que estaba en el frente:

“Hermana segunda.- (...)

¡Oh, qué alegría! Hermana, nuestro hermano ha regresado.

Hermana primera.- Nos abrazamos, llenas de gozo;

Nuestro hermano estaba en la guerra, pero la suerte lo acompañaba”.

En la escena segunda, fuera del *Prólogo*, Brecht, por medio de Creonte ensalza Tebas:

“Creonte.- (...) ¡Tu suerte iguala a la de la madre que da mellizos a luz!

La desgracia no te sojuzga, por el contrario, ella misma sucumbe ante tu entereza”⁴⁸⁸.

⁴⁸⁸ Existen otras alusiones, menos destacables, en las escenas III y XIII de la pieza de B. Brecht; en Pemán se alude al cambio de suerte porque los hados se vuelven contrarios (acto III, escena XII); menos claro en Espriu (*primera part*, escena I); por último, una leve referencia a la inconstancia de la fortuna, en Cocteau (escena XII).

En la obra de Chaucer, *Cuentos de Canterbury*, tenemos testimonios de personificación de la fortuna⁴⁸⁹. También en otras culturas, como podemos comprobar en la obra de N. M. Penzer⁴⁹⁰, en algún relato popular recopilado por el hijo del eminente investigador A. Espinosa, también en A. R. Almodóvar y Fernán Caballero⁴⁹¹; en Alemania y Rusia⁴⁹².

⁴⁸⁹ Se cuenta que la diosa Fortuna preparaba una trampa a Arcite, escudero principal de la corte real de Teseo. Cf. “El cuento del caballero”, por ejemplo en pp. 93, 98 de la edición de Cátedra, 1991.

⁴⁹⁰ Cf. N. M. Penzer, *The Ocean of Story...*, I, 106 ss., 135, II, 49, 116, III, 24, 74, 298, etc.; asimismo ver la bibliografía de referencia y el listado de tópicos folclóricos ofrecidos, y ya nombrados en innumerables ocasiones, del profesor Benavente y Barreda (“Suerte personificada”).

⁴⁹¹ Cf., respectivamente: A. M. Espinosa, *op. cit.*, “Los doce meses”, p.132; A. R. Almodóvar, *op. cit.*, I, “Los tres deseos”, p. 305 (el hada Fortunata); Fernán Caballero, *op. cit.*, clarísimo en “La Buena y la Mala Fortuna”, p. 136 ss., “Los deseos”, p. 443 (el hada Fortunata).

⁴⁹² Cf. la obra de los hermanos Grimm, (ya cit., ed. Bruguera), “Los tres pelos dorados del diablo”, p. 88 ss. (niño nacido con la piel de la fortuna); N. S. Afanásiev, *op. cit.*, *verbigracia*, en I, “Emeliá el bobo”, p. 306 (suerte personificada en un lucio) y “Por mandato del lucio”, p. 309.

Tema 7. TRANSFORMACIÓN EN ANIMAL

Estamos ya ante el penúltimo de los temas a tratar en esta Tesis Doctoral.

Como señala el profesor Benavente y Barreda:

“Este tipo de mutación surge, como es sabido, en los mitos griegos con frecuencia y profusión y aparece en relación con los nombres de Acteón, Corónide, Filomela, Io, Itis, Licaón, Procne, Tereo y otros varios personajes humanos. Las deidades también adoptan formas de distintas bestias, según su capricho y la ocasión”⁴⁹³.

De entre los nombres mencionados por Benavente (por ejemplo, Io: *cf.* fr. 296 Radt / Tereo: fr. 581 Radt / Procne: alusiones en *Ayante*, 629-630; *Electra*, 107, 147-149 y 1077 y *Traquinias*, 936), nos interesa especialmente el de Licaón, pues aparece en Júlio Dantas, el único que decidió integrar este tema, aunque sólo se aluda a él, en su adaptación de *Antígona* de Sófocles (*acto II, cena I*):

“Enópides.- (...) Licáon, filho de Titan e da Terra, quando Zeus o transformou em lobo, arrastava para longe os corpos humanos, antes de os devorar.

Ástaco.- Os lobos mais ferozes são que um dia foram homens”.

⁴⁹³ Es parte de la ponencia, del profesor Benavente: “Los tópicos folclóricos en la obra fragmentaria de Sófocles”. Se señalan además testimonios abundantes, es pues indispensable para el tema de la transformación de un humano en animal o de un dios que adopta la forma de un animal. Así, en la poesía de Homero, tenemos a Atenea y Apolo, dioses transformados en buitres (*Iliada*, VII, 58-60); Atenea en quebrantahuesos (*Odisea*, III, 371-372) y en golondrina (*Odisea*, XXII, 239-240), etc.

En Pemán sólo tenemos una alusión pero no se produce la metamorfosis de persona en animal (acto II, escena IX):

“Soldado 1º.- ¡Si pudiera la diosa
como a Ifigenia, en flor, arrebatarte
sobre una nube y tu mortal figura
trocar por una dulce cierva blanca!
¡Ay qué dolor, Antígona!”.

En la literatura española nos hemos topado con este tópico en el género picaresco, en lugares como la *Segunda Parte del Lazarillo*. De esta segunda parte, que no hemos podido contrastar pero de la que desde hace años conocemos la historia, nos interesa que el protagonista sufre una metamorfosis en pez, en un atún, tras un naufragio⁴⁹⁴. Muy famosa también es la *Metamorfosis* del checo F. Kafka⁴⁹⁵.

En realidad, este tema está documentado de manera extensa en muchas literaturas -¿quién no ha oído historias sobre hombres-lobo?- y según señala Benavente: “Dada la amplitud del mismo, cabe suponer que dentro de él aparecerán bastantes variantes o subtipos, según sea la transformación voluntaria o involuntaria (...)”⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Esta obra, prácticamente desconocida, ha sufrido ataques de las más altas plumas españolas, quizás por tratarse de un relato fantástico, como Menéndez y Pelayo, quien la calificó de “necia e impertinente” en su *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, ed. Nacional, 1965, vol. IV, p. 206. Entre los que la consideran como género diverso está Valbuena Prat, cf. J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1992 (7ª reimpr.), tomo I, “Continuaciones del Lazarillo”, p. 795.

⁴⁹⁵ Cf. F. Kafka, *Metamorfosis*, Madrid, Bayard, 2003. Tb. Véase: Ovidio Nasón, *Metamorfosis* (por ejemplo, de piratas en delfines: III, vv. 629-685) y Lucio Apuleyo, *Las Metamorfosis o El Asno de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 2004, aquí el propio autor, en once libros, describe su viaje a Grecia. Entre otros sucesos se cuenta cómo, por equivocación, Lucio se convierte en asno en vez de en pájaro (I, III).

⁴⁹⁶ Ver la nota 493.

Es, en efecto, uno de los tópicos folclóricos más divulgados por todo el mundo, por ejemplo hallamos pruebas en la obra de S. Thompson; en España, en Alemania, en China, en Rusia, en Albania, en el pueblo gitano y en México, por dar alguna muestra⁴⁹⁷.

⁴⁹⁷ Cf. S. Thompson, *Motif-Index...*, II, pp. 13-26; A. M. Espinosa (Hijo), *op. cit.*, “La princesa encantada”, pp. 100 ss.; en M. Pidal, *Flor Nueva...*, (ya cit.), el romance “Amor más poderoso que la muerte”, p. 130; A. R. Almodóvar, *op. cit.*, I, “El príncipe encantado”, p. 70, “El príncipe sapo”, p. 88, etc.; Hermanos Grimm, *op. cit.*, “Los doce hermanos”, p. 33, “Yorinde y Yorindel”, p. 169, “La cuerva”, p. 198, “El asno que comía hortalizas”, p. 234; *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), I, “El origen del mono”, p. 40, etc., II, “Bambú verde”, p. 68, etc.; N. S. Afanásiev, *op. cit.*, *passim*; *Cuentos populares albaneses*, (ya cit.), “El hijo menor del Rey y la Gorgona”, p. 89, “La muerte del diablo”, pp. 143 ss.; *Cuentos populares gitanos*, (ya cit.), “La boda del ratón” (Subcontinente indio), p. 34 y en “La niña de oro” (Hungria), p. 71; *Cuentos del mundo*, (ya cit.), “El loro” (México), p. 48.

Tema 8. USAR DISFRAZ

Generalmente, el disfraz posibilita al que recurre a él no ser reconocido. En los cuentos maravillosos, es utilizado por la maga y el maestro del bosque en determinados ritos⁴⁹⁸, también para salir de peligros y, *grosso modo*, es un recurso para lograr aquello que se busca en un determinado momento, como escapar de una situación comprometida, etc.

En Sófocles, en su tragedia *Filoctetes*, aparece Ulises⁴⁹⁹, en Lemnos, disfrazado de mercader (v. 542) para conseguir mediante su astucia hacer volver a Filoctetes y así recuperar el arco y las flechas, que Heracles dejó al tullido arquero, y sin las que sería imposible someter definitivamente la ciudad de Troya.

Este pasaje es aludido por J. M. Pemán en su *Antígona*; lo vemos en el acto III, escena VII, y aunque no influye en la acción de la obra de Pemán, se trata de una muestra de respeto y de utilización de otros materiales trágicos sofocleos por parte del poeta y dramaturgo gaditano:

“Soldado 1º.- Estaba, pues, Filoctetes viviendo en una cueva que, horadada en un peñón, se alzaba sobre la playa de Lemnos... ¡El cuatro!...⁵⁰⁰ Cuando he aquí que una mañana se le aparece el taimado Ulises disfrazado de mercader...”.

⁴⁹⁸ Ver: V. Propp, *Raíces históricas del cuento*, (ya cit.), “Los disfraces”, pp. 154-158.

⁴⁹⁹ Sobre la responsabilidad de Ulises por haber asilado en una isla a alguien que ya estaba realmente enfermo puede confrontarse P. Grimal, *Diccionario... <<Filoctetes>>*.

⁵⁰⁰ Los Soldados cuentan historias, juegan a los dados, mientras hacen guardia.

En la literatura culta, *verbigracia*, encontramos el tema del disfraz en la historia de Robin Hood de Alejandro Dumas, de sobra conocida; el héroe de los ladrones y los mendigos aparece “habillé en pèlerin”⁵⁰¹.

Hallamos, asimismo, testimonios entre la clasificación por tipos de M. Chevalier⁵⁰² sobre el cuento español y en concreto sobre los cuentos de animales. En las literaturas populares de España, Alemania, Albania, en algunos cuentos folclóricos de la etnia gitana, en Rusia, en Pakistán y en China⁵⁰³ también es fácil localizar este tema muy extendido, porque procede de obvias y conocidas realidades, en casi todos los países del mundo.

⁵⁰¹ Cf. Alexandre Dumas, *Robin des Bois*, Cahors, Cle International, 2001, p. 41.

⁵⁰² Cf. Julio Camarena y M. Chevalier, *op. cit.*, tipo 153 “La castración del oso”, p. 266.

⁵⁰³ Ver, respectivamente: A. M. Espinosa (Padre), *op. cit.*, “Las tres preguntas”, p. 22, “Juan de las Cabras”, p. 23, 24 *et passim*; A. M. Espinosa (Hijo), *op. cit.*, “Los tres novios”, p. 27, “El Rey Cuervo”, pp. 73-74, “El saco de embustes”, p. 139; A. R. Almodóvar, *op. cit.*, I y II: *passim*; Hermanos Grimm, *op. cit.*, “Cuento de uno que se fue de casa para aprender a tener miedo”, p. 12, “Caperucita Roja”, p. 80, “El ladrón maestro”, p. 304; *Cuentos populares albaneses*, (ya cit.), “La bella muchacha y el hijo del rey”, p. 139, “¿Quién guarda la tumba de padre”, p. 170, “Xhefa y Sefa”, p. 178; *Cuentos populares gitanos*, (ya cit.), “El marido celoso” (Rumanía), pp. 62-63, “Las sesenta y una habilidades”, p. 84; N. S. Afanásiev, *op. cit.*, I, “La bruja Yagá y Canijo”, p. 139, “El jornalero”, p. 244 y, entre otros, III, “La zarina y el gusli”, p. 97, “El bufón”, p. 197; *Cuentos populares de Asia*, (ya cit.), (Pakistán): “La mujer del labrador y el tigre”, p. 143; *Cuentos de la China milenaria*, (ya cit.), I, “El ladrón auténtico”, p. 284, “El cojo Li”, p. 317, II, “Wang-Chen”, p. 27.

CAPÍTULO III
DISCUSIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS Y
CONCLUSIONES

III. DISCUSIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS Y CONCLUSIONES

A.- Discusión de los datos obtenidos

La influencia literaria que la tragedia *Antígona* de Sófocles ejerce **sobre el contenido** de las seis adaptaciones es cuantitativa total en tanto que la trama principal se ha mantenido con gran rigor.

De cualquier modo, se han hallado variaciones laterales, principalmente, en los argumentos modernos de S. Espriu, J. Dantas y J. Anouilh y, en menor medida, a nuestro entender, en B. Brecht, J. Cocteau y J. M. Pemán. Estas libertades han dado una forma interior particular a dichas recreaciones contemporáneas. Entre ellas se estudiaron alteraciones en el orden de contar los hechos, invenciones y lo que llamamos incrementos sobre un mismo tema o, en su caso, las abreviaciones o recortes argumentales.

Podemos decir que en todas las versiones asistimos a la piadosa empresa de Antígona, bien sea por su tenacidad bien por su altísimo concepto del deber con sus difuntos.

La misión de la hija de Edipo es envidiable; para nosotros, Antígona consigue su sueño de perfección y, al mismo tiempo, desacredita dicha utopía enterrando, ella, una mujer, a su hermano, contra la prohibición, bajo pena de muerte, de Creonte, en un acto

solitario, como actúan los grandes héroes¹. La sociedad, el pueblo sabedor de la injusticia que se va a cometer no reacciona², no consigue contagiarse de esa perfección heroica de aquélla que deja todo: amor, juventud, familia... por cumplir con su obligación. Éste es el modelo presentado, primero, por Sófocles y, muchos siglos después, por los dramaturgos modernos objeto de este estudio.

El acto de Antígona, estamos convencidos, es un modelo, que no todo el pueblo está al alcance de imitar³, por ello queda reservado a figuras como nuestra protagonista y, por tanto, no existen sociedades perfectas, plagadas de Antígonas.

Para terminar, con base en la conservación de los aspectos temáticos esenciales en las recreaciones, éstas, al menos “han servido para que un público muy numeroso se pusiese en contacto con el drama griego” y así los adaptadores pudiesen sacar provecho, según sus intereses religiosos, políticos, escénicos, etc., de este caudal

¹ Nuestra heroína actúa en soledad, mas Hemón intenta ayudarla mediando ante su padre, inútilmente; esto provoca su suicidio. También se presta a seguir el mismo camino su hermana Ismene, aunque tarde, pues Antígona ya no quiere ayuda. Paralelamente encontramos una variación que sirve perfectamente para comprender las alteraciones aludidas en esta conclusión parcial y en nuestro estudio, hablamos de la figura de *Eumolp*, quien en la adaptación de Espriu quiso morir ayudando a Antígona pero ésta le respondía: “No, no puc acceptar el teu sacrifici” (*segona part*, esc. II) y, más adelante (*tercera part*, esc. V), ante *Creont*: “No m’he de defensar, accepto el càstig. Intercedeixo tan sols a favor d’Eumolp, que m’obeí”.

² Otra muestra de las infidelidades de los adaptadores: en Dantas el pueblo sí habla, aunque en la última intervención de la pieza, Creonte es apresado ante el noble *Ástaco*, Eurídice y *Enópides*, quien justo antes, proclama: “Povo de Tebas! Creonte já não é o teu rei. O Senado o julgará pelos crimes que cometeu” (*acto V, cena V*).

³ Creemos que fue W. Churchill (ver nuestro *T. I. T.*, p. 65) quien dijo, más o menos, que la gente ordinaria hace cosas extraordinarias. Antígona, a primera vista, podría encajar en esta definición puesto que no es un héroe trágico modelo, es un ser humano, débil físicamente, que va engrandeciéndose desde que realiza ese acto de sororidad consistente en sepultar a su hermano acarreándole la muerte. Pero no hay duda de que Antígona es un ser especial, una heroína. Cf. Miguel de Unamuno, *La Tía Tula*, Madrid, Salvat R. T. V., 1969, nº1, p. 20, en cuyo prólogo comentaba nuestro genio “Sororidad fue la de la admirable Antígona, esta santa del paganismo helénico (...)”.

inagotable de sabiduría que sigue siendo, hoy día, la tragedia griega clásica y, en particular, *Antígona*.

Respecto a **las estructuras** de las siete tragedias (pues sobre los personajes resulta sencillo interpretar la TABLA-RESUMEN I) digamos, en primer lugar (y contando que con los asteriscos -notas a las tablas- se han señalado cambios en el orden) que un vistazo superficial a las tablas nos ofrece las primeras infidelidades, más evidentes en Espriu, Dantas y Anouilh; estas diferencias / ausencias están representadas por una casilla en blanco. Esto ocurre, no por casualidad, con lo que hubiesen sido los correspondientes a los *stásima* griegos; menos veces, pero también; se han suprimido episodios en Espriu y Anouilh.

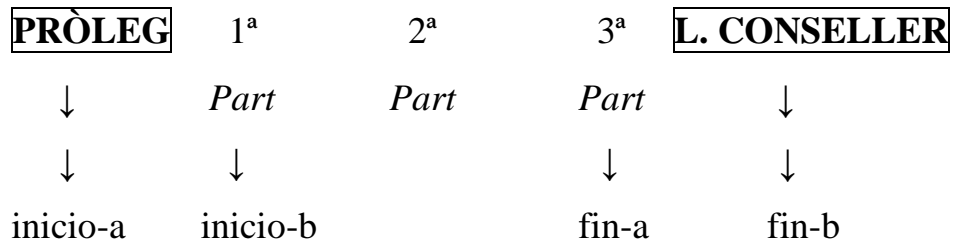
De cualquier modo, y aunque los adaptadores modernos han nutrido con episodios laterales a sus obras -por ejemplo la presencia de Megareo en Brecht, la nodriza de Anouilh, etc.- la fidelidad con el original es alta en los casos de: Pemán, si dejamos de lado las alteraciones en el orden de sucederse la acción dramática; bastante mayor en Cocteau; también significativa en Brecht; pero el respeto es menor en Dantas, aunque no apreciamos saltos en el orden de contar los hechos principales y los laterales al elaborar la tabla; en Anouilh, con muchas omisiones importantes, pero también sin alteraciones en la distribución de la acción; y por último, Espriu, con una recreación muy suya y diferente al resto.

Si fijamos la mirada en los INICIOS y los CIERRES de pieza vemos que Pemán comienza con el canto a la Victoria de Tebas, esto ocurría en Sófocles pero en la *párodos*. En cuanto a la última escena del poeta gaditano es un cambio formal muy evidente respecto al modelo en el que todo encaja, sin holguras ni estrecheces, a la perfección. En verdad existe, en Pemán, el diálogo final entre el Coro y Creonte (acto III, esc. XVIII) pero es el abatido Creonte quien pone fin a la obra en la “soledad infinita del tirano” cuando en Sófocles, son los versos 1347 hasta 1353 los que concluyen, en boca del Corifeo, la obra, como es habitual en la tragedia griega, con un consejo: prudencia.

En Espriu, sin considerar su *Prefaci de 1947*, lo primero que llama la atención es el *Pròleg* donde obtenemos noticias sobre los antecedentes de la historia y el resumen de los hechos, narrándose todo desde el principio, así se respeta la historia-modelo, y Espriu encuentra lugar para su recreación, para “su historia”. Este prólogo podríamos considerarlo como un inicio-a; el inicio-b coincidiría con la *primera part*⁴ en la que se narra los efectos de la guerra en clara alusión a nuestra fatídica Guerra Civil. Del mismo modo hemos marcado dos finales en el pieza del *lúcid* dramaturgo Espriu: el final-a, lo pone Antígona en su despedida a su trágico destino; el final-b: con él, el *Lúcid conseller* cierra la obra con un extenso parlamento en el que vaticina lo que va a acontecer, tras la catástrofe trágica ocurrida, a

⁴ Según Rosa M. Delor sería el “Nucli dinàmic de l’acció”, en Espriu, *Antígona*, p. VII.

los personajes. Este final-b guarda un tono similar⁵ al del éxodo griego. Lo dicho, en esquema, quedaría:



El *inicio-a* y el *fin-b*, son los pilares que guardan el interior y dotan a la adaptación de Espriu de una estructura muy particular y simétrica.

En Dantas, el inicio nos presentaba a *Enópides* y a *Egéon* contando la historia del fratricidio de los hermanos de Antígona y en Sófocles, las hermanas aparecen al principio de la tragedia. Esto que acabamos de decir ocurre pero en la *cena II* del *acto I* de Dantas. En cuanto al final de la pieza portuguesa, no tenemos ningún paralelo con el éxodo griego, sólo tenemos una brevísima y final reflexión del noble *Ástaco*, la sentencia para un Creonte apresado y sumido en una plena desgracia.

El caso de Anouilh es también muy singular. Contiene un *Prologue* que sería nuestro *inicio-1* en que se nos habla de los personajes de la tragedia; la escena I (*inicio-2*) presenta a Antígona con la *Nourrice* y hemos de esperar hasta la escena III para enlazar con el comienzo de Sófocles (Antígona-Ismene). El final, en el

⁵ Por ello en nuestra tabla aparece doble asterisco (**).

dramaturgo francés, muestra a un Creonte, solo, pero con la idea clara de que mañana es un día más de trabajo, hay que despachar otros asuntos de Estado. Mas el final lo entona el Coro respetando el modelo considerando, como ya se dicho, que sus intervenciones eran muy pocas.

Cocteau supone un caso aparte; la estructura es un calco del modelo griego, al menos en el orden de la acción, intervenciones de personajes, etc., sólo hay reducción de los cantos corales pero el fondo y la forma son prácticamente iguales que los de la *Antígona* sofoclea:

INICIO→ *Antígona / Ismena*

FIN→ *Coro*

Para finalizar, Brecht. A pesar de todos sus conocimientos en técnicas teatrales, de ser un dominador de la escena, se sigue un orden parejo a la acción transcurrida en Sófocles, aunque sí vemos al mejor Brecht cuando nos ofrece su sello de identidad, esto es, el inicio es un *Prólogo*, ya comentado, y entonces practica un distanciamiento, el famoso *efecto-V*, para conectar en el *inicio-b* (esc. I) con la historia de la *Antígona* clásica. El propio Bertolt Brecht en su *Modelo para Antígona* nos decía, como hemos apuntado en otra parte de este trabajo, que “el prólogo sólo podría poner una nota de actualidad y esbozar el problema subjetivo. La tragedia de Antígona despliega luego objetivamente los sucesos en el plano de los gobernantes”⁶. El final de Brecht sigue el camino marcado por Sófocles pero la función del Coro está realizada aquí por sus Ancianos.

⁶ Cf. B. Brecht, *Modelo para Antígona 1948*, en *Escritos sobre teatro*, III, (ya cit.), p. 10.

Presentamos ahora una TABLA-RESUMEN III que marca las omisiones más destacables (●) y sintetiza al mínimo todo lo dicho anteriormente. Claramente, puede verse mayor fidelidad, *grosso modo*, en los casos de Pemán, Cocteau y Brecht.

TABLA-RESUMEN III

SÓFOCLES	Pemán	Espriu	Dantas	Anouilh	Cocteau	Brecht
PRÓLOGO						
ESTÁSIMO. 1º				●		
EPISODIO 1º						
ESTÁSIMO 2º		●	●	●		
EPISODIO 2º						
ESTÁSIMO 3º			●	●		
EPISODIO 3º		●				
ESTÁSIMO 4º		●	●	●		
EPISODIO 4º						
ESTÁSIMO 5º		●		●		
EPISODIO 5º				●		
ESTÁSIMO 6º		●	●	●		
ÚLT.EPISODIO		●				
ÉXODO			*			

*El asterisco recuerda que el equivalente al éxodo en Dantas no está muy claro.

Respecto a la **temática popular** dentro de la *Antígona* de Sófocles y de sus versiones europeas modernas de Pemán, Espriu, Dantas, Anouilh, Cocteau y Brecht, creemos que han quedado demostradas la relevancia y la gran cantidad de motivos folclóricos presentes en dichas piezas teatrales, modelo y recreaciones; los testimonios sobre estos tópicos, hallados en tantas literaturas populares y cultas, son prueba de que esta investigación resultaba útil.

En los listados de temas populares lo más destacable es, por un lado, la casi plena conservación de los temas que estaban en Sófocles, exceptuando sólo tres de ellos:

Águila frente a serpiente

Madrastra cruel

Simplégades

Por otro lado, los dramaturgos modernos han incorporado algunos tópicos que no estaban en el modelo griego clásico de Sófocles, éstos se resaltaron en bastardilla; recordémoslos:

Anagnórisis

Hablar a los animales como a personas

Mirar los astros

Monstruo azote de un país

Hombre que encuentra algo en el interior de un pez

Suerte personificada

Transformación en animal

Usar disfraz

De esta manera, *grosso modo*, si concedemos atención a los índices o listados de los tópicos que hemos venido confeccionado, pensamos que las cosas quedan relativamente claras, pues son algo así como unas conclusiones parciales; pero es preciso advertir, en este apartado, si bien ya se ha explicado en los lugares pertinentes, que fueron necesarias algunas subdivisiones y matices para su elaboración.

En este sentido -y aunque cabrían, por supuesto, otros subjetivismos- nuestra clasificación quedaría, en resumen, de este modo:

1. **SÓFOCLES:** *Listado de tópicos folclóricos***1ª distinción:**

1.1.-tópicos esenciales [vienen dados por la propia estructura de la tragedia. Marcados con (*) en el listado]

1.2.-tópicos accidentales (pasajeros, su aparición es puramente fortuita, el poeta bien podría haber elegido otro tema)

2ª distinción:

-tópicos que sólo estaban en el modelo (marcados **en negrita**)

2. **DRAMATURGOS MODERNOS:** *Listados de tópicos folclóricos***1ª distinción:**

2.1.-tópicos esenciales [marcados con (*)]

2.2.-tópicos accidentales

2ª distinción:

-tópicos que ya estaban en el modelo sofocleo

-tópicos que son innovación (*en cursiva*): ● Esenciales⁷

● Accidentales

⁷ Entre los temas nuevos incorporados por Pemán, Dantas... no hay ninguno esencial a la tragedia; son todos fortuitos.

B.- Conclusiones

Primera.- La influencia literaria que la *Antígona* de Sófocles ejerce sobre los seis textos estudiados es, en cuestiones de contenido, cuantitativa total pues el asunto se ha transmitido con gran respeto hacia el modelo clásico. En cualquier caso, se han localizado alteraciones en el orden de contar los hechos, invenciones e incrementos -o abreviaciones- sobre un mismo tema que, sin desvirtuar el argumento sofocleo, han posibilitado seis recreaciones muy particulares, sobre el intemporal mito de Antígona, que varían desde la “libertad” del caso de Espriu a la casi total fidelidad de Cocteau.

Segunda.- Respecto a los personajes hemos de destacar algunas omisiones importantes, por ejemplo la del Mensajero y el Mensajero de palacio en Pemán y en Dantas; la ausencia de Tiresias y de Eurídice en Anouilh, o la de Hemón en Espriu. Estas omisiones están compensadas con la aparición de figuras como *Eumolp*, *Etèocles*, etc., en Espriu; *Egéon* en Dantas o La nodriza en Anouilh. De cualquier modo, el espíritu de los personajes principales no ha variado mucho si exceptuamos, *verbigracia*, detalles en la caracterización de alguno de ellos como: la humanidad del Creonte en Anouilh que intenta, incluso, salvar a Antígona -menos decidida en su empresa santa que su equivalente clásica-; los coros, que, en general, han visto muy abreviada su extensión y el *Hémon* de Dantas, menos reflexivo que su paradigma griego.

Tercera.- En cuanto a la estructura externa, *Antígona* de Sófocles distribuía la acción en episodios, *stásima*, etc., éstos han adoptado la forma habitual actual en actos [único en Anouilh y en Brecht (ambos con Prólogo) y Cocteau; cinco actos en Dantas y tres en Pemán y en Espriu -*parts*-] y en escenas -éstas segmentadas sólo en el caso de Dantas, en el resto de adaptaciones nos encargamos nosotros de dicha subdivisión.

Por otro lado, muy significativos son los inicios y cierres de las piezas modernas respecto al modelo, así como los *agones* griegos que se han mantenido, en gran medida, bajo la forma de diálogos enfrentados. Más alteraciones se han producido sobre los *stásima*, que se han visto reducidos y, obviamente, modernizados, como se ha demostrado a lo largo de esta Tesis Doctoral.

Cuarta.- Al no existir un precedente concreto a nuestro trabajo, la investigación ha resultado, desde nuestro punto de vista, muy fructífera, sobre todo, en cuanto al estudio comparado de la temática popular en las adaptaciones de Pemán, Espriu, Dantas, Anouilh, Cocteau y Brecht, el aspecto más novedoso de nuestra empresa, ya que, los tópicos folclóricos presentes en la obra trágica del poeta de Colono, o sea, de Sófocles ya habían sido estudiados por el profesor Benavente y Barreda.

Quinta.- Se han analizado una lista considerable de tópicos populares (26) presentes en la *Antígona* de Sófocles, de los que diez son esenciales (por ejemplo, el tema del suicidio) y el resto

accidentales (pongamos por caso el tema de la lluvia portentosa), pues el poeta griego bien podría haber elegido otros; entre estos temas fortuitos, hay tres que sólo aparecen en Sófocles y que, por tanto, no se han transmitido en las versiones modernas (Águila frente a sierpe; Madrastra cruel; Simplégades).

Sexta.- Si observamos los listados de temas folclóricos de Sófocles y de los dramaturgos modernos, que hemos elaborado, es fácil apreciar una mayor conservación de los tópicos del modelo en las recreaciones, por orden: de Pemán, con más de veinte temas en su adaptación; Cocteau; Brecht; Dantas; Espriu y, en último lugar, Anouilh. Si hablamos de los tópicos que son innovación moderna, el poeta gaditano incorpora a su pieza seis motivos que no estaban en la *Antígona* sofoclea; Cocteau, con total fidelidad al modelo, no añade nada nuevo; Dantas, Anouilh, Brecht y Espriu, con la incorporación de un novedoso tópico, cada uno, respecto al modelo griego. Estos motivos fortuitos no son esenciales en las respectivas adaptaciones citadas.

Séptima.- Se ha comprobado que estos temas eran descollantes ya en autores anteriores en el tiempo a Sófocles, como en Homero (pongamos por caso el tema del cadáver que es devorado por perros y rapaces, esencial en *Antígona* y en las seis piezas modernas, que se encuentra justo al principio de la *Ilíada*, vv. 4-5) pero también, entre otros casos, en la Biblia (confróntese el mismo tópico en *Reyes*, II, 9, 34-37) y en relatos populares de España (A. R. Almodóvar, *op. cit.*, I,

292), Rusia (N. S. Afanásiev, *op. cit.*, I, 222, 290, por ejemplo), Francia (Ch. Perrault, *op. cit.*, p. 110), etc.

Entre los temas accidentales también hay testimonios en las literaturas populares de diversos continentes pero, del mismo modo, pueden rastrearse estos motivos en las plumas de autores cultos modernos; por ejemplo el tema del Sol llamado “ojo” / Sol personificado, además de la *Antígona* de Sófocles (vv. 103-104) lo encontramos, por un lado, personificado en Lorca (“Se ha quebrado el Sol”), en Espronceda (“Himno al Sol”) y, asimismo, en el *Rigveda* (I, 115) y en la mitología de Haway (*cf.* M. Beckwith, *Hawaiian Mythology*, New Haven, 1940, mitos 221 y 354); es llamado “ojo” también en la obra lírica de S. Espriu [“Libro de Sinera” : “(...) l’ull sense parpella”, *cf.* *Antología lírica*, Madrid, Cátedra, 1997] y, por otro lado, el Sol es ese astro que todo lo ve y todo lo escucha, *cf.* la *Odisea* (XII, 323).

Octava.- En relación con lo que acabamos de decir, puede extraerse una lógica conclusión: estos temas ocupan las páginas de obras populares de diversos lugares lejanos entre sí, en tiempo y en espacio, y paralelamente en literaturas cultas, por ello, pensamos que se ha producido un desarrollo independiente del tópico. Las pruebas que hemos ofrecido hacen evidente el uso de la temática popular por parte de grandes poetas y dramaturgos cultos, como Sófocles, G. Lorca, J. M. Pemán, S. Espriu, B. Brecht... A nuestro entender, este hecho debería revalorizar la importancia de la literatura y de la cultura populares.

Novena.- Estos tópicos, que aparecen en tantos lugares y literaturas diferentes, en muchas ocasiones tienen origen en la observación de la naturaleza (tema del águila contra la sierpe) o simplemente emanan de la realidad (a veces desgraciada, como ocurre con los temas del suicidio y de la lapidación que, de vez en cuando, incluso podemos ver en directo por la televisión).

Décima.- Caben, por supuesto, muchas mejoras en nuestro estudio, pero consideramos que el rastreo realizado ha sido efectivo y, opinamos, justo -pues para la constatación de testimonios, populares y cultos, se han revisado con rigor un gran número de obras de diversas culturas- para lograr unas conclusiones tan concretas como nos ha resultado posible.

Por último, esperamos que nuestra aportación pueda contribuir, en alguna medida, al desarrollo del estudio de la cultura popular, de la que todos, sin excepción, somos deudores.

BIBLIOGRAFÍA

1. TEXTOS

EDICIONES Y TRADUCCIONES DE ANTÍGONA Y DE LAS SEIS RECREACIONES ESTUDIADAS

Ediciones críticas

DAIN, A., Paris, 3 vols., 1955 (2ª ed. con trad. fr. de P. Mazon).

FERRARI, F., (*Sofocle. Antigone. Edipo re. Edipo a Colono*), Milano, 1997.

JEBB, R. C., (*The Text of the Seven Plays*), Cambridge, 1897, (reimpr.) Cambridge, 1957.

PEARSON, A. C., Oxford, 1924.

Ediciones bilingües

Sófocles. Antígona-Electra, vol. II, Barcelona, Alma Mater, 1965 (griego-español: Ignacio Errandonea).

Las adaptaciones

ANOUILH, J., *Antigone*, Paris, La Table Ronde, 2001.

COCTEAU, J., *Antigone. Les mariés de la Tour Eiffel*, Paris, Gallimard, 1948.

DANTAS, J., *Antígona*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1946.

ESPRIU, S., *Antígona*, Barcelona, Edicions 62, 1988.

PEMÁN Y PEMARTÍN, J. M., *Antígona. Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*, (Prólogo de I. Errandonea), Madrid, Arbor, 1946.

Traducciones al español:

De las tragedias sofocleas

ALAMILLO, A., (*Sófocles. Tragedias*), Madrid, Gredos, 1981.

BENAVENTE Y BARREDA, M., Madrid, Ediciones Clásicas, 1999
(con los *Fragmentos*).

BENAVENTE Y BARREDA, M., (*Sófocles. Antígona*), Madrid, Ed. Clásicas, 1997 (versión suelta).

BENAVENTE Y BARREDA, M., (*Sófocles. Edipo en Colono*), Madrid, Ed. Clásicas, 2001 (versión suelta).

FERNÁNDEZ GALIANO, M., (*Sófocles. Tragedias*), Barcelona, Planeta, 1985.

GIL, L., (*Antígona, Edipo rey, Electra*), Madrid, Guadarrama, 1969.

TOVAR, A., (Ed. del texto griego con notas: *Sófocles. Antígona*), Madrid, Instituto Antonio de Nebrija, 1972 (2ª ed.).

De las adaptaciones estudiadas

ANOUILH, J., *Teatro. Nuevas piezas negras. Jezabel, Antígona, Romeo y Jeannette, Medea*, (trad. esp. de Aurora Bernárdez) Buenos Aires, Losada, 1960.

BRECHT, B., *Teatro completo. El preceptor. Antígona. Coroliano*, tomo XII, (trad. esp. de H. Wolfgang Jung) Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

COCTEAU, J., *Antígona*, en *Teatro del mundo*, (trad. esp. de Miguel Alfredo Olivera y Rosa Chacel) Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1952.

**ESCRITOS DE LOS DRAMATURGOS MODERNOS ESTUDIADOS
SOBRE ANTÍGONA Y OTRAS TRAGEDIAS SOFOCLEAS**

BRECHT, B., *Escritos sobre el teatro*, (trad. esp. de Jorge Hacker) Buenos Aires, Nueva Visión, 1973 (varios vols.).

BRECHT, B., *Modelo para <<Antígona>> 1948*, en *Escritos sobre teatro*, vol. 3, (trad. esp. de Nélica Mendilaharzu), Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

ESPRIU, S., “Apèndix”, en Espriu, *Antígona*, Barcelona, Edicions 62, 1988.

ESPRIU, S., “Autopresentación” (14-02-1952), en *Evocació de Rosselló-Pòrcel i altres notes*, Joaquim Horta (editor), Barcelona, 1957.

PEMÁN, J. M., *Apuntes autobiográficos. Confesión general y otros*, publicada en *Obras de J. M. Pemán*, (tomo 10) Madrid, Edibesa, 1997.

PEMÁN, J. M., *De las letras y las artes*, publicada en *Obras de J. M. Pemán*, (tomo 10) Madrid, Edibesa, 1997.

PEMÁN, J. M., *Edipo. Versión nueva y libre de un mito antiguo*, en *Obras Selectas*, Barcelona, Carroggio, 1973.

PEMÁN, J. M., *Obras Selectas*, Barcelona, Carroggio, 1973.

2. ESTUDIOS DE REFERENCIA

OBRAS DE CARÁCTER GENERAL SOBRE LOS DRAMATURGOS MODERNOS ESTUDIADOS Y SOBRE SÓFOCLES

ALSINA, J., *Literatura griega. Contenidos, problemas y métodos*, Barcelona, Ariel, 1967.

BENJAMIN, W., *Tentativas sobre Brecht*, (trad. esp. y prólogo de Jesús Aguirre) Madrid, Taurus, 1998.

BOWRA, C. M., *Sophoclean Tragedy*, Oxford University Press, 1965.

BRECHT, B., *El pequeño organon para el teatro*, (trad. esp. de Christa y José M. Carandell) Granada, Don Quijote, 1983.

Brecht, siglo XX, Granada, Comares, 1998, ed. Juan Carlos Rodríguez.

CASTELLET, J. M^a., *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*, Madrid, Taurus, 1971.

DÍEZ DEL CORRAL, L., *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, Col. "Biblioteca Universitaria Gredos. Ensayos" 19, 1957.

ESPRIU, S., *Antología lírica*, ed. bilingüe de José Batlló, Madrid, Cátedra, 1977.

FERRERAS, I., *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988 (reimpr. 1990).

GIL, L., *Estudios de humanismo y tradición clásica*, Madrid, Univ. Complutense, 1984.

GIL, L., "Los estudios humanísticos en México: desarrollo y perspectivas futuras", *Silva* 1, 2002.

GNISCI, A. (ed.), *Introducción a la literatura comparada*, trad. y adaptación bibliográfica de L. Giuliani, Barcelona, Crítica, 2002.

GNUTZMANN, R., *Teoría de la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 1994.

GRISMER, R. L., "Introduction to the Classical Influence on the Literatures of Spain and Spanish America", *BICC V*, 1949, pp. 433-446.

HIGHET, G., *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York-London, Oxford Univ. Press, 1949.

LAGUNA MARISCAL, G., "Literatura Comparada y Tradición Clásica", *AEF 17*, 1994, pp. 283-293.

LASSO DE LA VEGA, J. S., "El mito clásico en la literatura española contemporánea", *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid-Barcelona, 4-10 de abril de 1961), Madrid SEEC, 1964. (Reproducido en la obra siguiente de Lasso de la Vega, pp. 157-222).

LASSO DE LA VEGA, J. S., *Helenismo y literatura*, Madrid, Prensa Española, 1967.

LESKY, A., *Historia de la literatura griega*, (trad. esp. de J. M. Regañón y Beatriz Romero) Madrid, Gredos, 1985 (reimpr.).

LESKY, A., *La tragedia griega*, (trad. esp. de Juan Godó Costa. Revisión y prólogo de José Alsina), Barcelona, Labor, 1973.

LIDA DE MALKIEL, M^a R., *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós, 1971.

LIDA DE MALKIEL, M^a R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

LÓPEZ FÉREZ, J. A. & ROURA ROIG, C., *Influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX: guía didáctica*, Madrid, UNED, 1998.

LÓPEZ SALVÁ, M., “Tradición clásica griega y humanismo en España: estudios y estado de la cuestión”, *Tempus* 12, 1996, pp. 5-25.

MIRALLES, C., “La literatura griega en las literaturas hispánicas”, en J. A. López Férez (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 1208-1223.

MOELLER, CH., *Literatura del siglo XX y cristianismo*, tomo V: *Amores Humanos (Brecht, Valéry...)*, vers. esp. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1978 (2^a ed.), pp. 73-143.

NUSSBAUM, M. C., *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, (trad. esp. de Antonio Ballesteros) Madrid, Visor, 1995.

PATTERSON, C., *The Family in Greek History*, President and Fellows of Harvard College, 1998.

REINHARDT, K., *Sófocles*, (trad. del original *Sophokles* de Marta Fernández-Villanueva) Barcelona, Destino, 1991.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999.

RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. & BRAVO GARCÍA, A. (eds.), *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, Edit. Coloquio, 1986.

RUIZ RAMÓN, F., *Historia del Teatro Español del Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981.

SANTANA HENRÍQUEZ, G., *Tradición clásica y literatura española*, Las Palmas de Gran Canaria, Univ. de Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

STEINER, G., *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, 1961.

VALENTÍ FIOL, E., *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, Col. "Biblioteca de cultura catalana" 4, 1973.

VARA DONADO, J., *El origen de la tragedia griega*, Cáceres, Univ. de Extremadura, 1976.

VERSINI, G., *Le théâtre français depuis 1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, T., *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin 1917, reimpr. Zürich 1969.

WEBSTER, T. B. L., *An Introduction to Sophocles*, London, 2ª ed. 1969.

PERVIVENCIA Y TRANSMISIÓN MÍTICA DE ANTÍGONA

ALSINA, J., “Sófocles en la crítica del siglo XX”, en *Emerita*, XXXII, fasc. 2º, 1964, pp. 299-320.

BADIA, A., *Antígona i Fedra de Salvador Espriu*, Barcelona, Ampúries, 1985.

BAÑULS OLLER, J. V. – CRESPO ALCALÁ, P., *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari, Levante Editori, “*Kleos*” 16, (2008).

BOSCH, M. C., *Antígona en la literatura moderna*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Secretariado de Publicaciones (Resumen de Tesis de Doctorado), 1979.

BOSCH, M. C., “*Antígona Vélez* o la poesía convertida en tragedia”, *Caligrama* 1 (2), 1984, pp. 93-107.

BOSCH, M. C., “Les nostres Antígones”, *Faventia* 2 (1), 1980, pp. 93-111.

CAMACHO ROJO, J. M., “La tradición clásica en las literaturas hispánicas: esbozo de un ensayo bibliográfico”, *Flor. Il.* 2, 1991, pp. 33-92.

CAMACHO ROJO, J. M., *La tradición clásica en las literaturas iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*, Granada, Univ. de Granada, 2004.

CAMACHO ROJO, J. M., “Bibliografía analítica sobre la tradición clásica en las literaturas hispánicas e hispanoamericanas del siglo XX (I. 2001-2005)”, *Flor. Il.* 19, 2008, pp. 337-376.

CAMACHO ROJO, J. M., “Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español republicano. I: María Zambrano, *La tumba de Antígona*”, *Flor. Il.* 21, 2010, pp. 65-83.

CAMACHO ROJO, J. M., “La tradición clásica en las literaturas hispánicas e hispanoamericanas del siglo XX. Bibliografía analítica, II: 2006-2010 (Primera parte)”, *Flor. Il.* 22, 2011.

CAMACHO ROJO, J. M., “Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español de 1939. I: María Zambrano, *La tumba de Antígona*”, 2011 [En prensa. En Homenaje a María Luisa Picklesimer].

CASTILLO, J., “La Antígona de María Zambrano”, *Litoral* 121-123, 1983, pp. 9-15.

DUROUX, R. – URDICIAN, S. (eds.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, col. “Mythographies et sociétés”, 2010.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., “Antígona en España”, *Arbor* III (8), 1945, pp. 391-395.

FERNÁNDEZ GALIANO, M., “Edipo por tierras de España”, en B. Gentili – R. Pretagostini (eds.), *Edipo, il teatro greco e la cultura europea*, Urbino, 1982, pp. 135-161.

FIALHO, M. DO CÉU, “A Antígona de Júlio Dantas”, *Máscaras portuguesas de Antígona* (nº 240), *Ágora*, Suplemento 1, Aveiro, 2001, pp. 71-84.

FRAISSE, S., *Le mythe d'Antigone*, Paris, A. Colin, 1974.

GARCÍA GUAL, C., “Sobre la reinterpretación literaria de los mitos griegos: ironía e inversión del sentido”, en D. Villanueva, A. Mangal & E. Bou (coords.), *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 183-194.

GIL IRIARTE, M. L., “Balún Canán, la voz de una Antígona mexicana”, *ALHA* 27, 1998, pp. 297-310.

GIL, L., *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 1975.

LAGUNA MARISCAL, G., “El tópico de la tormenta de amor de la poesía grecolatina a la tradición clásica”, en M. Á. Márquez Guerrero, A. Ramírez Verger & P. Zambrano (eds.), *El retrato literario: tempestades y naufragios, escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la SELGC*, Huelva, Univ. de Huelva, Serie “Collectanea” 30, 2000, pp. 435-442.

LASSO DE LA VEGA, J. S., *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 313-363.

LASSO DE LA VEGA, J. S., “La presencia del mito griego en nuestro tiempo”, *Estudios sobre la Antigüedad en homenaje al profesor Santiago Montero Díaz* (Anejos de *Gerión* nº 2), Madrid, 1989, pp. 99-114.

LASSO DE LA VEGA, J. S., *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Cocteau, Gide, Anouilh)*, Murcia, Univ. de Murcia, 1981.

MIRALLES, C., “El món clàssic en l’obra de Salvador Espriu”, en *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986, 239-271.

MOLINARI, C., *Storia di Antigone (De Sofocle al Living Theatre) Un mito nel teatro occidentale*, Bari, De Donato, 1977.

MORAIS, C. M., “A *Antígona* de António Pedro: liberdades de uma glosa”, en J. M. Nunes Torrão (coord.), *III Coloquio Clássico. Actas*, Aveiro, 1999. [Reproducido en *Máscaras portuguesas de Antígona* (nº 240), pp.85-101].

MORAIS, C. M., (coord.), *Máscaras portuguesas de Antígona*, Aveiro, Universidade de Aveiro, Col. “Ágora-Suplemento” 1, 2001.

NUÑEZ, C. F. PATE, *O Universo trágico da “Antígona” de Sófocles e suas relações com “Pedreira das almas” de Jorge Andrade*, Dissertação de Metrado (xerox), Rio de Janeiro, UFRJ, 1986.

PÉREZ BLANCO, L., “*Antígona Vélez*. Apropiação y trueque del mensaje sofocleo”, *CA* 43, 1984, pp. 143-172.

PÉREZ JIMÉNEZ, A., “Reflejos del mito clásico en la literatura europea”, *EClás* XXXIV (102), 1992, pp. 65-68.

PIANACCI, R. E., *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Irvine, Ediciones de Gestos, col. “Historia del Teatro” 12, 2008.

PICKLESIMER, M. L., “*Antígona: de Sófocles a María Zambrano*”, *Florilib* 9, 1998, 347-376.

PICKLESIMER, M. L., “*Ismene, una figura incomprendida*”, en *Florilib* 11, 2000, pp. 215-225.

PINO CAMPOS, L. M., “*Antígona: ¿rebeldía o sacrificio? Apuntes en torno a la historia sacrificial (IV)*”, en *Interculturalidad, insularidad, globalización. Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. La Laguna*, Tomo II, La Laguna, 2010, pp. 549-568.

POCIÑA, A., “Diferentes tratamientos de mitos clásicos en el teatro español y argentino”, en J. A. López Férez (ed.), *Influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX* (Actas del VIII Coloquio Internacional de Filología Griega, UNED, Madrid, 5-8 de marzo de 1997) [en prensa].

POCIÑA, A., “Sobre la reescritura de los clásicos”, *Las puertas del drama* (Revista de la Asociación de Autores de Teatro) 6, 2001, pp. 4-10.

PRIETO PÉREZ, S., “El *ethos* de Eloísa y las figuras trágicas de Electra y Antígona en María Zambrano a propósito de una distinción lucreciana”, en I.-X. Adiego (ed.), *Actes del XIII Simposi de la secció catalana de la S.E.E.C.* (Tortosa, 15-18 d’abril de 1998), Tortosa, Adjuntament de Tortosa, 1999, pp. 265-269.

RAGUÉ ARIAS, M. J., *Els personatges femenins de la tragedia greca en el teatre català del segle XX*, Sabadell, Ed. Ausa, Col. “Orientalia barcinocensia” 9, 1990.

RAGUÉ ARIAS, M. J., “La *Antígona* furiosa de Griselda Gambaro”, *Art teatral*, III 3, 1991, pp. 93-95.

RAGUÉ ARIAS, M. J., “La ideología del mito. Imágenes de la guerra civil, de la posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grecia Clásica en el teatro del siglo XX en España”, *Kleos* 1, 1994, pp. 63-71.

REISZ, S., “Antígona entre el amor y el furor (o Griselda Gambaro ante el viejo Sófocles)”, *Synthesis* 2, 1995, pp. 93-106.

RUIZ PÉREZ, A., “Adán y Antígona de L. Marechal: héroes clásicos y argentinos”, *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, pp. 393-397.

SCABUZO, S., “De Sófocles a G. Gambaro: el discurso del trono en *Antígona furiosa*”, *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, pp. 399-405.

SCABUZO, S., “Antígona furiosa de G. Gambaro: entre traducción y reconstrucción”, *Argos* 24, 2000, pp. 145-155.

SILVA, M. DE F. SOUSA E., “A *Antígona* de Júlio Dantas –Regreso ao modelo sofocliano”, *Máscaras portuguesas de Antígona*, pp. 71-84.

SILVA, M. DE F. SOUSA E, “Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: *Antígona* de Júlio Dantas e *Perdição* de Hélia Correia”, *Humanitas* 50 (2), 1988, pp. 963-1000.

STEINER, G., *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, (trad. esp. de Alberto L. Bixio) Barcelona, Gedisa, 1987.

TOVAR, A., “La Antígona actual”, en *Sófocles. Antígona*, Madrid, Instituto Antonio de Nebrija, 1972, pp. 27-31.

VICO BURGOS, R., *La <<Antígona>> de Sófocles y su trasunto en <<Antígona. Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles>> de José María Pemán y Pemartín*, Univ. de Jaén, 2001.

VILANOVA, A., “Nuevas aproximaciones a las Antígonas iberoamericanas”, *NRFH* XL VII (1), 1999, pp. 137-150.

VILCHES DE FRUTOS, M. F., “El mito literario en el teatro español de la postguerra”, en F. Ruiz Ramón & Oliva (eds.), *El mito en el teatro clásico español* (VII Jornadas de teatro clásico español, Almagro, 25-27 de septiembre, 1984), Madrid, Taurus, Serie “Persiles” 188, 1988, pp. 82-88.

VILCHES DE FRUTOS, M. F., “Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española”, *Segismundo* XVII, 1983, pp. 183-209.

ZAMBRANO, MARÍA, <<La tragedia: Edipo y Antígona>>, en *El sueño creador* [en *Obras reunidas*, Xalapa (Méjico), Universidad de Veracruz, 1965, pp. 81-94 (= <<El origen de la tragedia: Edipo>> y <<El personaje-autor: Antígona>>, en *Obras reunidas*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 51-68=, Madrid, Siruela, 1993, pp. 242-252)].

**3. OBRAS SOBRE TEMÁTICA FOLCLÓRICA Y
BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL PARA LOS TÓPICOS
ESTUDIADOS**

SOBRE TEMÁTICA FOLCLÓRICA

AARNE, A.-THOMPSON, S., *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1928.

BECKWITH, M., *Hawaiian Mythology*, New Haven, 1940.

BENAVENTE Y BARREDA, M., *El tema de Putifar en la literatura griega clásica y en otras literaturas*, Universidad de Jaén, 1997.

BERLANGA, I., *Los tópicos del folclore universal en la obra de Sófocles*, Granada, 1997.

BLINKENBERG, CHR., *The Thunder Weapon in Religion and Folklore*, Cambridge, 1911.

CAMARENA, J.-CHEVALIER, M., *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos, 1977.

CARO BAROJA, J., *De los Arquetipos y Leyendas*, Madrid, Istmo (colección Fundamentos, nº 113), 1991.

CARO BAROJA, J., *Ritos y Mitos Equívocos*, Madrid, Istmo (colección Fundamentos, nº 100), 1989.

CROSS, T. P., *Motif-Index of Early Irish Literature*, Bloomington (Indiana), 1952.

ESLAVA GALÁN, J., *La leyenda del Lagarto de la Malena*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1980.

FIGUEROLA SICART, C., *Los tópicos folclóricos en la obra de Eurípides*, Granada, 1997.

GARCÍA SALAS, LUISA B., *La anagnórisis, tópico de la literatura folklórica en las letras griegas*, Granada, 1978.

GAYTON, A. H.-NEWMAN, S. S., *Yokuts and Western Mono Myths*, Berkley, 1940.

IKEDA, H., *Motif and Type Index of Japanese Folktales*, Ann Arbor, Michigan, Microfilm Service, 1955.

MacCULLOCH, J. A., *Celtic Mythology*, Boston, 1918.

MACHADO Y ÁLVAREZ, A., *El Folk-Lore Andaluz*, Sevilla, Biblioteca de Estudios Clásicos, Madrid, 1961.

O'SUILLEABHAIN, S., *Scealta Craibhteacha*, Dublin, 1952.

PRITCHARD, J. B. (ed.), *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, (3ª ed.), Princeton, New Jersey, 1969.

PROPP, V., *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos (nº 50), 6ª ed., 1988.

PROPP, V., *Morfología del cuento. Seguida de las transformaciones de los cuentos maravillosos y de El estudio estructural y tipológico del cuento de E. Méletinski*, Madrid, Ed. Fundamentos (nº 21), 10ª ed., 2000.

SÉBILLOT, P., *Les incidents des contes populaires de la Haute Bretagne*, Vannes, 1892.

THOMPSON, S., *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington (Indiana) 2ª ed., 6 vols., 1966.

WELLS, J. E., *A Manual of Writings in Middle English*, New Haven, 1916.

CUENTOS. COMPILACIONES. CANCIONEROS.

AFANÁSIEV, A. N., *Cuentos Populares Rusos*, (trad. esp. de Isabel Vicente), 3 vols., Madrid, Anaya, 1984.

ALVAR, M., *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 2ª ed., 1970.

ANDERSEN, GRIMM Y HOFFMANN. *Cuentos*, (ed. Milagros Fernández Poza) Madrid, Club Internacional del Libro, 1983.

BENAVENTE Y BARREDA, M., *Los de allá. Cuentos de fantasmas y aparecidos*, Úbeda (Jaén), El Olivo, 2002.

CHAUCER, G., *Cuentos de Canterbury*, (trad. esp. de Pedro Guardia Massó) Madrid, Cátedra, 1991.

CLARÍN, *Cuentos*, Barcelona, Orbis, 1988.

Cuéntame un cuento, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001.

Cuentos de la China milenaria, (trad. esp. de Enrique P. Gatón e Imelda Hwang) 2 vols., Madrid, Anaya, 1986.

Cuentos de la Cuba española, (recopilación de El Hassane Arabi) Madrid, Clan, 2001.

Cuentos del mundo, Sevilla, (Junta de Andalucía) Coria Gráfica, S. L., 1999.

Cuentos populares albaneses, (trad. esp. de Ramón Sánchez Lizarralde) Madrid, Miraguano, 1994.

Cuentos populares de Asia, (trad. esp. de Carmen Bravo-Villasante) Madrid, Doncel, 1976.

Cuentos populares gitanos, (trad. esp. de Adolfo Gómez Cedillo) Madrid, Siruela, 1997.

Cuentos suecos (E. Beskow y otros), (trad. esp. de Ulla-Britt Hansson) Madrid, Anaya, 1986.

DE TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, D., *Cancionero popular de Jaén*, Jaén, I. E. G., 1972.

ESPINOSA, A. M., (Hijo), *Cuentos populares de Castilla y León*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

ESPINOSA, A. M., (Padre), *Cuentos populares de España*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Austral), 1946.

GARCÍA GARCÍA, J., *Te voy a contar... los cuentos de Jaén*, Jaén, Ayuntamiento de Jaén, 2003.

GIL, B., *Cancionero infantil*, Madrid, Taurus, 1964.

GRIMM, J. y W., *Cuentos de la infancia y del hogar*, (trad. esp. de Ulrique Michael y Hernán Valdés) Barcelona, Bruguera, 1982.

GRIMM, J. y W., *Cuentos de niños y del hogar*, (trad. esp. de M^a. Antonia Seijo Castroviejo), 3 vols. Madrid, Anaya, 1986.

KER, A., *Papuan Fairy Tales*, London, 1910.

KLARK, K. M., *Maori Tales and Legends*, London, 1896.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Flor Nueva de Romances Viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1938, reimpr. 1979.

PENZER, N. M., *The Ocean of Story: being C.H. Tawney's translation of Somadeva's Kathā Sarit Sāgara*, 10 vols., London, 1923.

PERRAULT, CH., *Cuentos de Antaño*, (trad. esp. de J. Eyheramonno y E. Pascual) Madrid, Anaya, 1983.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A., *Cuentos al amor de la lumbre*, Madrid, Anaya, 2 vols., 1983-84.

BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL PARA LOS TÓPICOS ESTUDIADOS

Temas presentes en Sófocles y en las versiones modernas

Tema 1.- Águila frente a sierpe (Sólo en Sófocles) *cf.* Pritchard, 114-118 y 596; M. León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*, México, 1967, p. 20; Homero, *Ilíada*, XII, 200-207; Sóf., *Ant.* 110-126; Esquilo, *Coéf.* 247-259; Aristófanes, *Cab.* 197-210 y *Avispas*, 15-18 y 22-23.

Tema 2.- Almas de difuntos *cf.* Aarne-Thompson, types 307, 363 y 365; Thompson, II, 402-509; Almodóvar, I, 267-285; Grimm n^os 47, 196; Sóf., *Ant.* 73-75, 542, 898-899; Afanásiev, II, 10 y ss., III, 129 y ss.

Tema 3.- Amenaza de lapidación *cf.* Biblia, *Ev. San Juan*, 8, 5-7; S. Thompson, *Motif-Index*, V, 203 y 225; Esquilo, *Eumén.*, 189 y *Agam.* 872; Homero, *Il.* III, 57; Sófocles, *Ant.*, 35-36; R. M. Pidal, *op. cit.*, p. 119.

Tema 4.- Amenaza de tortura *cf.* Aarne-Thompson, types 310, 535, 590 y 613; S. Thompson, *op. cit.*, V, 218-314; Penzer, *op. cit.*, V, 82; Esquilo, *Eumén.*, 185-190, *Prom.* 52-56, *Agam.* 1641-1642; Sófocles, *Ay.*, 253-255, 1295-1297; *Ant.*, 35-36, 970-980; Platón, *Gorg.* 473 c y *Rep.* 362 e.

Tema 5.- Amor personificado cf. M. Beckwith, *Hawaiian Mythology*, New Haven, 1940, mitos n^os 185 y 188; N. M. Penzer, *op. cit.*, vol. X, pp. 163 y ss. s.v. *god of Love*; L. Spence, *Myths and Legends of Babylonia and Assyria*, Londres, 1916, p. 124; Sófocles, *Ant.*, 781-800; Eurípides, *Hip.* 523-544; Platón, *Banq.* 178 b- 211c.

Tema 6.- Animal fabuloso cf. Thompson, I, 348-374; M. Pidal, p. 54, Almodóvar, I, 108-109; Grimm, n^os 17, 57, 64 y 106; Sófocles, *Ant.* 126-127, 1125-1126 y *Traq.* 1094.

Tema 7.- Ave que llora a sus polluelos cf. *Ilíada*, II, vv. 308-315; Almodóvar, II, 485-487; Grimm, n^o 158; Sófocles, *Ant.*, 424-425; Esquilo, *Agam.* 49-59.

Tema 8.- Cadáver(es) pasto de perros y aves cf. Biblia, *Reyes*, II, 9, 34-37; Homero: *Ilíada*, I, 4-5, XI, 162, *et passim* y *Odisea*, XXII, 30; Aarne-Thompson, type 300; Almodóvar, I, 292; Afanásiev, I, 222, 290; Sófocles, *Ant.* 29-30, 205-206, 257-258, etc.

Tema 9.- Castigo divino cf. Almodóvar, II, 424 y 425; Biblia, *Jueces*, 20, *et passim*; Thompson, V, 262-266; Sófocles, *Ant.* 1075-1083, 1270-1274 y 1350-1353; Homero, *Od.* XVII, 483-487.

Tema 10.- Cegar como castigo o venganza cf. Malalasekera, I, 111 y 1163; Afanásiev, I, 79; Aarne-Thompson, types, 310, 533, 590 y 613; Homero, *Od.*, IX, 382-395; Sófocles, *Ant.*, 970-980.

Tema 11.- Censura de la mujer/antifeminismo cf. Almodóvar, I, 302 y 306, II, 389-401; Grimm, n^os 14, 34, 52, 128, 157 y 169; Afanásiev, I, 85-88, II, 156 y III, 246-250; Thompson, I, 220-221; Sófocles, *Ant.*, 646-659.

Tema 12.- Fulminación cf. Afanásiev, I, 301-305; Blinkenberg, *The Thunder...*; Malalasekera, I, 214 y 309, II, 1060; Homero, *Od.* XII, 415-417; Sófocles, *Ant.*, 127-135.

Tema 13.- Incesto cf. *Odisea*, XI, 271-280; Bolte-Polívka, I, 295 ss.; Aarne-Thompson, types 510 B, 706; Almodóvar, I, 193 ss.; Perrault, 71 ss.; Afanásiev, I, 147, II, 100, 152, III, 100; Sófocles, *Ant.*, 53-54.

Tema 14.- Lluvia portentosa cf. Biblia, *Éxodo*, 16,13; Grimm, n^o 24; E. S. Handy, *Marquesan Legends*, Honolulu, 1930, p. 65; Loomis, *op. cit.*, pp. 87-88; Píndaro, *Ol.*, VII, 35, 49-50; Sófocles, *Ant.*, 944-950 y fr. 1127 Radt.

Tema 15.- Madrastra cruel (Sólo en Sófocles) cf. Cox, *Cinderella, passim*; Almodóvar, I, 161 ss., 197 ss; Perrault, 139 ss.; Grimm n^os 15, 21, 24, 47, 49, 53, 130, 135 y 187; Sófocles, *Ant.* 970-980; véase tb. W. Lincke, *Das tiefmuttermotiv in Märchen der germanischen Völker*, Berlin, 1933.

Tema 16.- Malos presagios cf. S. Thompson, *op. cit.*, V, 58 y 94; Aarne-Thompson, *op. cit.*, Types 725 y 931; R. M. Pidal, *op. cit.*, 89 y 110; Sófocles, *Ant.*, 998-1014.

Tema 17.- Mensajero portador de malas nuevas cf. M. Pidal, 49, 220-221, 225-226; Afanásiev, I, 104, 235; Homero, *Il.*, XVIII, 17-35; Sófocles, *Ant.*, 222-277.

Tema 18.- Padre e hijo enfrentados cf. MacCulloch, *op. cit.*, 145 y 169; M. A. Potter, *Sohran and Rustem*, Londres, 1902, *passim*; R. B. Dixon, *Oceanic Mythology*, Boston, 1916, 235; A. Carnoy, *Iranian Mythology*, Boston, 1917, 332; P. Grimal, *op. cit.*, s.v. *Telégono*; Homero, *Il.*, IX, 448-479; Sófocles, *Ant.*, 718-765.

Tema 19.- Parricidio cf. Aarne-Thompson, types, 511, 590, 706 y 765; Thompson, V, 298-299; Bolte-Polívka, I, 551; III, 2; Sébillot, *Les incidents...*, s.v. *mère*; Malalasekera, *op. cit.*, I, 35 y 1148, II, 651, 1101 y 1169; P. Grimal, *op. cit.*, s.v. *Orestes*, *Alcmeón*, *Medea* y *Procne*; Sófocles, *Ant.*, 51.

Tema 20.- Petrificación cf. *Odisea*, XIII, 161-164; Beckwith, mitos 65, 191, 342 y 422; Almodóvar, I, 139, 234; Grimm, nº 6; Sófocles, *Ant.*, 823-833 y fr. 574 Radt.

Tema 21.- Plegaria cf. Biblia, *passim*; D. De Torres, *Cancionero popular de Jaén*, pp. 395-433; Homero, *Il.*, *passim*; Sófocles, *Ant.*, 1115-1152.

Tema 22.- Simplégades (Sólo en Sófocles) cf. Köhler, I, 572; Gayton-Newman, *Yokuts...*, 102; Homero, *Od.*, XII, 59-72; K. M.

Clark, *Maori Tales and Legends*, Londres, 1896, 36 ss.; Sófocles, *Ant.*, 966.

Tema 23.- Sol llamado “ojo” cf. *Rigveda*, I, 115, 1 y 3; Beckwith, mitos 221; Grimal y otros, *op. cit.*, I, 205; Eurípides, *If. entre los Tauros*, 194-195; Aristófanes, *Nub.*, 285; Sófocles, *Ant.*, 103-104, 880 y *Traq.*, 102.

Tema 24.- Suicidio cf. Thompson, IV, 113, V, 364; P. Grimal, *op. cit.*, s.v. *Yocasta*, *Antígona*, *Deyanira*, *Fedra*, *Ayante*, *Hemón*, etc. Almodóvar, I, 60-61, 132; Afanásiev, III, 64, 242; Grimm, n^os 55, 100 y 101; Sófocles, *Ant.*, 54, 1221-1222, 1234-1241 y 1315.

Tema 25.- Tierra divinizada y personificada cf. S. Thompson, *op. cit.*, I, p. 106; Carnoy, *op. cit.*, 260; MacCulloch, *op. cit.*, 194; Werner, *African...*, ya cit., 125; Hesíodo, *Teog.* 20, 106, 125-177; Sófocles, *Ant.*, 338-341.

Tema 26.- Victoria personificada cf. P. Grimal, *op. cit.*, s.v. *Nice*; Hesíodo, *Teog.*, 383; Afanásiev, *op. cit.*, I, 177; S. Thompson, *op. cit.*, VI, p. 561; Cross, *op. cit.*, *ad locum*; Sófocles, *Ant.*, 147-148.

Temas incorporados por los dramaturgos modernos

1 Anagnórisis (Pemán: *acto I, escena XI, por un objeto: anillo*).

Cf. *Odisea*, XIX, 467-502; M. Pidal, 125, 210-211, 237; Aarne-Thompson, type 304; Sébillot, s. v. *marque, mule*; MacCulloch, 26; Penzer, II, 76 ss.; Beckwith, mito 417.

2 Hablar a los animales como a personas (Anouilh: *escena III*).

Cf. Almodóvar, I, 88, 211, 235, II, 519; Grimm, n°s 25, 45, 48, 93, 105, 106, 162 y 166; Homero, *Il.*, XIX, 408-417; Sófocles, *Ed. r.*, 396-398; R. M. Pidal, *op. cit.*, 248-249.

3 Mirar los astros (Pemán: *acto III, escenas III, V y VIII*).

Cf. Sófocles, fr. 432 Radt; Esquilo, *Agam.* 5-25; Virgilio, *Geórg.* 137-138; J. Hernández, *Martín Fierro*, vv. 1445-1468.

4 Monstruo azote de un país (Espriu: *Pròleg*).

Cf. Bolte-Polívka, I, 547; Aarne-Thompson, type 300; Almodóvar, I, 107-110; MacCulloch, 130 ss.; Grimm, n° 20; Sófocles, *Ant.*, 126-127, 1125-1126.

5 Hombre que encuentra algo en el interior de un pez

(Pemán: *acto I, escena XI*).

Cf. Loomis, *op. cit.*, 121; Chauvin, *op. cit.*, V, 17; Heródoto, *Hª del anillo de Polícrates* (cf. III, 4, 3); S. Thompson, *op. cit.*, V, pp. 87-88; *Ev. San Mateo*, 17, 27.

6 Suerte personificada

(Pemán: *acto II, escena I*; Brecht: *Prólogo-esc. I; escena II*).

Cf. P. Grimal, *op. cit.*, s.v. *Tique* (Τύχη); Pausanias, IV, 30, 4; R. M. Pidal, *op. cit.*, pp. 48-49; S. Thompson, *op. cit.*, V, p. 561; v. *asimismo* *dicc. de Liddell-Scott-Jones* s.v. *τύχη* en II; y Esquilo, *Agam.* 664; Sófocles, *Ed. r.*, 1080.

7 Transformación en animal

(Pemán: *acto II, escena IX, alusión*; Dantas: *acto II, cena I, alusión*).

Cf. Grimm, n^os 1, 25, 126, 162; Homero, *Od.*, X, 212-213 y 237-243; S. Thompson, III, 13-26; M. Pidal, 130; Almodóvar, I, 219-220; Afanásiev, *passim*; Sófocles, frs. 296 a y 581 Radt.

8 Usar disfraz (Pemán: *acto III, escena VII, alusión*).

Cf. Almodóvar, 241; Grimm, n^os 52, 53, 65, 100, 101, 180 y 193; Afanásiev, I, 139, 244, III, 97 y 197; Homero, *Od.* IV, 244-251 y XIII, 429-438.

Listado de las obras de la Bibliografía Referencial

A. Aarne-S. Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1928.

A. N. Afanásiev, *Cuentos Populares Rusos*, Madrid, Anaya, 1983.

A. R. Almodóvar, *Cuentos al amor de la lumbre*, Madrid, Anaya, 1983.

M. Beckwith, *Hawaiian Mythology*, New Haven, 1940.

Biblia.

Ch. Blinkenberg, *The Thunder Weapon in Religion and Folklore*, Cambridge, 1911.

J. Bolte- G. Polívka, *Anmerkungen zu den kinder und Hausmärchen der Bruder Grimm*, 5 vols., Leipzig, 1913-1931.

A. Carnoy, *Iranian Mythology*, Boston, 1917.

K. M. Clark, *Maori Tales and Legends*, London, 1898.

M. R. Cox, *Cinderella*, London, 1893.

T. P. Cross, *Motif-Index of Early Irish Literature*, Bloomington (Indiana), 1952.

V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes*, 12 vols., Liège, 1892-1922.

R. B. Dixon, *Oceanic Mythology*, Boston, 1916.

A. H. Gayton- S. S. Newman, *Yokuts and Western Mono Myths*, Berkeley, 1940.

P. Grimal y otros, *Mitologías...*, Barcelona, Planeta, 1966-67.

E. S. C. Handy, *Marquesan Legends*, Honolulu, 1930.

J. Hernández, *Martín Fierro* (muchas ednes.).

R. Köhler- J. Bolte, *Kleinere Schriften*, 3 vols., Weimar, 1898-1900.

M. León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca*, México, 1967.

C. G. Loomis, *White Magic: an Introduction of Christian Legend*, Cambridge (Massachusetts), 1948.

W. Lincke, *Das tiefmuttermotiv in Märchen des germanischen Völker*, Berlin, 1933.

J. A. MacCulloch, *Eddic Mythology*, Boston, 1930.

G. P. Malalasekera, *Dictionary of Pali Proper Names*, London, 2 vols., 1937.

N. M. Penzer, *The Ocean of Story: being C. H. Tawney's translation of Somadeva's Kathā Sarit Sāgara*, 10 vols., London, desde 1923.

Ch. Perrault, *Cuentos de Antaño*, Madrid, Anaya, 1983.

R. M. Pidal, *Flor Nueva de Romances Viejos*, Madrid, Espasa, (reimpr.)1977.

M. A. Potter, *Sohrab and Rustem*, London, 1902.

J. B. Pritchard, *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*, 3ª ed. Princeton (New Jersey), 1969.

Rigveda.

P. Sébillot, *Les incidents des contes populaires de la Haute-Bretagne*, Vannes, 1892.

L. Spence, *Myths and Legends of Babylonia and Assyria*, London, 1916.

S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols., Bloomington (Indiana), 2ª ed. 1966.

BIBLIOGRAFÍA

D. de Torres, *Cancionero popular de Jaén*, Jaén, 1972.

A. Werner, *African Mythology*, Boston, 1925.

4. OTRAS OBRAS CONSULTADAS

4.1. OBRAS CONSULTADAS Y CITADAS EN ESTE TRABAJO

ALAMILLO, A., *La mitología en la vida cotidiana*, Madrid, Acento, 3ª ed., 2001.

ALBORG, J. L., *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1992 (7ª reimpr.).

ALGANZA ROLDÁN, M. & CAMACHO ROJO, J. M., “El mito de la caverna en un relato de Borges: notas sobre *La escritura del dios*”, *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, vol. II, Málaga, SEEC, 1987, pp. 353-359.

Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea. 1914-1987, (ed. J. Olivio Jiménez) Madrid, Alianza, 1996.

APULEYO, L., *Las Metamorfosis o El Asno de Oro*, Madrid, CSIC, 2004.

ARISTÓFANES, *Las Nubes. Las Ranas. Pluto*, (traducción de F. Rodríguez Adrados y J. Rodríguez Somolinos) Madrid, Cátedra, 2001.

ARISTÓTELES, *Poética*, (ed. trilingüe de Valentín García Yebra), Madrid, Gredos, 1974.

ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, *Poéticas*, (ed. preparada por Aníbal González Pérez) Madrid, Ed. Nacional, 1984.

ARMISÉN, S., (reseña) en *Voz y letra*, XI/1/2000.

BÉCQUER, G. A., *Rimas y leyendas*, Madrid, Edaf, 2000.

BENAVENTE Y BARREDA, M., “Influencias de la literatura clásica en la obra de san Juan de la Cruz”, en J. Higuera Maldonado (ed.), *San Juan de la Cruz y Jaén*, Diputación Provincial de Jaén, 1992.

BENAVENTE Y BARREDA, M., *El más allá en las viejas culturas*, Univ. de Jaén, 1994.

BENAVENTE Y BARREDA, M., *Orgullo y vergüenza de la caza mayor en España*, Torrendonjimeno, Gráficas La Paz, 1999.

BERCEO, G. DE, *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Cátedra, 1992.

BOBES NAVES, M^a C., *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.

BOLTE, J.-POLÍVKA, G., *Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm*, 5 vols., Leipzig, 1913-31.

CABALLERO, F., *Genio e ingenio del pueblo andaluz*, Madrid, Castalia, 1994.

CAMACHO ROJO, J. M. & ALGANZA ROLDÁN, M., “Vigencia del pensamiento de Heráclito en la obra poética de Emilio Prados”, *EFG* 1, 1985, pp. 51-63.

CAMACHO ROJO, J. M., “La tradición helénica en la obra de Antonio Machado, I: Poesía”, en J. M. García González & A. Pociña Pérez (eds.), *Studia graecolatina Carmen Sanmillán in memoriam dicata*, Granada, Univ. de Granada/ SEEC, 1988, pp. 147-159.

CAMACHO ROJO, J. M., “Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca”, *Florilib* 1, 1990 [1991], pp. 55-73.

CAMACHO ROJO, J. M., “Alusiones a Heráclito en la poesía española del siglo XX”, en J. M. García González & A. Pociña Pérez (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Granada, Univ. Granada/ SEEC, Col. “Biblioteca de Estudios Clásicos” 7, 1996, pp. 61-94.

CAMACHO ROJO, J. M., “Análisis de Medea, la encantadora, de José Bergamín”, *Medeas. Versiones de un mito...* (nº 94), vol. II, pp. 921-943.

CAMACHO ROJO, J. M., “El mito clásico en la novela corta española del siglo XVII”, *Flor. Il.*, 12, 2001, pp. 65-96.

CAMACHO ROJO, J. M., “La tradición clásica en la literatura argentina del siglo XX”, *Flor. Il.*, 17, 2006, pp. 57-84.

Cantar de Roldán, Anónimo, Madrid, Cátedra, 1989.

CERNUDA, L., *Antología poética*, Barcelona, Plaza & Janés, 1978.

COROLLA COMPLVTENSIS. IN MEMORIAM JOSEPHI S. LASSO DE LA VEGA, Madrid, Editorial Complutense, 1998. (L. GIL, M. MARTÍNEZ PASTOR, R. M^a. AGUILAR CVRANTIBVS).

COX, M. R., *Cinderella*, London, 1893.

DARÍO, R., *Azul. Cuentos. Poemas en prosa*, Madrid, Aguilar, 1987.

DARÍO, R., *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y Otros poemas*, en *Rubén Darío. Esencial*, Madrid, Taurus, 1991.

DARÍO, R., *Prosas profanas*, Madrid, Alianza, 1992.

DEFOE, D., *Robinson Crusoe*, (trad. esp. de Joaquín Gallardo) Barcelona, Orbis, 1988.

DOBRACZYŃSKI, J., *Cartas de Nicodemo*, (trad. esp. de Genoveva Gómez) Barcelona, Herder, 1966, pp. 253-257.

DUMAS, ALEXANDRE, *Robin des Bois*, Cahors, Cle International, 2001.

ESPRONCEDA, J. DE, *Poesías líricas y Fragmentos épicos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1970.

ESQUILO, *Tragedias*, (traducción y notas de B. Perea Morales) Madrid, Gredos, 1986.

EURÍPIDES, *Tragedias*, (traducción de A. Medina González y J. A. López Férez) Madrid, Gredos, 1986.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W., *El bosque animado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.

FERNÁNDEZ GALIANO, M., *La transcripción castellana de los nombres propios griegos*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1961.

FISCHER-LICHTE, E., *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco, 1999.

FRANKL, V., *El hombre en busca de sentido*, (ed. de José Benigno Freire) Barcelona, Herder, 2001.

GARCÍA LORCA, F., *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1964.

GARCÍA YEBRA, V., *El león en las comparaciones homéricas*, Madrid, 1966.

GIL DE BIEDMA, J., *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1981.

GIL, L., *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama, 1963.

GÓNGORA, L. DE, *Sonetos Completos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1992.

GRAVES, R., *Dioses y héroes de la antigua Grecia*, (trad. esp. de Carles Serrat) Madrid, Unidad Editorial, 1999.

HERNÁNDEZ, J., *Martín Fierro*, Madrid, Cátedra, 1994.

HERRERO, F., “El coro en el teatro, representación del pueblo”, en *Revista de Folklore*, (nº 206) Valladolid, Obra Social y Cultural de Caja España, 1998, pp. 66-68.

HOMERO, *Ilíada*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2000.

HOMERO, *Odisea*, Madrid-Caracas, Edime, 1962.

HOMERO, *Odisea*, (trad. esp., notas e índices de Mariano Benavente y Barreda), Madrid, Ednes. Clásicas, 2007.

JIMÉNEZ, J. R., *Platero y yo*, Barcelona, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

KAFKA, F., *Metamorfosis*, Madrid, Bayard, 2003.

KAVAFIS, K. P., “Huellas griegas en Shakespeare” en *Prosas*, (trad. esp. de José García Vázquez y H. Silvestre) Madrid, Tecnos, 1991.

LENS TUERO, J. & CAMACHO ROJO, J. M., “El mito clásico en la obra de Gonzalo Torrente Ballester”, *Florilib* 14, 2003, pp. 95-120.

LEÓN-PORTILLA, M., *Trece poetas del mundo azteca*, México, 1967.

MARTÍN DE RIQUER-VALVERDE, J. M., *Historia de la literatura universal*, 10 vols., Barcelona, 1984-86.

MARTÍNEZ, M., “Los himnos griegos a Eros en la literatura griega”, en *COROLLA COMPLVTENSIS*, Madrid, 1988, pp. 187-197.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles* (vol. IV), Madrid, Ed. Nacional, 1965.

MENÉNDEZ PIDAL, R., *Mis páginas preferidas*, Madrid, Gredos, 1973 (reimpr.).

MINDSZENTY, (Cardenal), *Memorias*, (L. de Caralt editor) Caralt Editor, S. A., 3ª ed., Barcelona, 1967.

MOLINA, T. DE, *El burlador de Sevilla* (atribuida), Madrid, Cátedra, 1990.

MOLINA, T. DE, *Obras Dramáticas Completas*, Madrid, Aguilar, 1962.

NAVARRA, M. DE, *Heptamerón*, (trad. esp. de Mª S. Arredondo) Madrid, Cátedra, 1991.

ORTEGA Y GASSET, J., “Idea del teatro” (1946), en *Obras completas*, Tomo VII, Madrid, Alianza, 1983, pp. 441-501.

OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*.

PARKER, A., “Introducción” a la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, (trad. esp. de Genoveva Ruiz-Ramón) Madrid, Cátedra, 1983, pp. 23-130.

PEDRAZA, F.-RODRÍGUEZ, M., *Manual de literatura española. X. Novecentismo y vanguardia. Introducción, prosistas y dramaturgos*, Pamplona, Ed. Cénlit, 1991.

PESSOA, F., *Odas de Ricardo Reis*, Madrid, Unidad Editorial, 1999.

PETRARCA, F., *Cancionero*, Barcelona, Planeta, 1989.

PÍNDARO, *Obra completa*, (trad. esp. de E. Suárez de la Torre) Madrid, Cátedra, 2000.

PRIESTLEY, J. B., *El hombre y el tiempo*, (trad. esp. de Juan García Puente) Madrid, Aguilar, 1969.

QUEVEDO, F. DE, *Antología poética* (selección y prólogo de Jorge Luis Borges), Madrid, Alianza, 1998.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza, 1983.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente, 1976.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid, Alianza, 1996 (reimpr.).

ROJAS, F. DE, *La Celestina*, Madrid, Unidad Editorial, 1999.

RUBIO, J., *Rincones de Jaén*, Jaén, Cajasur-Diario Jaén, 2002.

RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975.

Rigveda (Véase: R. ADRADOS, F., *Védico y sánscrito clásico, gramática, textos anotados y vocabulario etimológico*, Madrid, C.S.I.C., 1953).

Sagrada Biblia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos-Editorial Católica, 1974.

Selección de fábulas. Arcipreste de Hita. Infante don Juan Manuel, Madrid, Santillana, 1975.

SHAKESPEARE, W., *El rey Lear*, en *Obras Completas. Tragedias*, (trad. esp. y notas de Luis Astrana Marín) Madrid, Aguilar, 2003.

SHAKESPEARE, W., *Hamlet. Príncipe de Dinamarca*, en *Obras Completas. Tragedias*, (trad. esp. y notas de Luis Astrana Marín) Madrid, Aguilar, 2003.

SPANG, K., *Teoría del drama*, Pamplona, EUNSA, 1991.

UBERSFELD, A., *Semiótica teatral*, (trad. esp. de Carlos Clavería) Madrid, Cátedra-Univ. de Murcia, 1989 (tít. original: *Lire le Théâtre*).

UNAMUNO, M. DE, *Andanzas y visiones españolas*, Madrid, Alianza, 1988.

UNAMUNO, M. DE, *La Tía Tula*, Madrid, Salvat, R.T.V., 1969 (nº 1).

VOSSLER, K., *Algunos caracteres de la cultura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

XIE, LIU, *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones* (traducción introducción y notas de Alicia Relinque Eleta), Granada, Comares, 1995.

4.2. Diccionarios

Diccionario Enciclopédico Salvat Alfa, Barcelona, Salvat, 1986.

D. R. A. E., Vigésima primera edición.

BRUNEL, P., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Ed. du Rocher, 1988.

COROMINAS, J., *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1994 (reimpr.).

COVARRUBIAS, S. DE, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Barcelona, Alta Fulla, 1998.

GONZÁLEZ PORTO-BOMPIANI, *Diccionario Literario*, Barcelona, Montaner y Simón, S. A., 1967.

GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, (trad. esp. de Francisco Payarols) Barcelona, Paidós, 1981.

LEMÂITRE, H., *Le Dictionnaire Bordas de Littérature française et francophone*, Paris, Bordas, 1985.

MALALASEKERA, G. P., *Dictionary of Pali Proper Names*, 2 vols., London, 1937.

PAVIS, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, (trad. esp. de Fernando del Toro) Barcelona, Paidós, 1980.

ENCICLOPEDIAS

El pequeño Espasa, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

Enciclopedia Universal Micronet, Madrid, Micronet, 1998.

The New Encyclopaedia Britannica, Chicago-London, 30 vols., 1943-73.

Gran Enciclopedia del Mundo, Bilbao, Durvan, 1968.

Gran Enciclopedia Larousse, Barcelona, Planeta, reimpr. 1977.

Gran Referencia Anaya, Barcelona, Bibliograf, 2000.

ÍNDICES

I.- MATERIAS

A) Antropónimos

Antes de hacer listado de los antropónimos presentes en este trabajo hemos de aclarar que los nombres de los personajes de la tragedia modelo y de sus versiones, esto es: Antígona, Hemón, Eurídice, etc., están en todas partes, así que no aparecerán en este apartado. Tampoco están recogidos antropónimos como Edipo, Layo, Yocasta, etc., pues su aparición es, como en los casos arriba mencionados, también muy frecuente.

Acrisio, 224

Acteón, 307

Agamenón, 208 (Agamenóno)

Alcátoo, 92

Alcmeón, 249, 250

Amnón, 220

Apsirto, 250

Ayante, 55, 193, 208, 262, 267, 307

Caballo Loco (Jefe Sioux), 278

Cadmo, 101, 185, 253

Capaneo, 214

Casiopea (estrella), 296

Cíane, 288

Cid, El, 297

Cleopatra, 47, 205, 285, 287

Clitemestra, 250

Corónide, 307

Crisipo, 300
Dánae, 47, 147, 224-226
Deyanira, 250, 270
Diavolo, Fra, 298
Driante /Drias, 258
Electra, *passim*
Eleusis, 90
Elías, 192
“El Tempranillo”, 298
Erifila, 208, 250
Euriclea, 291
Euripile, 200
Fedra, 78, 120
Filomela, 307
Fineo, 47, 205, 285
Galatea (ninfa), 204
Ganelón, 175
Germano de Auxerre, san, 299
Grisóstomo, 179
Harmonía, 185
Héctor, 61
Heracles, 213, 250, 310
Hood, Robin, 298, 311
Idomeneu, 253
Ifigenia, 268, 308
Io, 307
Itis, 250, 307

Jehú, 192
Jezabel, 13, 117, 192
Jezrael, 192
Jimena, 179
Jorge, san, 299
Juan, san, 172, 299
Judas, san, 186
Laertes, 291
Licaón, 307
Licurgo, 47
Lio, 200
Líparo, 288
Livia, 208
Lot, 259
Loxias, 218
Lucilia, 208
Margarita de Antioquía, Santa, 299
Marta de Betania, Santa, 299
Medea, 249, 250
Megareo, 149, 152, 153, 157, 241, 248, 315
Miguel, San, 299
Ménades (bacantes divinas), 265
Monroe, James, 278
Níobe, 230, 256-258
Noé, 224
Odiseo, 204, 256, 291
Orestes, 249, 250

Pandión, 285
Pedro, san, 235, 302
Pélope, 300
Penélope, 291
Perseo, 224 (Perseu, 187)
Plexipo, 285
Pléyades (estrellas), 296
Pólibo, 218
Procne, 250, 307
Prometeo, 187
Putifar, 285
Rodrigo, don, 235
Salomé, 216
Satanás, 186
Stenka Razin, 298
Tántalo, 256, 258
Telémaco, 291
Teodoro, san, 299
Tereo, 185, 307
Teucro, 61
Thamar, 220
Tíades, 262
Turpin, Dick, 298
Villa, Pancho, 298

B) Teónimos

Afrodita, 47, 181, 183
Apolo, 201, 208, 232, 256, 307
Ares, 284
Ártemis, 256
Atenea, 307
Baco, 64, 70, 73 *et passim*
Ceres, 278
Cupido, 180
Deméter, 261, 278
Dioniso, 116, 258, 281
Eolo, 288
Erinis, 198, 199
Eros, 47, 181
Faetonte, 213
Fortuna, 235, 304, 305
Hades, 44, 133, 147, 168, 175, 198, 210, 288
Hécate, 276
Hefesto, 284
Helio (Sol), 267, 268
Jesús, 213, 267
Júpiter, 202, 215
Leto, 256
Lucina, 276
Minerva, 138
Nike (Nice), 279

Palas, 137
Pan, 262
Posidón, 90, 256
Tellus, 278
Terra, 252, 307
Thor, 217
Tierra, 276, 278
Tique, 304
Venus, 183
Victoria, 72, 73, 279
Yaco, 262
Yavé, 192
Zeus, 38, 147 *et passim*

C) Zoónimos

Cerbero, 185, 187
Dulce (perrita de Antígona en Anouilh), 293
Leviatán (monstruo marino), 186
Pegaso, 187, 188
Platero, 213

D) Topónimos

- Alhama (Granada), 235
Antequera, 235
Antigua, La y Barbuda, La, 267
Arabia, 300
Argos, 158, 241
Augsburg, 141
Auschwitz, 275
Babilonia, 224
Bangladesh, 15, 267
Barcelona, 78
Bath, 208
Belén, 295
Berlín, 141, 144, 145, 149
Bermudas, 11
Bordeaux, 110
Bósforo (estrecho), 12, 285
Buenos Aires, 25
Cádiz, 60, 66, 215
Castalia (hidrónimo), 261, 265
Cianeas (islotes), 287
Colono, 16, 28 *et passim*
Constantinopla, 204
Corinto, 218, 220
Creta, 253
Chicago, 224

Delfos, 201
Esqueria (isla), 256
Estagira, 32
Estrófias, 173
Europa, 9, 14, 24, 50, 115, 171, 213, 286, 289
Gales, 294
Girona, 78
Gomorra, 224, 259
Ismeno (hidrónimo), 185, 261, 265
Jaén, 161, 168, 186, 279
Kiribati, 267
Lagos, 96
Laos, 15
Lausana, 110
Lemnos, 310
Lisboa, 96
Maisons-Laffitte, 131
Malawi, 267
Mallorca, 78
Milly, 131
Muerto, mar, 11, 224
Negro, mar, 288 (Euxino)
Niseos (orónimo), 261
París, 110, 115, 131
Parnaso, 261, 264
Ponto, mar, 168, 288
Salmideso, 285

Singapur, 15

Sípilo (orónimo), 256-258

Sodoma, 224, 259

Sri Lanka, 15, 294

Tártaro, 252

Tebas, *passim*

Troya, 208, 310

Valencia, 235

II.- TEMAS FOLCLÓRICOS ESTUDIADOS

Recordemos una vez más que en cursiva van los temas que han sido incorporados, que son novedad en los dramaturgos modernos; por otro lado, con asterísco (*) encontramos aquellos tópicos que son esenciales dentro de la tragedia; por último, en negrita hay tres temas que sólo están en el modelo *Antígona* de Sófocles.

Águila frente a sierpe, 283-284

Almas de difuntos 168-171

Amenaza de lapidación 172-173

Amenaza de tortura 174-177

Amor personificado 178-184

Anagnórisis 291-292

Animal fabuloso 185-188

Ave que llora a sus polluelos 189-190

Cadáver(es) pasto de perros y aves * 191-197

Castigo divino * 198-203

Cegar como castigo o venganza 204-206

Censura de la mujer / antifeminismo * 207-213

Fulminación 213-217

Hablar a los animales como a personas 293-294

Hombre que encuentra algo en el interior de un pez 301-303

Incesto * 218-223

Lluvia portentosa 224-226

Madrastra cruel 285-286

- Malos presagios * 227-234
- Mensajero portador de malas nuevas * 235-241
- Mirar los astros* 295-297
- Monstruo azote de un país* 298-300
- Padre e hijo enfrentados * 242-248
- Parricidio * 249-255
- Petrificación 256-259
- Plegaria * 260-266
- Simplégades** 287-288
- Sol llamado “ojo” / Sol personificado 267-269
- Suerte personificada* 304-306
- Suicidio * 270-275
- Tierra divinizada y personificada 276-278
- Transformación en animal* 307-309
- Usar disfraz* 310-311
- Victoria personificada 279-281

III.- AUTORES

A) Antiguos

Apuleyo, 308

Aristófanes, 175, 268, 283

Aristóteles, 32

Bión, 204

Corina de Tanagra, 207

Esquilo, 20, 47, 49, 89, 208, 219, 270

Eurípides, 20, 22 *et passim*

Heródoto, 270, 288

Hesíodo, 260, 276

Homero, 165 *et passim*

Liu Xie, 260, 295

Lucrecio, 208

Ovidio, 204

Píndaro, 225, 285

Safo, 207

Sófocles, *passim*

Teócrito, 204

Tucídides, 196, 270

Virgilio, 204

B) Modernos

- Aarne, A., 15 *et passim*
Afanásiev, N. S., 14 *et passim*
Ahumada Lara, I., 10
Alamamni, L., 110
Alamillo, A., 15, *et passim*
Alfieri, V., 111
Alganza Roldán, M., 362, 364
Alsina, J., 48, 73, 146
Alvar, M., 220
Andersen, H. C., 171, 188, 208
Anouilh, J., *passim*
Armisen, S., 144
Ávila, Juan de, 174
Badia, A., 78
Ballanche, P. S., 111
Bañuls, J. V., 337
Beckwith, M., 177, 259, 269, 292
Bécquer, G. A., 168, 256
Benavente y Barreda, M., *passim*
Benjamin, W., 142
Berceo, G. de, 260
Berlangu, I., 23
Blecua, A., 213
Blinkenberg, 217
Bobes Naves, M^a. C., 33
Boccaccio, G., 269

- Bolte, J., 23, 196, 223, 234, 255, 288, 292, 300
- Borges, J. L., 184, 213
- Bosch, M. C., 337
- Bowra, C. M., 30, 37, 165
- Bravo García A., 336
- Brecht, B., *passim*
- Brunel, P., 110
- Caballero, F., 171, 188, 208, 212, 255, 275, 294, 306
- Camacho, J. M., 7, 14, 21, 23, 26, 338, 362, 364-365, 368
- Camarena, J., 294, 311
- Caro Baroja, J., 162, 164, 186, 255, 278, 299
- Carrera Andrade, J., 276
- Castellet, J. M., 78
- Castillo, J., 337
- Cernuda, L., 180, 262, 263
- Clarín, L., 171
- Clark, K. M., 288
- Cocteau, J., *passim*
- Corominas, J., 174
- Crespo Alcalá, P., 337
- Cuadra, P. A., 267, 295
- Chaucer, G., 175, 208, 269, 276, 302
- Chevalier, M., 23, 294, 311
- Churchill, W., 314
- Dänhardt, O., 23
- Dantas, J., *passim*
- Darío, R., 179 *et passim*

- Defoe, D., 198
- DeLarue, J., 115
- Delor Rosa M^a., 78, 90, 91, 316
- De Torres Rodríguez de Gálvez, D., 266
- Díaz Martín, E., 26
- Díez del Corral, L., 333
- Don Juan Manuel, 276
- Dumas, A., 311
- Duroux, R. – Urdician, S., 339
- Errandonea, I., 47, 52, 60, 71
- Eslava Galán, J., 161, 298
- Espinosa, A. M., (Padre) 14, 171 *et passim*
- Espinosa, (Hijo), 14, 171 *et passim*
- Esprui, S., *passim*
- Fernández Flórez, W., 168
- Fernández-Galiano, M., 22, 48, 62, 66, 103, 258
- Fialho, M. do Céu., 339
- Figuerola Sicart, C., 10, 172, 191 *et passim*
- Fischer-Lichte, E., 74, 144
- Forster, E. W., 43
- Fraisse, S., 339
- Frankl, V., 275
- García Gual, C., 15
- García Lorca, F., 163, 184, 208, 295
- García Márquez, G., 22
- García Salas, L. B., 291
- García Yebra, V., 32, 73, 142, 299

Garniere, R., 110
Gide, A., 21, 50, 110
Gil, B., 266
Gil, L., 21 *et passim*
Gil de Biedma, J., 168
Gil Iriarte, M. L., 339
Gnisci, A., 333
Gnutzmann, R., 144, 150
Góngora, L. de., 204, 225, 276
Graves, R., 276
Grimal, P., 15 *et passim*
Grimm, J. y W., 14 *et passim*
Grismer, R. L., 334
Hasenclever, W., 22
Hernández, J., 61, 295
Herrero, F., 46
Higueras Maldonado, J., 9
Higuet, G., 334
Hölderlin, J. C., 141, 143, 150
Honegger, 131 (músico)
Ikeda, H., 266
Jebb, R., 13, 43, 44, 75
Jiménez, J. R., 213
Jung, H. W., 141
Kafka, F., 308
Kavafis, K., 162, 204
Karvas, P., 14

- Ker, A., 234
- Köhler, R., 288
- Kure, Shigeishi, 14
- Laguna Mariscal, G., 334, 340
- Lasso de la Vega, J., 21 *et passim*
- Lemaître, A., 110, 111, 131
- Lesky, A., 10, 37, 40, 73, 165
- Lida de Malkiel, M^a. R., 21, 31, 37, 39, 43, 44, 178
- Lope de Vega, 163
- López Férez, J. A., 335, 342, 366
- López Salvá, M., 335
- Luis de León, Fray Luis, 174
- Malalasekera, G. P., 205, 217
- Marechal, L., 22
- M. de Riquer-Valverde, J. M., 10
- MacCulloch, J. A., 223, 234, 269, 292, 300
- Martínez, M., 180
- Méletinski, E., 15
- Menéndez y Pelayo, M., 308
- Menéndez Pidal, R., 19, 163 *et passim*
- Miralles, C., 78, 335
- Moeller, Ch., 142
- Molinari, C., 340
- Morais, C. M., 341
- Navarra, M. De, 207
- Nuñez, C. F. Pate, 341
- Nussbaum, M. C., 47, 55

- Ortega y Gasset, J., 115
- Ortega y Sagrista, R., 161
- O'Suilleabhain, S., 177, 217, 266
- Patterson, C., 47
- Pavis, P., 32, 50, 51
- Pearson, A. C., 13, 75
- Pedraza, Felipe B., 60
- Pemán y Pemartín, J. M., *passim*
- Penzer, N. M., 269, 292, 306
- Pérez Blanco, L., 341
- Pérez Jiménez, A., 341
- Perrault, Ch., 19 *et passim*
- Pessoa, F., 304
- Petrarca, F., 184
- Pianacci, R. E., 341
- Picasso, P., (pintura), 131
- Picklesimer, M^a. L., 41
- Pociña, A., 341, 364
- Polívka, G., 23, 196, 223, 234, 255, 288, 292, 300
- Priestley, J. B., 234
- Prieto Pérez, S., 342
- Pritchard, J. B., 300
- Propp, V., 15, 164, 185, 269, 298, 310
- Quevedo, F. de, 184, 213
- Ragué Arias, M. J., 343
- Reinhardt, K., 37, 55
- Reisz, S., 343

- Relinque, A., 261
Rodríguez Adrados, F., 21
Rodríguez Alfageme, I., 336
Rodríguez, J. C., 141
Rodríguez, M., 60
Rojas, F. de, 275
Rognoni, L., 111
Rotrou, J., 110
Roura Roig, C., 335
Rowling, J. K., 256
Ruiz Pérez, A., 343
Ruiz de Elvira, A., 15 *et passim*
Sánchez León, J. C., 26
Santana Henríquez, G., 336
Scabuzo, S., 343
Schadewaldt, W., 26
Sébillot, P., 255, 292
Shakespeare, W., 120, 168, 204, 242, 249, 275
Silva, M. de F. Sousa e., 343
Spang, K., 17, 33, 37, 41, 43
Steiner, G., 14, 50, 111, 114, 142
Thompson, S., 23, 165 *et passim*
Tiépolo, G. B. (pintura), 225
Tirso de Molina, 181, 256
Tovar, A., 21, 22, 66, 67, 96, 98, 100, 103, 105, 106, 110, 112, 117,
121, 127
Ubersfeld, A., 17, 32, 33, 73

Unamuno, M. de, 37, 314

Valentí Fiol, E., 336

Vara Donado, J., 73

Versini, G., 110, 111, 128, 131

Vilanova, A., 343

Vilches de Frutos, M. F., 344

Vossler, K., 181

Webster, T. B. L., 26

Wilamowitz-Moellendorff, T. von, 26

ÍNDICE GENERAL

CAPÍTULO I.....	6
I. INTRODUCCIÓN.....	7
A) Elección del tema. Justificación.....	7
B) Metodología.....	13
C) Antecedentes.....	20
D) Objetivos.....	24
E) Vicisitudes bibliográficas.....	25
CAPÍTULO II.....	27
II. EXPOSICIÓN DEL MATERIAL ESTUDIADO.....	28
A) El modelo y las recreaciones. Diferencias y similitudes.....	28
1.- Sófocles.....	30
2.- Pemán.....	60
3.- Espriu.....	78
4.- Dantas.....	96
5.- Anouilh.....	110
6.- Cocteau.....	131
7.- Brecht.....	141
B) Temática popular en <i>Antígona</i> de Sófocles y en algunas recreaciones europeas del siglo XX.....	161
1.- Temas populares testimoniados en la <i>Antígona</i> sofoclea, conservados en las recreaciones estudiadas.....	167
2.- Temas populares testimoniados sólo en la <i>Antígona</i> de Sófocles.....	282
3.- Temas populares que no estaban en la <i>Antígona</i> sofoclea, incorporados por Pemán, Espriu, Dantas, Anouilh, Cocteau y Brecht.....	289
CAPÍTULO III.....	312
III. DISCUSIÓN DE LOS DATOS OBTENIDOS Y CONCLUSIONES.....	313
A) Discusión de los datos obtenidos.....	313
B) Conclusiones.....	323

BIBLIOGRAFÍA.....	328
1. TEXTOS	
1.1. Ediciones y traducciones de <i>ANTÍGONA</i> y de las seis recreaciones estudiadas.....	329
1.2. Escritos de los dramaturgos modernos estudiados sobre <i>ANTÍGONA</i> y otras tragedias sofocleas.....	331
2. ESTUDIOS DE REFERENCIA	
2.1. Obras de carácter general sobre los dramaturgos modernos estudiados y sobre Sófocles.....	332
2.2. Pervivencia y transmisión mítica de <i>ANTÍGONA</i>	337
3. OBRAS SOBRE TEMÁTICA FOLCLÓRICA Y BIBLIOGRAFÍA REFERENCIAL PARA LOS TÓPICOS ESTUDIADOS	
3.1. Sobre temática folclórica.....	345
3.2. Cuentos. Compilaciones.....	348
3.3. Bibliografía referencial para los tópicos estudiados.....	351
4. OTRAS OBRAS CONSULTADAS	
4.1. Obras consultadas y citadas en este trabajo.....	362
4.2. Diccionarios. Enciclopedias.....	372
ÍNDICES.....	374
I. MATERIAS.....	375
A) Antropónimos.....	375
B) Teónimos.....	379
C) Zoónimos.....	380
D) Topónimos.....	381
II. TEMAS FOLCLÓRICOS ESTUDIADOS.....	384
III. AUTORES.....	386
A) Antiguos.....	386
B) Modernos.....	387