



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

**TRABAJO FIN DE GRADO**

***La Antígona* de José María Pemán**

Nagore Fernández López

54130970X

Facultad de Filología

Grado en Español: Estudios Lingüísticos y Literario

21-06-2018

Vº: Fernando González Muñoz

# Índice

1. Motivaciones, objetivos y metodología del trabajo.....	4
2. José María Pemán: breve semblanza biográfica .....	5
3. La producción literaria de Pemán.....	7
4. Las adaptaciones de tragedias clásicas hechas por Pemán: títulos y cronología.....	10
5. La <i>Antígona</i> de Sófocles.....	13
5.1. Estructura.....	14
5.2. Contenido.....	15
6. <i>Antígona</i> en el teatro europeo de la 1ª mitad del siglo XX.....	17
7. LA <i>Antígona</i> de Pemán.....	19
7.1. Consideraciones generales.....	19
7.2. Espacio y tiempo dramático.....	21
7.3. Estructura.....	24
7.4. Dicción y métrica.....	29
7.5. Aspectos ideológicos.....	30
7.5.1. Derecho divino y derecho cívico.....	30
7.5.2. ¿Cristianización del mito?.....	33
7.5.3. <i>Antígona</i> , tragedia de posguerra.....	35
7.5.4. Otros aspectos de la adaptación pemaniana.....	37
8. Conclusiones.....	38
9. Bibliografía .....	41
10. Anexo.....	46

# **La *Antígona* de José María Pemán**

## **RESUMEN**

El mito de Antígona, sobre todo en la versión de Sófocles, ha sido recreado en innumerables ocasiones por autores de diversas épocas y con ideologías muy diferentes. En este trabajo se estudiará una adaptación compuesta en el contexto de la posguerra española por un autor de perfil abiertamente conservador en lo político y lo literario, José María Pemán, cuyo gusto por la literatura de la Antigüedad lo llevó a escribir varias adaptaciones de piezas dramáticas greco-latinas. El autor modificó, por una parte, aspectos formales de su Antígona para adecuarla al teatro español de la época y, por otra parte, elementos del contenido, de modo que es posible realizar varias lecturas del texto, algunas muy diferentes. Aunque no hay un consenso a este respecto, se tratará de llegar a unas conclusiones a través de un análisis comparado de la obra pemaniana y la sofoclea.

# 1. Motivaciones, objetivos y metodología del trabajo

La *Antígona* de Sófocles trata diversos temas humanos y universales con una profundidad y una riqueza tal que no es de extrañar que sea una de las obras clásicas más versionadas y estudiadas. Pero, ¿cómo son estas adaptaciones? Muy diversas, desde luego, tanto por su grado de innovación formal como por su orientación ideológica y los contextos en que fueron escritas y representadas.

En cualquier caso, no cabe duda de que *Antígona* tiene un carácter transgresor, en el sentido de que plantea la rebelión de una joven mujer contra un hombre experimentado y poderoso, y ello en el contexto de un reciente conflicto civil (la guerra entre Argos y Tebas, ciudades acaudilladas por los hijos de Edipo: Etéocles y Polinices). Resulta, pues, interesante examinar el tratamiento de una obra como esta por parte de un escritor de perfil ideológico abiertamente conservador, militante en la facción victoriosa en la Guerra Civil española y, además, comprometido con el régimen dictatorial del general Franco. Por estos motivos se eligió la *Antígona* de José María Pemán.

Los objetivos que se pretenden cumplir en el presente trabajo son los siguientes: examinar las particularidades formales de la adaptación del autor español de un texto de la Antigüedad para su representación ante un público moderno; examinar los aspectos ideológicos que conlleva la relectura del mito de Antígona en un contexto de posguerra por parte de un escritor comprometido con la causa franquista; valorar cómo trata un autor conservador y reaccionario los temas de la rebeldía y la sumisión frente al poder, el conflicto entre la razón religiosa y la razón política; analizar en qué contexto es pertinente enmarcar la obra, el de la posguerra española o el de la posguerra europea.

Debido a las características del trabajo, el análisis de la *Antígona* de Pemán es fruto de la lectura personal y reflexiva de esta obra y de su fuente principal, la *Antígona* de Sófocles; de

la comparación, formal y conceptual, entre ambas obras; y de la búsqueda de estudios relacionados con los dos textos o con el contexto histórico (en bibliotecas; bases de datos; prensa de la época; etc.).

## 2. José María Pemán: breve semblanza biográfica

José María Pemán y Pemartín (Cádiz 8 de mayo de 1897-Cádiz, 19 de julio de 1981) fue uno de los personajes públicos españoles del siglo XX que mejor representan, tanto por su producción literaria como por su intensa participación en la vida política de la época, la continuidad y el ascendente social de una ideología profundamente tradicionalista, conservadora, católica y monárquica, heredada en parte de etapas anteriores, pero también coherente con aquellas corrientes de pensamiento más retrógradas que recorrían Europa en la primera mitad del siglo XX.

Provenía de una familia acomodada y tuvo una educación religiosa, iniciada en el Colegio de San Felipe Neri, de la orden marianista, y continuada, después, con los jesuitas. Se licenció en Derecho en la universidad de Sevilla y se doctoró en Madrid con una tesis sobre el planteamiento filosófico-jurídico de *La República* de Platón (Elías Bernal, 2017, p. 16). Pero esta formación no se traduciría en una actividad profesional de carácter jurídico, sino político.

Durante la dictadura del general Miguel Primo de Rivera, Pemán se unió a la *Unión Patriótica*, el partido único creado por Primo de Rivera para apoyar su nuevo régimen, y difundió con entusiasmo su ideario antiliberal y católico a través del diario *La Nación*. También actuó de secretario en la Comisión Constitucional de la Asamblea Nacional desde 1927 hasta 1930. Durante la II República se afilió a la *Unión Monárquica Nacional*, donde entablaría relación con Ramiro de Maeztu, José Calvo Sotelo y José Antonio Primo de Rivera, entre otros (Acedo Castilla, 1997, pp. 100-101). Además, militó en otras formaciones monárquicas filofascistas, como *Acción Ciudadana* (1931) y *Renovación Española* (1933), en cuyas filas obtuvo

un escaño de diputado por Cádiz en 1933. Finalmente, se afilió al *Bloque Nacional*, coalición de extrema derecha creada por 1934 por José Calvo Sotelo. Durante este período compuso distintos escritos en los que defendía los valores tradicionales e, incluso, demandaba una sublevación militar contra la República.

Durante la Guerra Civil (1936-1939), Pemán mantuvo una intensa y apasionada actividad propagandística del bando nacional, colmada de discursos, reportajes de guerra (la mayoría se publicaron en un pequeño tomo titulado *Arengas y crónicas de guerra*), alocuciones radiofónicas (en Radio Sevilla, por ejemplo), y poemas de ocasión (Acedo Castilla, 1997, p. 111). Una de sus obras más ambiciosas en esta época es *Poema de la Bestia y el Ángel*, un extenso poema patriótico de carácter épico-alegórico, publicado en 1938<sup>1</sup>.

Tras la Guerra Civil, Pemán fue nombrado vocal de la comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta de Burgos y, como tal, participó en el proceso de depuración de los profesionales del magisterio afectos al régimen republicano. También fue presidente de la Real Academia Española desde 1940 hasta 1942 (Acedo Castilla, 1997, p. 113).

Con el tiempo Pemán se fue alejando de la vida política, seguramente debido a que desaprobaba el exilio de Juan de Borbón y la discrepancia entre este último y Franco porque, ante todo, era un hombre conservador y monárquico. Sin embargo, continuó desempeñando una intensa actividad en la defensa de la causa tradicionalista y monárquica, sobre todo como representante de los intereses del rey, Juan de Borbón, en el exilio, de cuyo consejo fue presidente a partir de 1957. Murió en 1981 en Cádiz, solo dos meses después de recibir el galardón del Toisón de Oro de manos del rey Juan Carlos (Elías Bernal, 2017, p. 18).

---

<sup>1</sup> Para consultar más detalles de esta etapa de Pemán, ver Acedo Castilla (1997, pp. 111-113).

### 3. La producción literaria de Pemán

José María Pemán, que tuvo una producción literaria muy amplia, variada y continua<sup>2</sup>, cultivó diversos géneros: poesía, teatro, ensayo, oratoria, artículo periodístico y narración. A pesar de que en la actualidad no goza de mucha popularidad ni reconocimiento por parte de la crítica y la historiografía literaria, sí tuvo un notable éxito en el franquismo. Este hecho se debe a que fue uno de los grandes defensores de los valores ultraconservadores, que coincidían con el credo y los intereses de los sectores sociales triunfadores en la Guerra Civil. Además, su literatura no era elitista, sino abierta al conjunto de la sociedad e, incluso, popularista. A continuación, se efectuará un panorama de los principales géneros que cultivó, prestando particular atención a la producción teatral.

Comenzó su carrera literaria como poeta cuando era muy joven en su ciudad natal, donde fue galardonado en los Juegos florales de El Puerto de Santa María (Pedraza Jiménez, 1991, p. 538). Dicho premio le dio el impulso necesario para ir a Madrid, donde publicó *De vida sencilla* (1923) y *Nuevas poesías* (1924), dos libros de poemas casticistas y que le allanaron el camino hacia el mundo literario (Pedraza Jiménez, 1991, p. 542). Después participó de una estética neopopularista y andalucista en poemarios como *A la rueda, rueda...* (1928), *El barrio de Santa Cruz* (1931) y *Señorita del mar* (1931). También tiene poesía de propaganda política, como *Elegía de la tradición de España* (1931) o el *Poema de la bestia y el Ángel* (1938), ya mencionado. La publicación de *Las flores del bien* en 1946 supone una vuelta al elogio de la vida sencilla y a una actitud menos comprometida y más intimista. Es necesario mencionar sus poemas religiosos, como por ejemplo *Poesía Sacra* (1940), que recuerdan a Lope de Vega.

---

<sup>2</sup> Se extiende de forma ininterrumpida desde la Dictadura de Primo de Rivera hasta la Transición, pasando por la etapa republicana, los años de la Guerra Civil y la dictadura franquista.

La mayoría de su narrativa está constituida por cuentos publicados en periódicos y revistas (Pedraza Jiménez, 1991, p. 543). Predominan las estampas costumbristas humorísticas, satíricas y moralizantes, mientras que otros ofrecen una visión más poética y sentimental. En general, muestran una perspectiva alegre y amable de la vida. *Cuentos sin importancia* (1925) o *Volaterías* (1925) son algunas de sus recopilaciones. Solo tres de sus narraciones pueden considerarse novelas: *Romance del fantasma y doña Juana* (1927), *De Madrid a Oviedo pasando por las Azores* (1933) y *Señor de su ánimo* (1943). Sin embargo, las dos últimas se aproximan más a la crónica.

La producción ensayística de Pemán, en la que radica buena parte de su fama (Pedraza Jiménez, 1991, p. 544), está estrechamente relacionada con su actividad oratoria, plasmada tanto en discursos como en alocuciones radiofónicas. Muchos de sus artículos y ensayos tratan temas nacionales y asuntos cotidianos universales con un estilo claro y preciso: *Meditación española*, *Del enigma femenino* o *El español ante el diluvio*. Son también abundantes los discursos y escritos políticos, como *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno*, donde defiende la monarquía, y los ejercicios de divulgación histórica, como *La historia de España contada con sencillez* (1935). Otros artículos y discursos académicos tratan sobre temas literarios y artísticos, como *Verdad y límite de Velázquez como "pintor de la corte"* (1944), *El proceso de la creación poética en San Juan de la Cruz* (1964). Otros, en fin, sobre temas religiosos, como *Ocho ensayos religiosos* (1948) o *Lo que María guardaba en su corazón* (1967). Por último, son destacables los guiones que redactó para la serie televisiva *El Séneca*, que se emitió en 43 capítulos desde 1964 y 1970. En estos se exponían diversos asuntos en forma dramatizada, enfocados desde la perspectiva de la filosofía popular, con perfiles andaluces. El personaje conductor de este programa, Séneca, ya había aparecido en algunos de sus artículos periodísticos.

Pemán desarrolló el género teatral desde los inicios de su carrera y una posible clasificación es la siguiente<sup>3</sup>:

- Dramas históricos y religiosos: se inició dentro del teatro poético de Marquina<sup>4</sup> que, según Ruiz Ramón, se caracteriza por la ucronía, es decir, la reconstrucción histórica de hechos y datos posibles, hipotéticos. En ellos predomina también una visión modélica y distanciada de la historia. La mayoría están protagonizadas por personajes-tipo, poco matizados psicológicamente, que suelen representar los valores tradicionales y católicos. Algunos ejemplos son: *El divino impaciente* (1933), *Cisneros* (1934), *Cuando las cortes de Cádiz* (1934) y *Metternich* (1942).
- Dramas rurales: ambientados en Andalucía y escritos en verso, como *Noche de levante en calma* (1935) y *Vendimia* (1947).
- Comedias de costumbres: las denominó “farsas castizas”. Se localizan en ambientes andaluces y se caracterizan por el tratamiento humorístico de enredos intrascendentes con desenlace feliz, siempre protagonizados por personajes de clase media-alta. Algunas composiciones son: *Julieta y Romeo* (1936), con la que abre esta tendencia, y *Los tres etcéteras de don Simón* (1958), que fue su último gran éxito teatral, y *La viudita naviera* (1960).
- Comedias y melodramas de tesis: semejantes a las anteriores en cuanto al tipo de personajes y a la ambientación, pero de carácter más serio y reflexivo. Algunos títulos son: *Almoneda* (1937), *La casa* (1946) o *Por el camino de la verdad* (1950).
- Adaptaciones de clásicos universales: Pemán estrenó y publicó versiones de algunas tragedias griegas y latinas, como veremos en el apartado siguiente, y también de

---

<sup>3</sup> Para más información consultar Pedraza Jiménez, 1991, pp. 538-543.

<sup>4</sup> (1879-1946) Escritor que cultivó sobre todo el poema escénico; destaca la fuerza lírica en sus piezas (Lanero, 1999, p. 3).

piezas muy conocidas de Shakespeare, como *Hamlet* (1949) y *Julio César* (1955). En ocasiones, se trataba de textos concebidos para su estreno en festivales concretos. Hizo también alguna versión de obras contemporáneas, como *Bonaparte quiere vivir tranquilo* (1966), basada en *Don Buonaparte* de Giovocchino Forzano (1931).

En conclusión, la producción dramática de Pemán, indiferente a los movimientos de vanguardia o al teatro de posguerra, es representativa de los gustos de las capas sociales más conservadoras de la España de las décadas centrales del siglo XX. Sus propuestas son, en parte, deudoras de la tragicomedia del Siglo de Oro, en parte continuadoras del costumbrismo del teatro burgués decimonónico, aunque matizado con rasgos neopopularistas de inspiración fundamentalmente andaluza.

## 4. Las adaptaciones de tragedias clásicas hechas por Pemán: títulos y cronología

Pemán ya había demostrado cierto interés por el mundo antiguo desde su juventud, como deja ver el tema de su tesis doctoral sobre las ideas filosófico-jurídicas de *La República* de Platón. Este interés lo llevó también al campo del teatro, componiendo recreaciones de diferentes piezas grecorromanas del género trágico: *Antígona*, *Edipo*, *Electra*, *Tiestes* y la *Orestíada*.

*Antígona*, basada en la pieza homónima de Sófocles, fue estrenada el día 12 de abril de 1945 en el Teatro Español, dirigida por Cayetano Luca de Tena e interpretada por Mercedes Prendes como Antígona, José Rivero como Creonte, José María Seoane como Hemón, Porfiria Sanchiz, Julia Delgado Caro, Josefina Robeda, Maribel Ramos, etc. (*Pueblo*, 13-05-1945). La primera edición fue publicada en 1945 por la editorial Arbor con el título de *Antígona*. *Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*. Como se verá más adelante, la *Antígona* de

Pemán es bastante fiel a la sofoclea: comienza tras el fin del enfrentamiento fratricida entre Etéocles y Polinices (hijos de Edipo). Cuando la guerra termina con la muerte de ambos hermanos y la victoria de Tebas, Creonte (hermano de Yocasta<sup>5</sup>) sube al trono y prohíbe darle los honores fúnebres a Polinices por traición. El cuerpo de Etéocles, sin embargo, es inhumado como corresponde. Antígona, hermana de los difuntos, se rebela contra el edicto y decide enterrar a su hermano Polinices, tal y como ordenaba la ley de los dioses. Cuando es descubierta, Creonte la condena a morir en una cueva, como, efectivamente, sucede. Hemón, hijo del nuevo rey y prometido de Antígona, se suicida en la gruta tras ver que su amada ha fallecido, lo que lleva a su madre, Eurídice, a la locura y a su padre a lamentarse por sus acciones. El desenlace en Sófocles es distinto, ya que tanto Antígona como Eurídice se suicidan.

*Electra* se estrenó el día 14 de diciembre de 1945 en el Teatro María Guerrero de Madrid, dirigida por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, e interpretada por los actores Elvira Noriega, José María Rodero, Gaspar Campos, Carmen Seco, etc<sup>6</sup>. Esta sí es una versión más libre de la *Electra* de Sófocles y es presentada como una tragicomedia<sup>7</sup>, pues introduce abundantes elementos paródicos y humorísticos (Pérez-Bustamante Mourier, 2006, p. 15). La trama principal, con todo, no se aparta de la versión tradicional: Agamenón, rey de Micenas, es asesinado por Egisto, amante de la esposa de aquel, Clitemnestra. Su hija Electra, llena de odio, instiga a su hermano Orestes a vengarse. Este termina matando a su madre y a Egisto, lo que provoca que sea perseguido por las Erinnias<sup>8</sup> y que deba escapar de la ciudad hasta que se purifique.

---

<sup>5</sup> Recuérdese que había sido la reina de Tebas, además de la madre y esposa de Edipo.

<sup>6</sup> Véase teatro.es: centro de documentación teatral.

<sup>7</sup> Pemán le da el subtítulo de *Tragicomedia en dos partes (visión libre y moderna de un mito clásico)* (Paco Serrano, 2003, p. 89).

<sup>8</sup> Denominadas también Euménides o Furias. Vengan los crímenes, sobre todo los que atentan contra la familia, y hostigaban, especialmente, a los asesinos (Falcón Martínez, 1988, p. 223).

*Edipo*, también adaptación de un original sofocleo, se estrenó el día 11 de marzo de 1953 en el Teatro de la Comedia por la Compañía Lope de Vega, dirigida por José Tamayo e interpretada por Francisco Rabal, Manuel Dicenta, Alfonso Muñoz, Mercedes Prendas y José Bruguera, entre otros (*Hoja del Lunes*, 16-05-1953). En el *Edipo* de Sófocles aparece una Tebas devastada por la peste debido al asesinato del rey Layo. Edipo, actual rey de la ciudad y esposo de la reina Yocasta, viuda de Layo, investiga, a través de oráculos y adivinos, quién fue el asesino. Cuando descubre que fue él y que es hijo de Layo y de Yocasta, esta se suicida y Edipo se ciega a sí mismo. Pemán amplía los elementos de intriga, enfatiza los secretos que guardan los personajes y acentúa la sucesión de descubrimientos (Pérez-Bustamante Mourier, 2006, p. 19). La primera edición lleva por título *Edipo: versión nueva y libre de un mito antiguo* (1953).

*Tyestes*, basada en la obra homónima de Séneca, se representó en Madrid el día 5 de octubre de 1956 en el Teatro Español (*Informaciones*, 05-10-1956), aunque ya había sido estrenada en el verano de ese mismo año en Mérida (*Arriba*, 06-10-1956). Fue dirigida por José Tamayo e interpretada por José Druguera, Társila Criado, José Codoñer, Alfonso Muñoz, Ana María Noé, etc. La primera edición se titula *Tyestes; versión nueva y libre de un mito clásico, en un prólogo y dos partes, inspirada en la tragedia de Séneca de ese título* (1958).

Por último, la *Orestíada*, basada en la trilogía original de Esquilo y compuesta en colaboración con Francisco Sánchez-Castañer, fue estrenada en Mérida el 17 de junio de 1959, dirigida por Tamayo e interpretada por Irene López Heredia, José Sancho Sterning, Asunción Sancho, Carlos Lemos, etc. (*Ya*, 17-06-1959). No se estrenó en el Teatro Español de Madrid hasta el 27 de noviembre de ese mismo año (*Informaciones*, 1959). La primera edición lleva por título *La Orestíada, trilogía de Esquilo* (1960).

La recreación efectuada por Pemán de conocidas piezas pertenecientes al género de la tragedia grecolatina guarda relación, por una parte, con la política cultural del régimen franquista, interesada en la producción de obras teatrales de prestigio para su estreno en el

marco de festivales como el de Mérida. Pero también hay que tener presente que la revisión actualizada de los mitos clásicos fue una de las tendencias literarias más fecundas en el teatro europeo de entreguerras, con autores tan prestigiosos y vanguardistas como Jean Giraudoux (1882-1944), Jean Cocteau (1889-1966), Bertolt Brecht (1898-1956) y Jean Anouilh (1910-1987). No obstante, los objetivos literarios de estos dramaturgos europeos son, en buena medida, opuestos a los de Pemán, ya que en este último no se detecta ningún intento de revisitarse el mito clásico para actualizar su mensaje en clave contemporánea, o para investigar fórmulas dramáticas más abstractas y radicales que el drama psicológico burgués.

## 5. La *Antígona* de Sófocles

Sófocles fue uno de los grandes poetas trágicos de la antigua Grecia, junto a Esquilo y Eurípides. Existen distintas hipótesis sobre la fecha de su nacimiento, de entre las cuales Lesky (1989, p. 1299) se decanta por la del Mármol de Paros, que indica los años 497-496. Sin embargo, se conoce con más exactitud la fecha de su muerte. En el relato de la *Vita* de Eurípides, se cuenta que este, para honrar su fallecimiento, mostró al coro y a los actores vestidos de luto y sin coronas en el Proagón de las Dionisias de 406, pero sabemos gracias a la trama de *Las ranas* de Aristófanes que en el 405 (año en el que se representa) ya había muerto. Sófocles desempeñó varios cargos importantes en la vida de la polis ateniense, como *strategós* en la guerra de Samos, y llevó a cabo diversas actividades relacionadas con el culto, como un peán que compuso para el dios Asclepio<sup>9</sup> cuando comenzó a ser venerado en el año 420<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Dios de la medicina, cuyo culto se extendió desde Epidauro a casi todas las regiones de la Hélade, Grecia (Falcón Martínez, 1988, p. 92).

<sup>10</sup> Para consultar más datos sobre las actividades políticas y religiosas de Sófocles, ver Lesky (1989, pp. 298-301).

Compuso ciento veintitrés dramas, pero solo se conservan íntegros siete de ellos: *Áyax*, *Traquinias*, *Antígona* (ca. 442 a.C.), *Edipo Rey*, *Electra*, *Filoctetes* (409 a.C.) y *Edipo en Colono* (estrenada póstumamente en 401 a.C.)<sup>11</sup> (Librán Moreno, 2005, p. 115).

## 5.1. Estructura

La obra consta de un prólogo, un párodo (primer parlamento del coro), cinco episodios, cinco estásimos (cantos corales entonados entre los episodios) y el *éxodo* o desenlace. Se organizan del siguiente modo:

- Prólogo: comienza con un diálogo entre las hermanas Antígona e Ismene en el que se exponen el conflicto y discuten sobre él. Aquí se encuentra el párodo, en el que el coro evoca la batalla entre Tebas y sus enemigos argivos y celebra la victoria sobre estos.
- Episodio I: consta de un diálogo entre el corifeo y Creonte, quien decreta que Polinices no debe gozar de honras fúnebres, y de otro entre Creonte y un guardián, quien narra el enterramiento misterioso y furtivo del difunto.
- Estásimo I: el coro elogia el saber técnico del ser humano y reconoce a Antígona mientras los guardianes se la llevan detenida.
- Episodio II: constituido por un diálogo entre Antígona y Creonte, en el que este condena a muerte a aquella, y por otro entre Antígona, Ismene y Creonte, en el que realiza alguna intervención el corifeo.
- Estásimo II: el coro rememora el terrible destino de los Labdácidas.
- Episodio III: formado por un diálogo entre Creonte y su hijo Hemón, quien intenta apelar al buen juicio de su padre sin éxito. Interviene el coro.
- Estásimo III: elogio del amor.

---

<sup>11</sup> Para consultar con más detalle la obra literaria de Sófocles, ver Lesky (1989, pp. 303-326).

- Episodio IV: dialogo lírico<sup>12</sup> entre Antígona y el coro, en el que se compara el destino de Antígona con el de Níobe<sup>13</sup>. Sigue un parlamento de Antígona y Creonte en prosa.
- Estásimo IV: evocación de los destinos de Dánae<sup>14</sup>, Licurgo<sup>15</sup> y Cleopatra, a quienes se equipara con Antígona.
- Episodio V: consta de un diálogo entre Creonte y Tiresias, quien advierte a aquel de las consecuencias de sus acciones, y otro entre Creonte y el corifeo, que aconseja al gobernante que ceda ante Antígona.
- Estásimo V: el coro invoca a Dionisio, dios del teatro y protector de Tebas.
- Éxodo (desenlace): constituido por un diálogo entre el corifeo, Eurídice y el mensajero, que comunica que Hemón y Antígona están muertos, y una lamentación final, en forma de *kómmos*, por parte de Creonte y el corifeo.

## 5.2. Contenido

*Antígona* es una obra que explora diferentes conflictos cruciales en la condición humana: hombre contra mujer, madurez contra juventud, sociedad contra individuo, vivos contra muertos y ser humano contra Dios (Librán Moreno, 2005, pp. 117). Todos estos planos temáticos giran en torno a un conflicto trágico principal: la confrontación de dos derechos u obligaciones: la ley divina, representada por Antígona, que rinde las honras fúnebres

---

<sup>12</sup> Se trata de un *kómmos*, es decir, una estructura lírica o lamento del coro y uno o más de los actores de la pieza (Howatson, 1991, p. 477).

<sup>13</sup> Hija del rey Tántalo que, tras jactarse de haber tenido más hijos que Leda, es castigada por los hijos de esta, Apolo y Ártemis, que matan a su progenie. Níobe llora durante nueve días sobre el cuerpo de vástagos, así que Zeus, apiadado, la transforma en piedra, pero ni siquiera así cesaron sus lágrimas (Falcón Martínez, 1988, p. 458).

<sup>14</sup> Hija de Acrisio, rey de Argos, y de Eurídice; su padre es advertido de que el hijo de Dánae lo matará, así que la encierra en un calabozo, pero Zeus, convertido en lluvia de otro, la fecunda (Falcón Martínez, 1988, pp. 165-511).

<sup>15</sup> Hijo de Driante; su leyenda es una ejemplificación de la impiedad: es castigado, en unas versiones por Zeus y en otras por Dioniso, por perseguir a este último (Falcón Martínez, 1988, p. 395).

correspondientes al difunto Polinices en calidad de hermana leal, y la ley civil o política, representada por Creonte, que, como gobernante y protector de la ciudad, prohíbe el entierro del traidor Polinices, quien formaba parte del ejército enemigo que trató de tomar Tebas.

El enfrentamiento se organiza en torno a tres intensas escenas: Creonte y Antígona (vv. 441-525) en el segundo episodio, Creonte y Hemón (vv. 631-765) en el tercer episodio, y Creonte y Tiresias (vv. 988-1090) en el quinto episodio (Librán Moreno, 2005, pp. 119). La tercera colisión precipita la catástrofe cuando Creonte admite su error e intenta enmendarlo. Las dos escenas del guardián y del mensajero (223-331, 115-1256) en el episodio primero y el éxodo respectivamente funcionan como una preparación para los debates. En cambio, las intervenciones líricas del coro (110-154, 332-383, 582-625, 781-805, 944-981, 1115-1153), que corresponden al párodo y a los estásimos, proporcionan una visión más profunda y amplia.

El conflicto entre hombre y mujer es uno de los ejes en torno al que se articula el enfrentamiento y se explora a través de las consecuencias de la conducta privada y femenina en el ámbito público y masculino (Librán Moreno, 2005, p. 120). Esto es, la moral del personaje femenino descubre alternativas éticas y sociales, pero también expone las repercusiones que pueden tener en la sociedad las acciones fomentadas por ideologías marginales, moralmente cuestionables o contrarias al juicio colectivo. Por un lado, Antígona, que antepone los deberes religiosos que operan en el ámbito familiar, lucha contra la impiedad y las leyes impuestas y aceptadas por la mayoría para respetar el derecho divino; por otro lado, Creonte, para quien la familia es la polis, intenta acabar con la conciencia individual para proteger la ciudad del desorden que ocasionaría infringir las leyes de la sociedad (Librán Moreno, 2005, pp. 120-121).

El conflicto se produce por el choque de dos leyes irreconciliables, pero también por dos actitudes humanas antitéticas: la excesiva rigidez de Creonte y la osadía, rebeldía e irracionalidad de Antígona. El primero piensa que solo su creencia es la respetable y que es él quien conoce la verdad. Hemón y el coro intentan convencerlo sin éxito de que debe moderarse

hasta que es demasiado tarde. Sin embargo, no es retratado como un tirano sediento de poder, sino como un gobernante muy preocupado por el bienestar de los ciudadanos, pero poco por las obligaciones piadosas. Antígona, por otra parte, desoye a Ismene, que apuesta por la templanza, y se deja llevar por su desmedido afecto hacia uno de sus hermanos, sin detenerse a explorar otras posibilidades de intervención más prudentes ni a medir las consecuencias de sus actos, tanto para ella como para otros seres queridos, como por ejemplo Hemón. En conclusión, la *hamartía*, o culpa trágica, recae en los excesos de ambos personajes<sup>16</sup>.

## 6. *Antígona* en el teatro europeo de la 1ª mitad del siglo XX

Fue tal el éxito que cosechó *Antígona* en su estreno, que Sófocles fue nombrado general de la expedición contra Samos (440 a.C.) debido a la inteligencia política que mostró en la pieza teatral (Librán Moreno, 2005, pp. 126). Dicho éxito perdura hasta nuestros días; es posible explorar tantas recreaciones e interpretaciones del drama sofocleo que no es de extrañar que sea uno de los mitos clásicos más versionados.

Durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco la figura de Antígona fue conocida a través de las versiones de Séneca y Estacio, a las que se aplicó un tratamiento cristiano (Librán Moreno, 2005, p. 128). Durante el Romanticismo post-revolucionario (1775-1850) la obra cobra una importancia enorme gracias a los grandes pensadores del seminario teológico de Tübingen entre los años 1789 y 1793: G. W. F. Hegel<sup>17</sup>, Friedrich Hölderlin<sup>18</sup> y F. W. J. von Schelling (Steiner, 1996, p. 19). Como es normal en las épocas donde se llevan a cabo

---

<sup>16</sup> Para consultar un análisis más completo sobre la responsabilidad en *Antígona* ver Librán Moreno (2005, pp. 121-125).

<sup>17</sup> Su tesis será determinante para la interpretación posterior del problema fundamental de *Antígona*: la culpabilidad de Creonte, Antígona o ambos (Librán Moreno, 2005, p. 131).

<sup>18</sup> De gran relevancia fue su traducción, casi una reescritura en alemán, de *Antígona* para el pensamiento metafísico y político de este mismo siglo, tal y como se observa en *Ser y Tiempo* de Martin Heidegger, en la ópera *Antígona* de Carl Orff y en el drama homónimo de Bertolt Brecht (Librán Moreno, 2005, p. 32).

brutalidades de tal dimensión que llegan a ser inhumanas, en el siglo XX aparece de nuevo en el panorama literario como símbolo de protesta y de reconciliación (Librán Moreno, 2005, p. 133). Durante la Primera Guerra Mundial, *Antígona* se presenta como el signo del anhelo de la paz, como por ejemplo en *À l'Antigone éternelle* (1916) de Romain Rolland o la *Antígona* (1917) de Walter Hasenclaver<sup>19</sup>.

En España, tras la Guerra Civil, *Antígona* es el símbolo de la reconciliación, como *Antígona* (1939) de Salvador Espriu o *Antígona* (1945) de José María Pemán. Es también importante *La tumba de Antígona* (1967) de María Zambrano, donde explora la pérdida de las raíces y la soledad causada por la guerra fratricida.

De entre todas las versiones de la primera mitad del siglo XX, son de gran relevancia las siguientes tres: la de Jean Cocteau (1922), la de Jean Anouilh (1942) y la de Bertolt Brecht (1948) (Librán Moreno, 2005, pp. 136-140). Cocteau es uno de los primeros en analizar el uso necesario de la fuerza y de la protesta ante una situación política opresiva; el conflicto ya no es entre las leyes divinas y las humanas, sino entre dos ideologías políticas: “el anarquismo de *Antígona* y el terror revolucionario institucional de Creonte” (Librán Moreno, 2005, p. 136). La *Antígona* de Anouilh tuvo tal impacto en la conciencia creadora de Europa que, junto a la de Bertolt Brecht, fue uno de los canales a través de los cuales tuvo lugar la recepción de la obra sofoclea en el siglo XX. Según Luis Gil, Anouilh presenta a un Creonte que se ve obligado a utilizar acciones extremas que en realidad odia (Sófocles, 2015, pp. 15-16). En cambio, *Antígona* es una muchacha nihilista que utiliza el decreto de Creonte y la rebelión como pretexto para morir (Librán Moreno, 2005, pp. 137-138). Por el contrario, Bertolt Brecht representa en su *Antígona* la caída del tirano; ya no es el Creonte de Sófocles, ni el de Anouilh, sino un déspota cuyas motivaciones son simplemente utilitarias. *Antígona* tampoco es la joven

---

<sup>19</sup> Para consultar más detalles de estas obras y las siguientes, ver Librán Moreno (2005, p. 134-135).

que se mueve por piedad o por lealtad fraternal, sino una muchacha que se rebela cuando la injusticia llama a su puerta, por lo que Brecht establece en ella el símbolo de la resistencia antinazi<sup>20</sup>.

## 7. La *Antígona* de Pemán

### 7.1. Consideraciones generales

Como se puede observar en el programa de mano de la obra (ver anexo 1), *Antígona* fue una gran producción para la que se diseñaron específicamente unos decorados de Emilio Burgos, unos figurines de Carlos Pascual de Lara, una coreografía de Roberto Carpio y una música incidental compuesta por Manuel Parada. También contó con una dirección escénica experta, a cargo de Cayetano Luca de Tena. Además, actuaron un total de 80 artistas<sup>21</sup> en el escenario si se tiene en cuenta al coro, muy polifónico y heterogéneo, ya que estaba dividido en seis grupos (los ancianos, las mujeres, los muchachos, los beodos y las bacantes).

El principal reto para Pemán, como él mismo expresa en el programa de mano, fue adaptar las pautas de la tragedia a las del teatro tradicional español. Para ello debía, por una parte, mostrar en escena, es decir, dramatizar, momentos que en la versión de Sófocles son narrados, como por ejemplo las muertes de Antígona y de Hemón. El dramaturgo, pues, transformó en diálogo las palabras que utiliza el autor griego en las narraciones, tratando de conservar el tono de las escenas originales, según se puede constatar, por ejemplo, en el momento en el que Hemón menciona su trágica boda con Antígona; Sófocles lo pone en boca de un mensajero:

---

<sup>20</sup> Para más detalles, consultar Librán Moreno (2005, pp. 139-140).

<sup>21</sup> 23 actores y 57 personas en el coro.

MENSAJERO: (...) divisamos a la joven colgada (...) y al muchacho caído sobre ella, abrazado a su cintura y lamentando la ruina de su boda con la muerta, la acción de su padre y su desdichado casamiento. (Sófocles, 2015, pp. 100-101).

Pemán, en cambio, lo escenifica:

HEMÓN: ¡Faltaban nuestras bodas! [...]

¡La blancura en su cara y en mis bodas! (Pemán, 1953, pp. 53-54).

Por otra parte, lleva a cabo la conversión de elementos narrativos en dramáticos dándole más protagonismo, diversidad y precisión al coro. En su *Antígona*, este se identifica con el pueblo de Tebas, de modo que sus integrantes aparecen representados como individuos con vidas propias y no como un coro uniforme:

TODO EL CORO. -¡Libra a Antígona! ¡Librala!

-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 ternero!

-¡Corre la desgracia por la ciudad! (Pemán, 1953, p. 58).

El coro también interviene directamente en la acción (y no solo comenta, como en el drama sofocleo)<sup>22</sup>; por ejemplo, en la versión de Pemán es el coro quien divulga por el pueblo el edicto de Creonte:

- CORO DE MUCHACHOS.

---

<sup>22</sup> Como afirma Pemán en el programa de mano: “personaje colectivo que interviene directamente en la acción” (ver anexo 1).

- ¿Comienzo ya el pregón?

- Espera un poco. Aquí no. Más arriba. (Pemán, 1953, p. 19).

CORO DE ANCIANOS. - (*Con miedo. Vacilantes.*) ¡La muerte a quien entierre a Polinices! (Pemán, 1953, p. 21).

## 7.2. Espacio y tiempo dramático

En general, el espacio es tratado con bastante fluidez y sobriedad. Son cuatro las ubicaciones principales: el monte donde los guardias custodian el cadáver de Polinices y donde se encuentra la cueva en la que será recluida Antígona; el palacio de Creonte; la casa de Antígona; y la plaza de Tebas, además de los caminos que comunican entre sí estos lugares. Por lo que se puede deducir de las acotaciones, el escenario estaba dividido en tres niveles, ubicándose en el superior el monte<sup>23</sup>; en el intermedio, la casa de Antígona y el palacio de Creonte<sup>24</sup>; en el inferior la plaza de Tebas. Con frecuencia la acción transcurre en dos planos a la vez, lo que rompe el principio de la unidad de lugar, como puede verse en los siguientes ejemplos:

(La despide con violencia. Retírase CREONTE hacia el interior de la casa y los CORTESANOS dejan caer las cortinas que cubren su fachada. Los grupos del pueblo van retirándose lentamente y por lugares distintos, de acuerdo con el diálogo que sigue. Va cayendo la noche. Los soldados del monte encienden

---

<sup>23</sup> “Creonte detiene a una de las Bacantes y la hace subir al palacio” (p. 16); “señalando lo más alto del monte que cierra el escenario” (p. 17); “los soldados, lentamente, salen de la casa de Creonte y van subiendo a la cima del monte” (Pemán, 1953: 18).

<sup>24</sup> La acotación inicial del acto I: “Estos grupos (i.e. los que integran el coro) están repartidos por toda la escena: la mayor parte en el proscenio, que representa la plaza de Tebas, y otros, sentados, o en pie, en los escalones que separan esta plaza de la parte más alta del escenario, donde están las casas de Antígona y Creonte, y en los caminos varios y niveles diferentes que llenan el resto del escenario” (Pemán, 1953: 9). Como puede observarse, por encima de este nivel se situaría el monte.

una hoguera cuyo resplandor rojizo corona la cima, recortándose sobre él las figuras de los SOLDADOS, como sobre un Calvario) (Pemán, 1953, p. 19).

(Se van retirando despacio. ANTÍGONA los observa desde su escondite y va saliendo poco a poco. Todo ello mientras ISMENE tiene el diálogo que sigue con un pescador viejo que ha salido por derecha y se ha llegado a ella.) (Pemán, 1953, p. 24).

En la primera escena se enciende una llama en el plano superior mientras el coro dialoga en el plano inferior; en la segunda escena, Antígona está escondida en los caminos (escalinatas) que llevan al segundo plano y va saliendo poco a poco al mismo tiempo que Ismene habla con un pescador en el plano inferior.

También se aprovechan estas transiciones entre ambos planos, por ejemplo, cuando los personajes cantan y dialogan mientras ascienden de la ciudad al monte o viceversa:

CORO DE ANCIANOS.- (Que formó, durante todas estas escenas anteriores, coros en la plaza, yendo y viniendo.)

¿Quién es esa que baja

Como un hilo de pena por el monte?

SOLDADO 2º.- Llorando, y con lágrimas

mojando nuestras garras de verdugos.

¡Ay qué dolor, Antígona! (Pemán, 1953, p. 36).

(HEMÓN y sus dos CRIADOS empiezan a subir, agazapándose, hacia el monte. ISMENE los observa desde los escalones de su casa.)

CRIADO.- Por aquí, señor... Conozco bien los caminos... Por aquí no os verán hasta que estéis en la cima misma.

HEMÓN.- ¡Oh tiempos infaustos, Tebas!... Así como una  
alimaña salvaje, va un príncipe a cumplir una obra de justicia.  
(Pemán, 1953, p. 51).

En la primera escena, el soldado habla mientras desciende del plano superior al plano inferior; en la segunda, Hemón y el criado dialogan en los caminos (escalinatas) que sirven de transición entre los planos.

En cambio, en la tragedia de Sófocles el espacio está mucho más concentrado en torno al palacio de Creonte y la casa de Antígona, ya que todo lo que ocurre en el lugar donde yace Polinices y donde mueren Antígona y Hemón es narrado por un mensajero, no representado.

Por otra parte, cabe destacar que Pemán no actualiza el espacio ni el vestuario, pues presenta la antigua ciudad de Tebas y los actores se visten con túnicas griegas (ver anexo 2). Este hecho contrasta con otras adaptaciones de la época, como la de Bertolt Brecht, mencionada en el apartado seis. En ella, el dramaturgo alemán sitúa la acción a finales de la Segunda Guerra Mundial: “Berlín, Abril de 1945. Amanece. Dos hermanas salen del refugio antiaéreo y entran en su casa” (Brecht, 2013, p. 4).

Por último, en la adaptación de Pemán el uso de efectos sonoros y lumínicos es moderado: los toques de trompeta del acto primero simbolizan la victoria; la melodía lúgubre de flauta al comienzo del acto II sugiere la proximidad del desenlace funesto. La iluminación mediante focos de las puertas de la casa de Antígona y del palacio de Creonte, combinada con la apertura y cierre de cortinas, señalan el momento en que la acción se traslada a uno y otro espacio.

En cuanto al tiempo, en la adaptación del autor gaditano median, al menos, tres días entre la sentencia de Creonte (final del acto II) y el desenlace (acto III): “¡Ya es la tercera noche!” (Pemán, 1953, p. 47), dice Ismene en el tercer acto, refiriéndose al tiempo que lleva Antígona encerrada en la cueva. Esta ruptura con la unidad del tiempo responde, sobre todo, al

hecho de que Antígona no se suicida como en la versión de Sófocles, sino que muere de inanición, por lo que era necesario que la pieza durara más de una jornada.

### 7.3. Estructura

La pieza se divide en tres actos, siguiendo la tradición académica de planteamiento, nudo y desenlace. Sin embargo, no hay una segmentación explícita en escenas, ya sea por la fluidez en el tratamiento del espacio dramático, o por las continuas intervenciones del coro. Aun así, es posible determinar la siguiente organización, de acuerdo con las ubicaciones de la acción, la alternancia entre parlamentos en prosa y diálogo o canto en verso, y las interacciones entre los personajes:

- Acto I:
  - Prólogo (en la plaza de Tebas): formado por las intervenciones iniciales del coro y un diálogo entre el coro y el soldado, todo ello en versos libres, en los que predominan los pentasílabos, los heptasílabos y los endecasílabos.
  - Escena I (en el palacio de Creonte y en la plaza de Tebas): constituida por tres momentos: el primero es un diálogo entre Creonte y el coro de ancianos, con intervenciones puntuales de un cortesano y un soldado; el segundo prosigue con un diálogo entre Creonte y un cortesano; el tercero finaliza la escena con un diálogo entre Creonte y uno de los ancianos del coro. Está escrita en prosa, a excepción de una breve participación del coro de ancianos y muchachos, que está en verso libre.
  - Escena II (en la casa de Antígona y en el palacio de Creonte): comienza con un diálogo lírico entre Antígona e Ismene, en verso libre, con predominio de pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos. A

continuación, en otro plano del escenario, tiene lugar un diálogo en verso entre Creonte y portavoces del coro de ancianos. Tras esto, se reanuda el diálogo lírico entre Antígona e Ismene.

- Escena III (en el camino al monte y en la casa de Antígona): comienza con un breve diálogo lírico entre Antígona, mientras sube al monte, y el coro de ancianos, de muchachos y soldados; paralelamente, en otro plano del escenario, tiene lugar un diálogo, también en verso, entre Ismene y un pescador.
- Acto II:
  - Escena IV (en el monte y en el camino): comprende un diálogo en prosa entre tres soldados, continuado por otro entre uno de ellos y un muchacho y, seguidamente, un labrador.
  - Escena V (en el palacio de Creonte): primero dialogan, en prosa, un soldado, un cortesano y, a continuación, Creonte. Sigue un diálogo en verso libre entre Creonte, el coro de ancianos y el soldado. Cierra la escena una breve intervención del coro, en la que canta la sabiduría técnica del ser humano.
  - Escena VI (en la casa de Antígona): diálogo lírico entre Hemón e Ismene.
  - Escena VII (en el monte y a la vez en la casa de Antígona): comienza con un diálogo lírico entre los soldados y Antígona; en otro plano del escenario realizan breves intervenciones Ismene y Hemón. A continuación, se produce una transición escénica durante el descenso del monte en el que hay breves intervenciones líricas de los soldados, grupos del coro (ancianos, muchachos y muchachos), Ismene y Hemón.

- Escena VIII (en el palacio de Creonte): se inicia con un diálogo entre el soldado y Creonte; continúa con sucesivos diálogos entre Creonte y Antígona, entre Ismene y Antígona, y entre Creonte y Hemón. Compuestos todos en verso libre, con mayoría de endecasílabos, ya que predominan los parlamentos narrativos y argumentativos, combinados con intervenciones breves del coro de ancianos. Un brevísimo estásimo del coro, que elogia el amor, señala la transición hacia un diálogo lírico entre Antígona y el coro de ancianos, con alguna intervención puntual de Creonte.
- Acto III:
  - Escena IX (en las calles de Tebas): formado por un diálogo en prosa entre un coro de ancianos y otro de muchachas, y un diálogo entre un grupo de soldados y estos muchachos y ancianos. Una de las intervenciones de un anciano menciona a Níobe, como en el aria de Antígona, quien se compara con dicha figura mitológica. A continuación, en la misma calle, pero ya ante la casa de Antígona, tiene lugar un diálogo en verso entre Ismene y un soldado. A ese mismo punto llega, en su ronda, Creonte, que entabla un diálogo en verso con un anciano, un muchacho y, por último, con su esposa Eurídice.
  - Escena X (en la casa de Antígona): diálogo prosístico entre Hemón e Ismene.
  - Escena XI (en el monte): diálogo en prosa entre los soldados, y luego entre un soldado y Hemón. A continuación, en el interior de la cueva, diálogo en verso entre Hemón y Antígona, ya moribunda. La escena se cierra con un diálogo en verso entre Hemón y los soldados.

- Escena XII (en las calles de Tebas): diálogo lírico entre el coro (de ancianos y de muchachos), Tiresias, un cortesano; después se une Creonte, seguido de Eurídice. Finaliza con una intervención del coro en estrofas sáficas, en las que se alude al estásimo quinto sofocleo en honor a Dionisos.
- Escena XIII (en el monte): diálogo lírico entre Creonte, Eurídice y el coro.

Esta estructura no es la misma que la de Sófocles, bien sea por las añadiduras o disminuciones, bien por ordenar las escenas de distinto modo. En cuanto a las adiciones, Pemán alarga, por ejemplo, la proclama del decreto de Creonte a lo largo de la escena I, mientras que Sófocles lo resuelve solo con menciones: poniéndolo en boca de Antígona en el prólogo y de Creonte al principio del primer episodio. Otros añadidos son el pasaje sobre el anillo hallado en el vientre de un pez (escena III), los diálogos entre los guardias de las escenas IV y XI, el recuerdo por parte de Hemón de la injusta ejecución de un esclavo por parte de Creonte (escena VI) y la despedida entre Hemón y Antígona en la escena XI; en la obra del poeta griego, en cambio, no se produce tal encuentro, ya que Hemón se reúne con una Antígona ya muerta.

Con respecto a las reducciones, destacan las abreviaciones de los estásimos de la *Antígona* de Sófocles, que son poco más que breves alusiones o unos pocos versos en la adaptación de Pemán:

- “El hombre es, entre todos los misterios, / El misterio mayor [...]” (Pemán, 1953, p. 31): en Pemán, escena V; en Sófocles, estásimo I.
- “¡Ay linaje / de Layo, maldecido! [...]” (Pemán, 1953, p. 37): en Pemán, escena VIII; en Sófocles, estásimo II.
- “Amor, amor que enciendes / en fuego las mejillas de las vírgenes” (Pemán, 1953, pp. 42-43): en Pemán, escena VIII; en Sófocles, estásimo III.

- “Dánae fue visitada / por el dios, hecho lluvia, en su *caverna* [...]” (Pemán, 1953, p. 47<sup>25</sup>): en Pemán escena IX; en Sófocles, estásimo IV.
- “Vástago ilustre del tonante Zeus; / dios coronado de féculdas parras [...]” (Pemán, 1953, p. 58): en Pemán, escena XII; en Sófocles, estásimo V.

La ordenación, como ya se adelantó, tampoco es la misma:

Sófocles	Pemán
Prólogo (sin el párodo)	Acto I, escena II
Párodo	Acto I, escena I
Episodio I	Acto II, escena V
Estásimo I	Acto II, estásimo entre la escena V y la VI
Episodio II	Acto II, escena VII y VIII
Estásimo II	Acto II, escena VIII (breve fragmento)
Episodio III	Acto II, escena VIII Acto III, escena IX
Estásimo III	Acto II, escena VIII (breve fragmento)
Episodio IV	Acto II, escena VIII
Estásimo IV	Acto III, escena IX
Episodio V	Acto III, escena XII
Estásimo V	Acto III, escena XII (final)

<sup>25</sup> Se trata solo de una breve intervención de un soldado, a diferencia de la obra sofoclea, en que el coro se refiere a los destinos de Dánae, Licurgo y Cleopatra.

Éxodo	Acto III, escena XIII <sup>26</sup>
-------	-------------------------------------

En la tabla puede observarse, por un lado, que no siguen el mismo orden y, por otro, que hay escenas de Pemán que no se corresponden a ninguna de Sófocles, puesto que son añadidos: escena III (acto I), escena IV (acto II), escenas XI y XII (acto III).

#### 7.4. Dicción y métrica

En la pieza teatral alternan las partes dialogadas y las cantadas, la prosa y el verso, siendo más abundantes las partes líricas que las prosísticas. Pemán utiliza una versificación libre, combinando metros tradicionales en el teatro lírico español, especialmente los siguientes: pentasílabos, heptasílabos, endecasílabos y, con menor frecuencia, alejandrinos. Los parlamentos narrativos suelen estar compuestos en versos largos, en especial endecasílabos. En cambio, los versos de los cantos del coro o de los diálogos líricos son, por lo general, más breves; por ejemplo, el último canto del coro está en estrofas sáficas:

CORO DE ANCIANOS.

-Vástago ilustre del tonante Zeus;

dios coronado de fecundas parras;

Tebas invicta, ante tus pies ligeros,

pide tu gracia.

CORO DE MUCHACHOS.

-Tímida virgen que del viejo Layo

cándida viste la postrera rama,

---

<sup>26</sup> En Pemán, Creonte finaliza la pieza; en Sófocles, el Corifeo.

ríos de fuego suben a buscarte:

¡no te nos vayas!

CORO DE ANCIANOS.

-Ninfas coricias cuyos claros ojos,

gratos al numen, ríen en Cartalia,

no hagáis inútil al llegar al monte

nuestra esperanza (Pemán, 1953, p. 58).

El lenguaje es formal y solemne, libre de un aparato retórico demasiado grandilocuente, pero también de coloquialismos, resultando, así un estilo fluido y natural. Verónica Azcue lo atribuye al legado de los Siglos de Oro y del costumbrismo (2009, p. 36). Pemán manifiesta en su programa de mano que uno de sus objetivos era “mantener el tono y modo de las escenas originales” (ver anexo 1). En efecto, reproduce selectivamente algunas de las imágenes, metáforas y sentencias más célebres de la versión sofoclea, como por ejemplo la frase de Antígona “No he nacido para compartir el odio, sino el amor”. En otras ocasiones, afirma haberse inspirado en otros poetas griegos para plantear algunas secciones de la pieza, como por ejemplo Simónides y Baquilides en el peán o canto de victoria inicial.

## 7.5. Aspectos ideológicos

### 7.5.1. Derecho divino y derecho cívico

Existen distintos aspectos ideológicos que se pueden analizar en la *Antígona* de Pemán, algunos coincidentes con temas tratados por Sófocles y otros más relacionados con el contexto histórico del momento. Una de los ejes principales es el conflicto entre el derecho divino y el derecho cívico. El primero es representado por Antígona y el núcleo familiar, mientras que el segundo es preservado por Creonte y el Estado.

Pemán sitúa el derecho divino en un plano superior con respecto al cívico, pero, a diferencia de Sófocles, no se interesa tanto por la contradicción irresoluble entre la razón religiosa y la razón de estado, sino que desarrolla el conflicto más bien en términos de oposición entre la soberbia y tiranía de Creonte, y la prudencia política, de la que son portavoces el coro, Hemón, el cortesano e, incluso, la reina Eurídice. En efecto, todos estos personajes recomiendan a Creonte moderar su temperamento irracional y colérico, pues un rey debe ser mesurado y clemente. Sin embargo, Creonte se comporta como un tirano soberbio, obstinado e inflexible que no reconocerá su error hasta el final, cuando ya es demasiado tarde (Escobar Borrego, 2005, p. 5). Su crueldad queda manifiesta definitivamente cuando Hemón narra cómo su padre colgó a un esclavo de un cinturón bordado de oro que le prometió si traía unas flores que podían curar a su hijo (Pemán, 1953, p. 34). Este planteamiento recuerda en gran medida el tema senequista de la contraposición entre el *furor* y la *ratio* (Escobar Borrego, 2005, pp. 4-5).

En cuanto a Antígona, ya en el programa de mano (ver Anexo 1) Pemán la caracteriza como una “muchacha ingenua y valiente que por cumplir sus oficios piadosos con el hermano muerto no vaciló en desobedecer los decretos del tirano”. De este modo, nos encontramos ante una joven fortalecida que representa la ley de los dioses y el amor familiar y fraterno sobre una norma cívica inhumana e impía (Pérez-Bustamante Mourier, 2006, p. 12). Es destacable el grado de autoconciencia que le concede Pemán, como si la joven se supiese ya un mito en vida, lo que vuelve a recordarnos la dramaturgia de Séneca, en la que el estatuto ejemplar del personaje suele manifestarse ya en su propia conciencia. Algunos ejemplos son los siguientes:

ANTÍGONA.- Las dos juntas no cupimos en la empresa  
no cabremos las dos en el verso  
que cantará mañana esta leyenda (Pemán, 1953, p. 39).

ANTÍGONA.- Muero porque mi empresa la canten los poetas,  
quieta y perfecta ya, como una rosa [...]

Soy, Hemón, una Antígona hecha idea

inmortal y lección para los hombres (Peman, 1953, p. 53).

Ismene, por el contrario, asume, como en Sófocles, la representación del sometimiento (ciudadano y femenino) a la ley política y al principio de superioridad del varón sobre la mujer; aunque se retracta más adelante, lo hace demasiado tarde (Escobar Borrego, 2005, p. 8).

El derecho divino en la adaptación de Pemán, como en la tragedia sofoclea, se desarrolla en torno a los estrechos vínculos que se dan de forma natural entre los miembros de una unidad familiar y se manifiesta a través de señales (Escobar Borrego, 2005, pp. 10-11). Los indicios, que Pemán toma de Sófocles, tienen la función de advertir a Creonte sobre la existencia de una ley superior. En el segundo acto, el coro de ancianos entiende el intento de enterrar a Polinices como una señal divina:

CORO DE ANCIANOS.

-Señor: el polvo limpio y sin señales

la tierra suavemente removida,

¿no son las huellas mismas de un prodigio?

-Si no es que, como a un dios, le han enterrado

con sus hélitros verdes las cigarras,

o con sus alas una golondrina... (Pemán, 1953, p. 30).

El derecho divino también se manifiesta a través de algunos personajes que lo personifican, como Tiresias, el mayor representante de la ley religiosa (Escobar Borrego, 2005, pp. 11-15). Pemán, a través del discurso de Tiresias y de la reacción del coro ante este, amplifica las consecuencias perjudiciales para Tebas del incumplimiento de la justicia de los dioses. Por ejemplo, no son aves los que rondan el cadáver de Polinices, como en el texto de Sófocles, sino lobos; también el pueblo (representado por el coro) manifiesta cómo sus vidas perdieron el

equilibrio por la impureza que acarrea la impiedad de Creonte. Sin embargo, el momento de mayor exaltación de este derecho es el enfrentamiento entre Creonte y Antígona, pues Pemán lo dilata y la intensidad de la disputa va aumentando a favor del derecho divino. Aquí se nos presenta con más fuerza la dialéctica de mujeres y hombres: Antígona, el personaje femenino, representa el amor, la familia, la tradición; Creonte, el personaje masculino, encarna la dominación política, especialmente patente en el momento en que compra la ciudad de Tebas con una tímida muchacha a la que puede poseer:

*Va enrojeciendo la luz de la tarde. Creonte tiene la vista sobre la ciudad.*

CREONTE.- ¡Tebas! Fíjate tú, amigo: ¿no parece enrojecida de pudor por la tarde, como una muchacha tendida? ¡Con qué satisfacción la poseo toda con mis ojos! Y como, sobre ella, saboreo, al fin, esa palabra única: ¡Ya mía!, ¡Mía!, ¡Mía! ¡Mira, mira como enrojece! (Pemán, 1953, p. 16).

### 7.5.2. ¿Cristianización del mito?

Otra aproximación posible es determinar si el mito de Antígona está cristianizado o no en la versión de Pemán. Escobar afirma que así es, pues el sacrificio de la joven está cargado de un “heroísmo virtuoso y simbología católica” (2005, p. 16), ya que recuerda a un mártir. Elías Bernal coincide también en este paralelismo porque Antígona comprende la ley divina, que es una verdad universal, por lo tanto, está destinada a morir “con el orgullo de un mártir” (2017, p. 22). En cambio, Pérez-Bustamante Mourier no considera que Pemán realice una cristianización propiamente dicha del mito, aunque explica que, dentro del contexto de posguerra tras una guerra civil, similar a la lucha fratricida en *Antígona*, puede hacerse una interpretación cristiana de los valores que representa la protagonista (reconciliación, amor,

sacrificio), de la falta del aparato politeísta y de la carencia de un destino determinante (2006, pp. 13-14).

Desde mi punto de vista, esta supuesta cristianización de la figura de Antígona no es clara. Por una parte, en la obra no escasean las manifestaciones de fe en los dioses del panteón antiguo, por ejemplo, la ofrenda del anillo de Ismene, ya comentada, o las referencias concretas a Dionisos, patrón de Tebas. Por otra parte, la similitud entre Antígona y la figura cristiana del mártir resulta relativamente superficial y, de todos modos, podría ser igualmente aplicada a la versión original de Sófocles. Otra particularidad de la adaptación del gaditano que puede parecer animada por un sentido cristiano el hecho de que ni Antígona ni Eurídice se suiciden, a diferencia de la versión del griego. La joven muere de inanición y en sus últimos minutos profiere un discurso lleno de piedad, mientras que Eurídice solo pierde la razón. No obstante, Hemón, voz de la medida y, por tanto, personaje positivo, sí se quita la vida. Por consiguiente, el hecho de que ni Antígona ni Eurídice se suiciden puede deberse, más que a la ideología cristiana de Pemán, a un cierto sentido del decoro; dado que la obra va dirigida a un público burgués de finales de los años cuarenta que disfruta, sobre todo, un teatro más comercial y amigable, los elementos más patéticos del desenlace se suavizan.

Otro componente ajeno a la mentalidad cristiana es la persistencia de una cierta idea de destino inexorable que, como en Sófocles, es enfocada sobre todo en términos éticos, es decir, las desgracias que afligen a todos los miembros de la familia de Edipo se deben en buena medida al carácter bravo y obstinado de sus miembros. De hecho, expresiones tan rotundas como la de Hemón, “Antígona es un viento fatal e inevitable” (Pemán, 1953, p. 33) guardan más relación con el rasgo ético de la obstinación que con la fe en un destino ciego. Pero es necesario aclarar que, en Pemán, el destino es, sobre todo, un elemento retórico cuya función es más bien ornamental. Otra muestra de ello es la anécdota, ausente en la obra sofoclea, del anillo ofrecido por Ismene como voto a los dioses y devuelto por estos en el vientre de un pez. Se trata, en

realidad, de un motivo folclórico presente en muchas tradiciones. En la griega, se atribuye al tirano Polícrates de Samos (Heródoto, 1986, pp. 96-97); mientras que en el Medievo hispano aparece en la leyenda zamorana de San Atilano (Fernández Duro, 1882, pp. 214)<sup>27</sup>.

### 7.5.3. *Antígona*, tragedia de posguerra

La leyenda de *Antígona* se enmarca en un contexto de posguerra, pues la tragedia comienza con la victoria tebana contra un ataque extranjero (Argos), liderada por un príncipe local (Polinices), defensor de sus derechos al trono, que le había sido usurpado por su hermano Etéocles. Los estudiosos que consideran que existe una clara analogía entre el conflicto tebano y la guerra civil española se han preguntado si se puede establecer una lectura de la obra en clave de exaltación del franquismo. Verónica Azcue opina que Pemán establece un parangón entre el conflicto tebano y la Guerra Civil, que se manifiesta en la alegría de la victoria inicial (2009, p. 35). Bien es cierto que el canto de la victoria ya está en Sófocles:

Antístrofo 2

Mas la Victoria de agosto nombre vino,

devolviendo su favor a Tebas la rica en carros.

De los combates de ahora olvidaos

y a todos los templos de los dioses acudamos

con cantos y danzas nocturnos. Que nuestro guía sea

Baco, el dios que hace temblar Tebas (Sófocles, 2016, p.

40).

Sin embargo, en Pemán el júbilo es mucho más extendido y exaltado, como se advierte en el siguiente ejemplo:

---

<sup>27</sup> Para más información consultar Vico Burgos, notas 451 y 452 (2012, p. 229).

CORO DE ANCIANOS.

-¡Rayo de claro sol, el más risueño

de cuantos han vestido

las siete puertas de la bien guardada

Tebas ilustre!

-¡Dulce ojo dorado

del claro día!

-¡Naces para alumbrar el gozo

de nuestra libertad! (Pemán, 1953, p. 9).

Pérez-Bustamante Mourier apunta al alejamiento de la política franquista por parte de Pemán y a su intento de reconciliar los dos bandos (que se observa en la propia Antígona), y se pregunta si el carácter despiadado de Creonte responde al del propio Franco (2006, p. 13). Sin embargo, Vela Tejada considera que la posible crítica al franquismo queda encubierta por la importancia que se le da a la victoria, la falta de argumentación entre los protagonistas y la escasa transcendencia que tiene el reconocimiento final de Creonte de su error, a diferencia de la versión sofoclea (2016, p. 186). Elías Bernal matiza estas dos interpretaciones y declara que no se trata tanto de una crítica a Franco por medio de la identificación de Creonte con él, como de la representación del polo patriótico (esencial en el régimen) a través de Franco y Creonte, frente al polo tradicionalista personificado por Antígona (2017, p. 22). Aunque las tres posturas contienen razonamientos acertados, hay algunos elementos literarios y extraliterarios que pueden inclinar la balanza. En primer lugar, Pemán apoyó desde el principio el golpe de estado y el régimen dictatorial y nunca se desdijo. En segundo lugar, y teniendo en cuenta lo anterior, el autor gaditano perfila a un Creonte completamente deslegitimado e, incluso, caricaturizado

a través de rasgos de su personalidad que no se encuentran presentes en Sófocles: sus tratos con la muchacha bacante o la anécdota, ya referida, del castigo al esclavo que mata tras traerle la flor medicinal para el tratamiento de Hemón. Se nos muestra, pues, a un tirano demasiado ridiculizado, por lo que es difícil considerar que haya un paralelismo entre él y Franco, líder de un sistema que Pemán apoyó desde sus inicios y del que nunca renegó.

Además de un paralelismo con la guerra civil española, existe la duda de si podría hacerse una lectura ideológica en referencia a la II guerra mundial, dado que la obra fue estrenada el 12 de mayo de 1945, y fue a inicios de mayo cuando los ejércitos alemanes se rindieron definitivamente a las fuerzas aliadas en Europa. Sin embargo, no resulta convincente la hipótesis de que Pemán escribiera la *Antígona* en unos días, de manera que es improbable que la compusiese pensando expresamente en el desenlace de la guerra europea. Con todo, no cabe duda de que el público conocía la situación del momento y que tenía muy presente tanto la reciente derrota de las potencias del eje fascista como las ejecuciones el 28 de abril de 1945 de Mussolini y su amante Clara Petacci, cuyos cadáveres fueron expuestos a escarnio público en el piazzale Loreto de Milán (B. Bosworth, 2003, p. 445). En consecuencia, no sería extraño que el público reconociese, de algún modo, una circunstancia parecida en la humillación del cadáver de Polinices por parte de Creonte.

#### 7.5.4. Otros aspectos de la adaptación pemaniana

Para finalizar, es necesario comentar con brevedad un par de cuestiones menores, pero interesantes para entender mejor el proceso de adaptación de la tragedia clásica al gusto del público burgués de la España de posguerra: el popularismo presente en la obra y el incremento del tono romántico. Pemán introduce cuadros costumbristas y hasta humorísticos para elogiar la vida sencilla del pueblo llano: “SOLDADO 1º.- ¡Hoy, por primera vez, estoy entendiendo, casi rabiosamente, lo bello que debe ser labrar la tierra!” (Pemán, 1953, p. 27). Estas imágenes se sabor popular contrastan con la soledad y perturbación del poderoso, angustiado por sus

responsabilidades, temores, etc. En cuanto a los elementos románticos, en Sófocles están ausentes por completo: Hemón y Antígona no se encuentran hasta que esta está muerta y, además, la joven no duda en elegir a su hermano en detrimento de su relación con el joven. En cambio, Pemán desarrolla más la caracterización de Hemón como héroe enamorado y concede a la pareja un último momento en el que pueden mostrar su afecto e, incluso, “consumar” su boda, aunque solo simbólicamente.

## 8. Conclusiones

La *Antígona* de Sófocles ha sido una obra a la que los pensadores y literatos han prestado atención en muchas ocasiones a lo largo de la historia. El siglo XX no fue la excepción. De hecho, hubo una gran proliferación de adaptaciones, tanto en la primera mitad del siglo, en un contexto de continuas guerras, como en la segunda mitad, cuando se produjeron significativos cambios sociales y económicos en el mundo occidental.

El gusto por los clásicos de Pemán lo llevó a componer diversas versiones, que, además, destacan por encima del resto de sus obras. En una producción dominada por el tradicionalismo, el catolicismo y el popularismo más aleccionador, resultan de gran interés sus adaptaciones de clásicos de la Antigüedad, especialmente el modo en el que modula su forma y sus contenidos originales, en este caso en la *Antígona*.

En cuanto al plano formal, el escritor gaditano introduce bastantes novedades destinadas a dramatizar los pasajes que en la versión sofoclea se presentaban en modo narrativo. Otorga más diversidad y protagonismo al coro y, manteniendo la ambientación en la Tebas antigua, recrea un espacio más complejo y original, con más localizaciones diferentes y un mayor movimiento escénico, pero sin no modificar demasiado el espacio. El tratamiento del tiempo también experimenta cambios significativos, pues de un día pasa a tres debido a cuestiones de contenido. En cuanto a la estructura argumental, comparada con la de Sófocles, se observan,

también, cambios en la ordenación de las escenas, que no tienen una división clara, e incluso añadidos. Estas alteraciones tienen que ver, en gran medida, con el tratamiento del tema. Por ejemplo, Pemán añade un diálogo final de Hemón y Antígona para incrementar el romanticismo, muy del gusto del público burgués; o disminuye estísimos sofocleos importantes porque pierden su importancia en esta versión. El lenguaje es fluido y, en ocasiones, sentencioso y emplea metros tradicionales en la mayoría de los casos. Como se puede ver, adapta la obra formalmente a la tradición española, ofreciendo, de este modo, una recreación más cercana al gusto del público español de posguerra.

Con respecto a las cuestiones ideológicas, existen grandes diferencias entre Pemán y Sófocles. Este último no le da superioridad ni al derecho divino ni al derecho cívico, son dos leyes legítimas pero incompatibles. Sin embargo, el dramaturgo gaditano no duda en mostrar la preeminencia del derecho divino, y no es de extrañar, pues es un hombre profundamente tradicional y católico, para el que la familia y la religión son pilares fundamentales de la sociedad. No obstante, la orientación de la obra gravita más en torno a la denuncia de la soberbia y la tiranía que sobre el conflicto normativo propiamente dicho. En otro orden de cosas, no se puede asegurar que haya una cristianización del mito, solo elementos retóricos, sobre todo, que reducen la fuerza del destino trágico y que facilitan la recepción ante un público burgués.

En cuanto al marco histórico en que se estrenó la obra, parece oportuno encuadrarla en el contexto de la posguerra española (y no tanto en la posguerra europea). Se trata en ambos casos de luchas entre *hermanos*, ciudadanos de un mismo país. Pero no por ello se puede realizar una lectura crítica ni franquista clara. Por una parte, es cierto que Creonte, la figura de autoridad, queda deslegitimado, pero debido a su excesiva ridiculización y al hecho de que Pemán nunca se desdijera de su adhesión al franquismo, no parece que exista una analogía entre Creonte y Franco. Por otra parte, Antígona, la figura rebelde y defensor del bando perdedor (Polinices) es ensalzada. Enmarcar *Antígona* en el contexto de la posguerra mundial no es descabellado, pero

no tanto porque el escritor gaditano así lo pensara al escribir el texto, sino porque el público podía relacionar elementos con sucesos relacionados con los perdedores de la II Guerra Mundial.

Por último, el autor introduce cuadros costumbristas y humoristas, tan recurrentes en su producción literaria, como una manera de alabar la vida sencilla y sin preocupaciones del campo. Esta no es la parte más interesante de la adaptación, pero destaca en una obra sobre personajes prestigiosos y nobles. La inclusión de estos elementos en una pieza de esta índole da a la adaptación un aire de tragicomedia, familiar en la tradición dramática española, a la vez que procura el contraste entre la supuesta vida apacible de los humildes y la soledad y perpetua inquietud de los poderosos.

## 9. Bibliografía

### Artículos en periódicos

“Estreno de ‘Tiestes’ en el Español”. (06 de octubre de 1956). *Arriba*. Recuperado el 17/06/2018 en [file:///C:/Users/nago1/Desktop/00000147.tif\\_pdf.pdf](file:///C:/Users/nago1/Desktop/00000147.tif_pdf.pdf)

“La ‘Orestíada’ en el Español”. (28 de noviembre de 1959). *Informaciones*. Recuperado el 17/06/2018 en [file:///C:/Users/nago1/Desktop/00000271.tif\\_pdf.pdf](file:///C:/Users/nago1/Desktop/00000271.tif_pdf.pdf)

“Las novedades de la semana”. (16 de marzo de 1953). *Hoja del lunes*. Recuperado el 17/06/2018 en [http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/hem/hl/19530316.jpg\\_pdf.pdf](http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/hem/hl/19530316.jpg_pdf.pdf)

“Representación de ‘La Orestíada’ en el teatro romano de Mérida”. (17 de junio de 1959). *Ya*. Recuperado el 17/06/2018 en [http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/hem/ya/1959/00000139.tif\\_pdf.pdf](http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/hem/ya/1959/00000139.tif_pdf.pdf)

“Se estrena en el Español ‘Antígona’”. (14 de diciembre de 1945). *Pueblo*. Recuperado el 17/06/2018 en [http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/tn/tn\\_1/00000175.tif\\_pdf.pdf](http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/tn/tn_1/00000175.tif_pdf.pdf)

“‘Tiestes’, de José María Pemán, en el Español”. (05 de octubre de 1956). *Informaciones*. Recuperado el 17/06/2018 en [http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/hem/infor/1956/00000306.tif\\_pdf.pdf](http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/hem/infor/1956/00000306.tif_pdf.pdf)

## Artículos y capítulos

- ACEDO CASTILLA, JOSÉ (1998). “José María Pemán en la España de su tiempo”, *Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 26, 97-122. Recuperado el 04/06/2018 de [http://institucional.us.es/revistas/rasbl/26/art\\_5.pdf](http://institucional.us.es/revistas/rasbl/26/art_5.pdf)
- ÁLVAREZ CHILLIDA, GONZALO (1996). *José María Pemán, pensamiento y trayectoria de un monárquico: (1897-1941)*, Cádiz, Universidad de Cádiz. Recuperado el 17/06/2018 de [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=nKTtLSMwChQC&oi=fnd&pg=PA91&dq=teatro+de+pem%C3%A1n&ots=PakM\\_7v7cX&sig=3ghVwA\\_oiBqm3dQ-Yo4gNPws9pM#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=nKTtLSMwChQC&oi=fnd&pg=PA91&dq=teatro+de+pem%C3%A1n&ots=PakM_7v7cX&sig=3ghVwA_oiBqm3dQ-Yo4gNPws9pM#v=onepage&q&f=false)
- AZCUE, VERÓNICA (2009). “Antígona en el teatro español contemporáneo”, *Acotaciones*, 23, 33-46.
- CAMACHO ROJO, MARÍA JOSÉ (2017). “Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español de 1939: I: María Zambrano, La tumba de Antígona”, en M<sup>a</sup> N. Muñoz Martín, J. A. Sánchez Marín (eds.), *Homenaje a la profesora María Luisa Pickesimer. In memoriam* (pp. 15-40). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- ELÍAS BERNAL, JOSÉ ANTONIO (2017). “Dos Españas, múltiples Antígonas. Recepción y uso de un mito clásico tras la guerra civil española”, *Revista Itálica*, 2/3, 13-30.
- ESCOBAR BORREGO, FRANCISCO JAVIER (2005). “La dualidad  $\phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$  /  $\nu\omicron\mu\omicron\varsigma$  en la Antígona de José María Pemán”, *RILCE*, 21/1, 1-21.
- LANERO, JUAN JOSÉ (1999). “Eduardo Marquina y la autobiografía de Booker T. Washington: de esclavo a catedrático”, Universidad de León. Recuperado el 18/06/2018 de <file:///C:/Users/nago1/Downloads/Dialnet-EduardoMarquinaYLaAutobiografiaDeBookerTWashington-199710.pdf>

- LASSO DE LA VEGA, JOSÉ (1964). “El mito clásico en la Literatura Española Contemporánea”. *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos* (pp. 445-447). Madrid: Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Clásicos.
- LIBRÁN MORENO, MYRIAN (2005). “Sófocles. Antígona”, en P. Hualde Pascual y M. Sanz Morales (eds.), *La literatura griega y su tradición* (pp. 111-144). Madrid: Akal.
- PEMÁN, JOSÉ MARÍA (1973). “Edipo. Versión nueva y libre de un mito antiguo, en dos partes”, en *José María Pemán. Obras selectas, inéditas y vedadas. III Teatro* (pp. 461-533). Barcelona: Dopesa.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, ANA MARÍA (2006). “Pemán y la tragedia clásica”, en *Biblioteca Pemán V: Teatro, II. Antígona, Electra, Edipo* (pp. 7-27). Cádiz: Grupo Joly.
- RAGUÉ ARIAS, MARÍA JOSÉ (2004). “Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra”, *Assaig de teatre. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 44, 13-27.
- VELA TEJADA, JOSÉ (2016). “Antígona com a alegoria de la Guerra Civil a la dramaturgia hispana”, en E. Borrell Vidal, P. Gómez Cardó (eds.) *Omnia mutantur. Canvi, transformació i pervivència en la cultura clàssica, en les seves llengües i en el seu llegat*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 181-187.

### **Obras completas**

- B. BOSWORTH, R. J. (2003). *Mussolini*, Barcelona, Ediciones Península.
- BRECHT, BERTOLT (2013). *Antígona*, Biblioteca Virtual Omegalfa. Recuperado el 17/06/2018 de <file:///C:/Users/nago1/Downloads/antigona-de-Bertold-brecht.pdf>

FALCÓN MARTÍNEZ, FALCON, FERNÁNDEZ-GALINO, EMILIO y LÓPEZ MELERO, RAQUEL (1988). *Diccionario de la mitología clásica*, Madrid, Alianza.

FERNÁNDEZ DURO, CESÁREO (1882). *Memoria históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra. Recuperado el 17/06/2018 de [https://books.google.es/books?id=YnWZbybTDC4C&pg=PA18&lp=PA18&dq=historia+de+la+diocesis+de+zamora+de+atanasio+lobera&source=bl&ots=5uWy5oPIm0&sig=3sUQbsoTcm5XsCsZTvUjFQDm2\\_A&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjuisaMwsvbAhWPLFAKHYSICbQQ6AEIQjAE#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=YnWZbybTDC4C&pg=PA18&lp=PA18&dq=historia+de+la+diocesis+de+zamora+de+atanasio+lobera&source=bl&ots=5uWy5oPIm0&sig=3sUQbsoTcm5XsCsZTvUjFQDm2_A&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjuisaMwsvbAhWPLFAKHYSICbQQ6AEIQjAE#v=onepage&q&f=false)

HERÓDOTO (1986). *Historia. Libros III-IV*, Madrid, Gredos.

HOWATSON, M. C. (1991). *Diccionario de la literatura clásica*, Madrid, Alianza.

LESKY, ALBIN (1989). *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.

PACO SERRANO, DIANA DE (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, Universidad de Murcia. Recuperado el 18/06/2018 de <file:///C:/Users/nago1/Downloads/601-21-661-1-10-20130319.pdf>

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, MILAGROS (1991). *Manual de literatura española, vol. X. Novecentismo y vanguardia: introducción, prosistas y dramaturgos*, Navarra, Cenlit.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA (1946). *Antígona. Adaptación muy libre de la tragedia de Sófocles*, Madrid, Imp. Aguirre.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA (1953). *Antígona y Electra. Dos versiones de José María Pemán*. Madrid, Alfil.

PEMÁN, JOSÉ MARÍA (1958). *Tyestes de José María Pemán*, Madrid, Alfil.

RAGUÉ ARIAS, MARÍA JOSÉ (1992). *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro.

SÓFOCLES (2016). *Antígona*, en Luis Gil (trad.), Barcelona, Penguin Clásicos.

STEINER, GEORGE (1996). *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Editorial Gedisa.

VICO BURGOS, RAMÓN (2012). *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* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.  
Recuperado el 14/06/2018 de <https://hera.ugr.es/tesisugr/20880819.pdf>

### **Recursos web**

Biblioteca digital hispánica (Biblioteca Nacional de España)

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html> [última consulta: 14-06-2018]

Datos.BNE.es. (Biblioteca Nacional de España):

<http://datos.bne.es/obra/XX2721584.html> [última consulta: 14-06-2018]

Prensa histórica española

<http://prensahistorica.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos%2Fpresentacion> [última consulta: 14-06-2018]

Teatro.es. (Centro de documentación teatral):

<http://teatro.es/profesionales/jose-maria-peman-4894/estrenos/antigona-7035/documentos-on-line/prensa> [última consulta: 14-06-2018]

## 10. Anexo

### Anexo 1



## REPARTO

ANTIGONA  
MERCEDES PRENDES

CREONTE  
JOSE RIVERO

HEMON

JOSE MARIA SEOANE

*El prólogo* . . . . José Cuenca.

<i>Ismene</i> . . . . .	Pofreña Sanchita.	<i>Soldado 5.º</i> . . . . .	Juan de Ibarra.
<i>Eurídice</i> . . . . .	Julia Delgado Cano.	<i>Soldado 6.º</i> . . . . .	Miguel Miranda.
<i>Tiresias</i> . . . . .	Manuel Kayser.	<i>Un cortesano</i> . . . . .	José Santincha.
<i>Un guerrero Tebas</i> . . . . .	Adriano Domínguez.	<i>Criado de Hemon</i> . . . . .	José M.º Dorado.
<i>El pescador</i> . . . . .	José Cuenca.	<i>Un muchacho</i> . . . . .	Miguel Miranda.
<i>Soldado 1.º</i> . . . . .	Alfonso Horna.	<i>Un hombre</i> . . . . .	Demetrio Enchral.
<i>Soldado 2.º</i> . . . . .	Conrado San Martín.	<i>Un labrador</i> . . . . .	Juan de Ibarra.
<i>Soldado 3.º</i> . . . . .	Antonio Almonox.	<i>Otro hombre</i> . . . . .	Francisco Ortega.
<i>Soldado 4.º</i> . . . . .	José Villanueva.	<i>Un niño</i> . . . . .	Fernando Martínez Delgado.

## Y EL CORO

**Los ancianos.**— Manuel Kayser.— José Cuenca.— Jesús Rencs.— César Corva.— Gabriel Oteiza.— Demetrio Enchral.— Francisco Ortega.— Ignacio Lescure.— Luis Fernández.— Eugenio Criado.— Angel Sevillano.— Miguel A. Sánchez.— Pedro M. Borja.— Luis Miransa.— Manuel del Valle.

**Las mujeres.**— Juzeña Robada.— M.º Anpía del Olmo.— Lola Larrea.— Adolina Nájera.— Pilar Perales.— Angeles Anales.— Maruja Horna.— Angeles Somarilla.— Ana Gil de Diego.— Angeles Riquel.

**Los muchachos.**— Jacinto Martín.— Serafín García Vázquez.— Manuel de la Riva.— Horacio Almon.— Valentín de Arco.— José Calizares.— José Carmona.— Cayetano Fernández.— Rafael Cárdenas.— Manuel López.

**Las muchachas.**— Natividad Macho.— Carmen Bernardos.— Maruja Rizo.— Mercedes Borjas.— Margarita de Castro.— Isabel Pardo.— Conchita Revuelta.— Magdalena Sánchez.— Mercedes Yara.— María Rosario Soriano.

**Los beodos.**— José Luis Heredia.— Domingo Almonox.— Cayetano Ayala.— Alberto Van Aerssen.— Lázaro Miguel.— Enrique Agudo.

**Las bacantes.**— Maribel Ramos.— Eny Mary Lascara.— Marina R. Marquerie.— Maricaemen Viller.— Mary Lolus Castro.— Mary Sans.

**Cortesanos.**— Antonio Molina.— Eduardo Moreno.

**Soldados.**— J. Martín Medina.— Enrique Garrido.— José Cela.

*Soldados, cortesanos y habitantes de Tebas.*

DECORADOS DE EMILIO BURGOS, REALIZADOS POR MANUEL LÓPEZ.

FIGURINES DE CARLOS PASCUAL DE LARA, REALIZADOS POR ENCERRACIÓN.

BAILE DE ROBERTO CARPIO.

MÚSICA DE MANUEL PARADA.

REALIZACIÓN Y DIRECCIÓN DE CAYETANO LUCA DE TENA.

---

Todos los productos de las letras clásicas, griegas y romanas, fundadoras de nuestra civilización occidental, se distinguen por un carácter común: el humanismo. Por eso se ha podido extraer de ellos esas sustancias supremamente educadoras y formativas que se llaman "humanidades". Por eso cualquier producto clásico, aun caducados ya los concretos valores patrióticos o religiosos que en su hora tuviera, conserva un valor "humano" cuya utilización artística sigue siendo posible. Así es como la fórmula griega de la escultura pudo servir para nuestros santos como sirvió para sus dioses, y su fórmula arquitectónica, después de haber sido la de sus templos, ha podido ser la de nuestros palacios o nuestras catedrales. Así es también como el teatro griego, aun desposeído de todas sus resonancias locales e históricas, conserva un valor de humanidad susceptible de sobrevivir sobre la escena.

La utilización de esa supervivencia humana de la gran tragedia de Sófocles ha sido mi objetivo único en esta versión libre que de ella he intentado. He creído que, sobre todo, ante estos públicos latinos cuyas posiciones pasionales y humanas no se diferencian radicalmente de las que mueven las figuras de esta tragedia puede conservar toda su intensidad y su eficacia el simple caso humano y doloroso de Antígona, de la muchacha ingenua y valiente que por cumplir sus oficios piadosos con el hermano muerto no vaciló en desobedecer los decretos del tirano y enfrentarse con su poder.

Mi tarea, llevada a cabo con ánimo fervoroso y humilde, presentada con la convicción de su insuficiencia, se ha encaminado, pues, sencillamente a adaptar la tragedia a la fórmula común de nuestro teatro. Para esto, la modificación sustancial consistía en traer a escena los muchos episodios y partes del argumento que en el original se cuentan o narran, pero no se presentan a la vista del público

---

---

porque los griegos —que concentran el teatro de un modo plástico y quieto, más como un “concierto” o recital que como una acción— no tenían inconveniente en escamotear de la escena partes esenciales de la fábula.

Esto llevaba aneja la necesidad de dar verbo y expresión nueva a esas escenas. He procurado hacerlo manteniendo el tono y modo de las escenas originales. Para no desviarme, he procurado siempre que he podido convertir en diálogo las mismas palabras que Sófocles utilizó como narración. Cuando no, he intentado apuntalar mis añadiduras con reminiscencias, imágenes y aun fragmentos de otros poetas griegos, como Píndaro o Anacreonte. O como Simónides y Baquílides, que utilizo en el *peas* o canto de la Victoria del primer acto.

El problema central del “coro” me lo han dado casi resuelto las más modernas interpretaciones de este discutido elemento de la dramaturgia griega. De entre las varias explicaciones propuestas yo he escogido, por más teatral y directa, aquella que considera al “coro” como verdadero personaje de la tragedia: personaje colectivo que interviene directamente en la acción. Mi “coro” es el pueblo de Tebas, que, presente continuamente en la escena, va y viene, comenta, reza o murmura, prestando al caso doloroso de Antígona una resonancia comunal.

En resumen, consideraré mi esfuerzo bien pagado si logro que al público de hoy llegue algo de esa emoción, inmarcesible por absolutamente humana, de la infausta historia de Antígona. Y algo también del pensamiento superior, que, como una luz de serena intención, ilumina la tragedia y hace de ella, además de una página inmortal de la literatura, uno de los documentos fundacionales de la civilización de Occidente, puesto que es la afirmación más noble y viril que la Antigüedad hizo de la dignidad del ser humano, frente al despotismo de tipo faraónico u oriental.

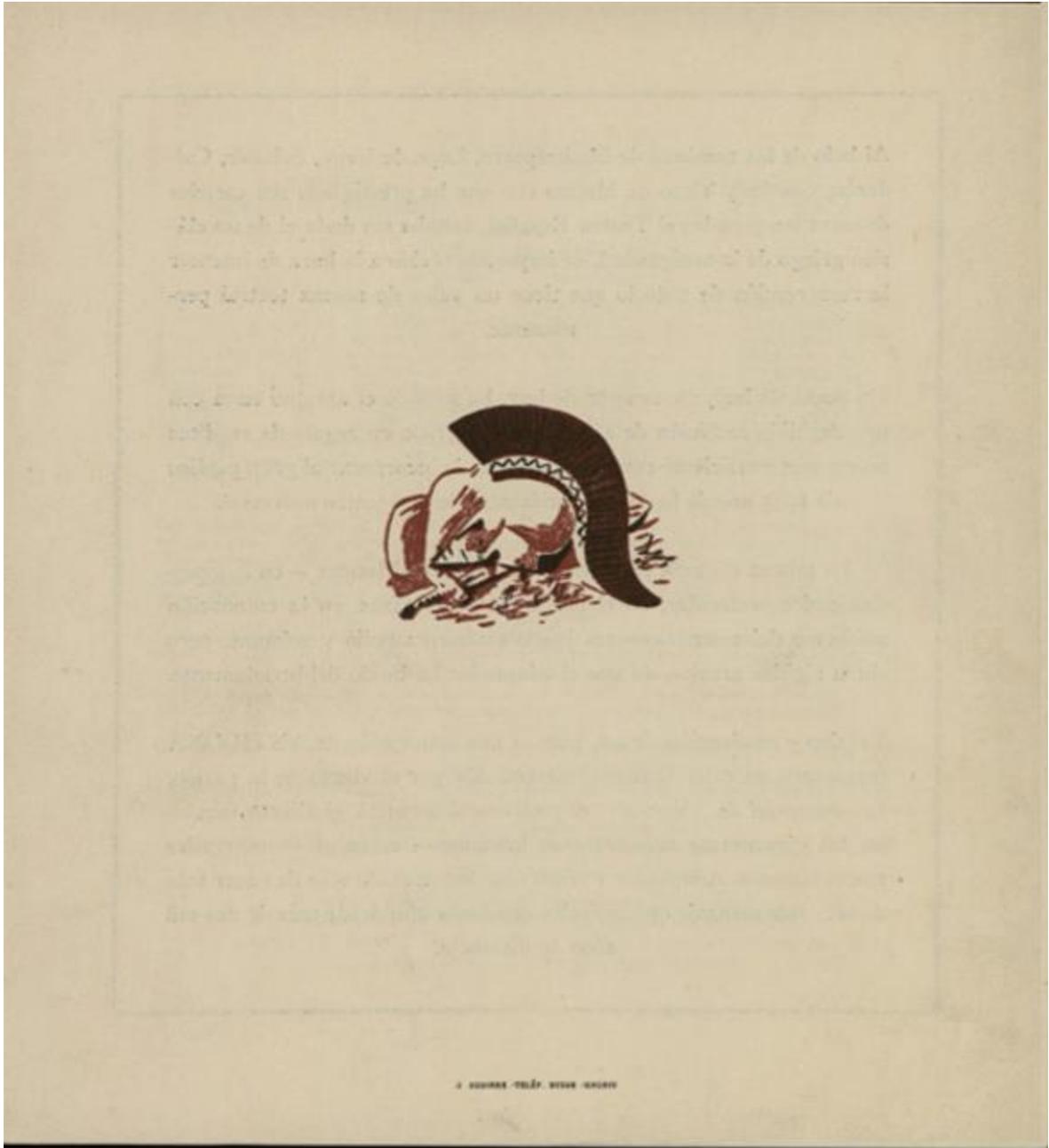
---

Al lado de los nombres de Shakespeare, Lope de Vega, Schiller, Calderón, Goethe y Tirso de Molina con que ha prestigiado sus carteles de estas temporadas el Teatro Español, faltaba sin duda el de un clásico griego de la antigüedad, de imposible olvido a la hora de intentar la resurrección de todo lo que tiene un valor de norma teatral permanente.

Un poeta de hoy, un escritor de hoy, ha servido el antiguo tema con una decidida ambición de eficacia. Convertirlo en regalo de eruditos no era meta suficiente comparada con la de incorporar al gran público de 1945 uno de los mitos fundamentales del teatro universal.

La misma eficacia persigue la realización al buscar —en la grandiosidad espectacular, en el movimiento de masas, en la entonación uniforme del vestuario— un juego escénico amplio y solemne, pero sin la rigidez arcaica, de que el adaptador ha huído deliberadamente.

Versión y realización sirven, pues, a una concepción de ANTIGONA traspasada de calor humano, estremecida por el viento de la pasión. Lo sustancial de Sófocles —el problema dramático, el aliento fabuloso, las gigantescas arquitecturas humanas— están ahí conservadas amorosamente. Adaptador y realizador han tratado sólo de hacer más directo este mensaje que Sófocles nos envía aún desde más de dos mil años de distancia.



Anexo 2

