

• *Da velhice à justiça: Antígona e a crítica platônica da tirania* • *Jean Cocteau e a filha de Édipo* • *Las Antígonas de Espriu* • *Entre Sófocles y Anouilh: la Antígona y su nodriza en la refección de Memé Tabares* • *Antígona: nome de código – A peça em um ato de Mário Sacramento* • *Antígona e Medeia no conto “a Benfazeja”, de João Guimarães Rosa* • *Creonte, o tirano de Antígona. Sua recepção em Portugal* • *Uma Antígona diferente, em la Serata a Colono de Elsa Morante* • *Algunas Antígonas en España (s. XX)* • *Antígona entre muros, contra os muros de silêncio: Mito e História na recriação metateatral de José Martín Elizondo* • *Antígona: Norma*

ANTÍGONA

# A ETERNA SEDUÇÃO DA FILHA DE ÉDIPO

ANDRÉS POCIÑA, AURORA LÓPEZ, CARLOS MORAIS  
E MARIA DE FÁTIMA SOUSA E SILVA

COORDENAÇÃO

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

*e Transgressão, em Sófocles e em Hélia Correia*  
• *La Antígona en lengua asturiana* • *Antígona*

# Las Antígonas de Espriu

(Espriu's Antigone(s))

Carmen Morenilla Talens (carmen.morenilla@uv.es)  
Universidad de Valencia (España)

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMEN – En marzo de 1939 Espriu escribe una *Antígona* comprometida ideológicamente, en la que aboga por una superación del conflicto que desembocó en la guerra. En las diversas ediciones la obra ha sufrido constantes revisiones; la 2ª vio la luz en 1969, tras haber sufrido antes varias modificaciones. Es esta segunda la que es conocida como la *Antígona* de Espriu, pero la comparación con la 1ª permite desvelar los fines que el autor buscaba en cada momento.

PALABRAS CLAVE: *Antígona* de Sófocles, *Antígona* de Espriu, adaptaciones y contexto social.

ABSTRACT – In March of 1939 Salvador Espriu wrote his *Antigone* in which the heroine had a firm ideological commitment. In this play Espriu advocates for overcoming the conflict that leads to Civil War. The play was constantly revised by Espriu himself: The second edition was published in 1969. Traditionally this second edition is considered as Espriu's *Antigone*, nevertheless the contrast between the first edition and the second edition might suggest the aim of Espriu at the moment of writing.

KEYWORDS: Sophocles' *Antigone*, Espriu's *Antigone*, refiguration and social context.

Desde que Sófocles creara el personaje, Antígona ha sido objeto de admiración, de lo que ha dado buena muestra el congreso “Antígona – a eterna sedução da filha da Édipo” y la exposición de libros que se ha preparado con tal motivo, congreso y exposición en los que se han estudiado y presentado un buen número de recreaciones así como de ediciones de diversas Antígonas pensadas para públicos diferentes. Una admiración por la figura de Antígona que la ha convertido en uno de los personajes más veces recreados, incluso durante el periodo en el que no fue el teatro el género de referencia de la cultura clásica, y ello gracias a su también destacada presencia en la *Tebaida* de Estacio, obra que tuvo una gran influencia durante la Edad Media. El teatro vuelve a ser el referente primero con el Renacimiento, cuando se redescubre la tragedia griega. Desde ese momento hasta el actual se ha venido recreando la figura de Antígona en obras de todo tipo, incluyendo las paródicas: desde las que la utilizan para mostrar conflictos de sucesión dinástica, problemas religiosos o étnicos, lucha social o de género, hasta otras en las que se crean nuevos personajes y tramas secundarias con intrigas amorosas para adecuarlas al gusto de un público noble y eliminar las lecturas políticas.

La recreación de figuras del mundo clásico y en particular de Antígona logró un renovado impulso a partir del siglo XIX, cuando la difusión de las traducciones de las tragedias a las lenguas vernáculas, unida al proceso de

reateatralización, de repristinación del teatro, que lleva a los dramaturgos a buscar las formas primigenias del drama, hace que los autores pongan sus ojos en las tragedias griegas, ahora más accesibles para los no conocedores del texto en su lengua original. A partir de este momento la tragedia de Sófocles se convirtió en el referente casi exclusivo del personaje que nos ocupa, al que se han ido sumando algunas exitosas adaptaciones, como la de Anouilh o la de Brecht, que funcionan como referentes secundarios, en ocasiones también como los primeros. En todas estas recreaciones, con escasas excepciones, se ha dotado a la obra de un fuerte contenido socio-político, lo que, por otra parte, ya era un componente esencial de la primera tragedia sobre este personaje, la de Sófocles.

Aquí queremos ocuparnos de una recreación especial, la que realiza Salvador Espriu, que, como es habitual en el quehacer literario de este autor, fue objeto de varios cambios sucesivos, algunos de ellos de relevancia y que afectan a la concepción general de la obra. Para valorar correctamente la decisión de Espriu de recrear la tragedia Sófocles debe tenerse en cuenta que los precedentes hispanos son escasos, entre los que cabe destacar *La destrucción de Tebas* (1722) de Antonio de Zamora, de la que poco se sabe y que al parecer también tomaba parte de su argumento de *Antígona* de Sófocles; aún menos se sabe de *Historia de la Nueva Antígona. Dedicada a la Reyna Nuestra Señora Doña María Isabel de Braganza* de Luis Fris Ducós, publicada en Madrid en 1817, sólo unos años antes de que viese la luz *Antígona y Hemón* de Pedro Montengón y Paret, publicada en el exilio,<sup>1</sup> de la podemos decir algo más.

Montengón vive en una España convulsa, que lo lleva al exilio en 1767. En 1820 publica en Nápoles un volumen de obras dramáticas, que incluye *Agamenón, Egisto y Clitemnestra, Edipo* y esta *Antígona y Hemón*, obras que durante años pasaron por traducciones de las tragedias de Sófocles. Como es habitual en esta época, en la que no son sólo las tragedias griegas la fuente de las recreaciones, *Antígona y Hemón* desarrolla una intriga amorosa que en este caso muestra una clara influencia de Higino, en la que la prohibición de honras fúnebres a Polinices está en el trasfondo. Esta intriga es utilizada por Montengón con el fin de mostrar aspectos de la sociedad que a él le interesan y que fueron causa de su exilio, en especial los relacionados con la

---

<sup>1</sup> A este respecto, cf. Bañuls & Morenilla 2008: 73-87 y Cerezo Magán 2011: 175-225. Para un estudio en profundidad de la fortuna de Antígona, cf. Bañuls & Crespo 2008.

educación y en general la situación de las mujeres, así como con la búsqueda de la felicidad en una sociedad más justa y solidaria.<sup>2</sup>

La renovación del teatro en España y la influencia de las vanguardias europeas llevó a la experimentación también sobre la escena, tal es el caso de la obra del reputado poeta catalán Guillem Colom *Antígona. Poema dramàtic* (1935),<sup>3</sup> pues, como indica el propio autor en el prefacio, esta obra de juventud, más que un intento de adaptación escénica de la tragedia de Sófocles, es un ensayo de realización del teatro clásico según los cánones teatrales de la época, siendo consciente de que: “en nom d’una estètica restringida o d’un purisme a ultrança, se’ns volgués fer el retret d’innovadors temeraris” (p. 7). En este esclarecedor prefacio explica Colom los principios que han regido su propuesta poética, comenzando por el desenlace armónico que sustituye a la catástrofe de la tragedia griega, como anuncio de la nueva moral cristiana que inspira muchas de las modificaciones introducidas y que convierten la tragedia griega en un melodrama romántico y cristiano. Es el caso de la eliminación del ciego adivino Tiresias y de Eurídice, cuyo suicidio no era aceptable, como tampoco lo era el de Antígona.

Como rasgo más sobresaliente, para lo que aquí nos interesa, se ha evitado el suicidio de Antígona, como ya hiciera Pierre-Simón Ballanche en su *Antigone*, evitando enturbiar desde una visión cristiana la percepción positiva de la heroína. Antígona simplemente muere en brazos de su novio, lo que permite caracterizarla como mártir: como Cristo, una vez ha cumplido su misión en este mundo, debe morir. Es la encarnación de la Piedad, que tiene en su enamorado Hemón un fiel compañero y colaborador, un Hemón que cobra una importancia decisiva en el desarrollo argumental de esta obra. El planteamiento de la obra, en la que se ha ampliado la peripecia incorporando elementos de *Siete contra Tebas* de Esquilo y *Fenicias* de Eurípides, y en la que el Coro de Ancianos sólo es un aglutinante colectivo, posibilitó que fuese estrenada en el Teatro Romea de Barcelona, el 7 de Junio de 1951,

---

<sup>2</sup> La obra más conocida de Montengón es *Eudoxia, hija de Belisario* (1793), reiteradamente reeditada (por ejemplo por la Generalitat Valenciana en 2005). Cuenta los amores de Eudoxia con Maximio y está llena de discursos sobre el derecho de las mujeres a recibir educación en igualdad con los hombres. Montengón defiende que las mujeres tienen igual capacidad que los hombres, en explícita oposición al *Emilio* de Rosseau [1762], quien en el libro V indica que la educación que reciban las mujeres debe ser sólo la necesaria para que estén al servicio del hombre.

<sup>3</sup> Publicada en Barcelona con ilustraciones de Bracons-Duplessis. Para una panorámica de las Antígonas catalanas, cf. Bosch 1980: 93-111, en concreto sobre la obra de G. Colom 95s. y Ragué Arias 1989: 39-41.

durante la Dictadura, por la compañía titular del teatro. Con motivo de este estreno la obra adquirió unas connotaciones políticas a las que había sido ajena su génesis: la aclamación de Hemón por el pueblo y la destitución de un Creón que llega a plantearse matar a su propio hijo, fue interpretada en clave española.

La Guerra Civil marca una división fundamental en lo que afecta a la cultura española. En el filo mismo del final de la guerra, finalizada en Barcelona, en marzo de 1939, Salvador Espriu escribe una *Antígona* comprometida ideológicamente, en la que aboga por una superación del conflicto que desembocó en la guerra, del enfrentamiento civil y el establecimiento de una paz social que aúne al pueblo, como bien señalaba el propio Espriu en una entrevista con Salvador Gubert en 1965: “*Antígona* la escribí inmediatamente después de finalizar la guerra civil (...) Era una obra que trataba de superar el espíritu de guerra civil, sus oposiciones y odios”.<sup>4</sup>

Pero más allá de las intenciones expresas de Espriu, a las que, como en el caso de cualquier otro autor, hay que dar sólo un crédito relativo, esta misma lectura se desprende del texto, como bien indicaba José M<sup>a</sup> Castellet:

Las trágicas experiencias de aquellos días se infiltran en las actitudes y palabras de los personajes y les dan una dimensión “histórica” de grandes proporciones. Por la época y el lugar, por los planteamientos. El tema central es la lucha fratricida de Eteocles y Polinices, que no traduce sino la real que desgarró al autor y, con él, a toda España. (...) Así, el mito no es sino el instrumento de que se sirve Espriu para destacar el horror de la guerra civil. (...) En realidad, la fuerza trágica de la obra nace del hecho de que el vencedor se haya negado a conceder el perdón al vencido: Polinices. (...) Pese a todo, no hay críticas violentas ni dramatismos bruscos: hay sólo un patetismo trágico y densamente humano. Un deseo de paz y concordia, de

---

<sup>4</sup> Entrevista con Gubern, 1965:14; este número de la revista *Primer Acto* recoge varios artículos sobre Salvador Espriu con motivo de la primera puesta en escena de esta *Antígona*. Los trabajos dedicados a estudiar la obra de Salvador Espriu son muy numerosos, tanto en ámbito catalanohablante como fuera. Sus recreaciones dramáticas, en particular este *Antígona*, son leídas incluso en las aulas de enseñanza secundaria en las asignaturas de lengua y cultura catalana, por lo que pueden encontrarse numerosas páginas web, con fines didácticos o sin ellos, en los que se explica el argumento, las fuentes, etc., así como numerosos artículos dedicados a este reconocido autor. Nuestra intención aquí no es en absoluto hacer un estado de la cuestión de la investigación que sobre ella se ha realizado, sino aportar algunas ideas nuevas desde la perspectiva de la filología clásica, en las que se pueda ver con mayor claridad la evolución de esta recreación en el conjunto de la obra literaria de Espriu. Por lo que hace en concreto a la presencia del mundo clásico en Espriu, tema también muy estudiado, remitimos a Miralles 1979: 29-48.

perdón. Antígona, hermana de los dos príncipes en lucha, fuerte en su amor desesperado es quien lo materializa. (...) Muere, si, condenada por las duras leyes del nuevo rey, Creonte, pero su muerte es un ejemplo. El ejemplo que, en días negros y turbulentos, proponía Espriu para restañar las crueles heridas de la guerra.<sup>5</sup>

Se trata, pues, de una obra que podríamos denominar “de urgencia”, con la que el autor hace una llamada esperanzada a una reconciliación posible, pero que muy pronto y de modo extremadamente cruel el tiempo demostrará que los vencedores no estaban dispuestos a llevar a cabo.

Desde el punto de vista literario también en esta obra podemos ver una de las características más evidentes de la escritura de Espriu: el reiterado tratamiento de un mismo tema en obras diferentes y la reescritura de la misma obra en versiones que con frecuencia se apartan mucho de la primera.<sup>6</sup> La obra fue escrita en 1939; en 1947 escribe un prólogo para la que parece que va a ser su primera edición, pero que no verá la luz hasta 1955 en Ed. Moll (Palma de Mallorca)<sup>7</sup> y en las diversas ediciones hechas en vida del autor la obra ha sufrido constantes revisiones que han ido matizando su sentido originario. La segunda edición vio la luz en Edicions 62, Barcelona, 1969, aunque ya había sido rehecha entre noviembre de 1963 y febrero de 1964 y repasada en septiembre-octubre de 1967. Las matizaciones introducidas con posterioridad van en la línea de realizar la denuncia del comportamiento no adecuado y violento de un poder que se ha instaurado tras una contienda cívica, de tal modo que se separa esta segunda versión, que obviamente no es una simple reedición, en aspectos muy relevantes de lo que pretendía la primera, en la que se focaliza la atención en la superación del conflicto en los momentos inmediatamente posteriores al final de la guerra, en los que aún no se es muy consciente de la gestión de la victoria que los vencedores están empezando a perpetrar. Esa constante actualización de la obra mediante cambios, en ocasiones considerables, en el argumento y los personajes es la

---

<sup>5</sup> Castellet 1965: 7 s.

<sup>6</sup> Sirva de ejemplo la reescritura del mito de Fedra, para la que remitimos a Morenilla 2008: 435-480.

<sup>7</sup> Lo intenta en la editorial Selecta, que ya ha logrado permiso de la censura para poder publicar algunas obras en catalán, pero que en este caso no obtiene la pertinente autorización, probablemente porque ya ha pasado mucho tiempo para que pueda ser interpretada por las autoridades como una llamada a la reconciliación; cf. <http://lletra.uoc.edu/ca/edicio/editorial-selecta>

que posibilitó que pudiera ser reiteradamente puesta en escena, puesto que la obra se iba adaptando a los nuevos escenarios socio-políticos.<sup>8</sup>

Precede a la obra un prólogo, a la manera de los de Eurípides, en el que se relatan las vicisitudes de la saga tebana, pasadas y futuras, de tal modo que los espectadores/lectores, antes de iniciarse la obra ya saben que Antígona morirá condenada por transgredir una orden que prohibía enterrar a su hermano, pero desconocen las razones de la mutua muerte de los hermanos, así como las causas de esa prohibición de enterrar a Polinices y de los motivos que mueven a la desobediencia a Antígona. “Escolteu ara, si voleu, les raons dels personatges” (p. 76), son las palabras finales del Prólogo con los que se inicia la acción.

La primera edición de 1955 se dividía en dos actos, el segundo de los cuales se subdividía en dos partes, mientras que en la versión de 1969 la obra se ha articulado en tres partes que corresponden a tres tiempos, tres espacios y tres acciones muy delimitadas. También difieren en que en la edición de 1955 los Consejeros anónimos de la edición de 1969 recibían nombres, Ênops, Periclimen, Deípilos, Àstacos, nombres tomados de la tradición literaria de los Siete. De este modo en la 2ª edición se generaliza la posición de los Consejeros y es más fácil la percepción de éstos como personajes simbólicos.

El texto de Espriu es muy poético, prima la palabra sobre la acción, en lo que está más próxima a la tragedia de Esquilo que a la de Sófocles. Sin embargo, son las *Fenicias* de Eurípides y la *Antígona* de Sófocles las fuentes preferentes de las que ha bebido en cuanto a las líneas estructurales. Además se ha suprimido al Coro, ese Coro que encarna al pueblo son los especta-

---

<sup>8</sup> La primera puesta en escena fue en el Teatro Candilejas de Barcelona en marzo de 1958 por la “Agrupación Dramática de Barcelona” bajo la dirección de Frederic Roda en un ambiente de “resistencia a la francesa” (cf. Roda, 1965: 38s.). La siguiente, también en Barcelona, fue en 1963 en el Teatre Romea y bajo la Cúpula del Coliseum por la compañía “Adrià Gual” con la dirección de Ricard Salvat, en la que se incluían ya algunas de las modificaciones introducidas en el texto por Espriu, como nuevos personajes y un cántico coral. En 1978 el Teatre l’Horta representa la obra con dirección de Josep Montanyès y Josep Maria Segarra, montaje que inaugura la temporada del Grec en 1979. Más tarde, y a pesar de que la obra adolecía de un cierto anacronismo, según puede desprenderse de la opinión que el propio autor tenía cuando escribe *Les roques i el mar: el blau*, en el que cuestiona el mito de Antígona como válido políticamente, se representa en el Teatro de Mérida en 1986 en versión castellana bajo la dirección de Joan Ollé y el año siguiente se representa en el Grec. Ese mismo año de 1986, el 1 de noviembre, la televisión italiana, RAI, retransmitió esta *Antígona* en la traducción de O. Musso publicada por la Assemblée Regione Sicilia, Palermo 1988, y reeditada en Firenze, 1996.

dores. Por razones similares se ha eliminado el personaje de Hemón, bien explicadas por J. Malé, quien señala al respecto:

va eliminar de l'obra el personatge d'Hèmon, fill de Creont i promès d'Antígona, que al final de la tragèdia homònima de Sòfocles se suïcida per amor. Més encara: va voler que la seva heroïna ni l'esmetés ni fes cap referència a conceptes com el matrimoni i l'amor conjugal. (...) A començaments de 1939, l'únic amor que interessava Espriu era el fraternal, l'amor entre germans que hauria pogut evitar una tan cruel guerra, i que ell confia-va que, després del conflicte, restabliria la pau - una confiança ben ingènua, transformada en escepticisme i pessimisme en la darrera versió que va fer de l'obra l'any 1964.<sup>9</sup>

El deseo, pues, de reforzar esa percepción de la necesidad de amor fraternal es el que hace que se eviten las referencias a otro tipo de amor. De hecho, Hemón sólo aparece nombrado por su padre, Creonte, en el tercer acto.

En la primera parte encontramos al esclavo Eumolpo que se revelará portador de los más nobles valores. Él es quien acompaña a las mujeres, a Eurídice, esposa de Creonte, y las damas de compañía Astimedusa y Euriganeia<sup>10</sup>. Estas mujeres se encuentran en una habitación del palacio en la que va a transcurrir la primera parte y con sus palabras sitúan la acción: Antígona ha ido a ver a Polinices para tratar de convencerlo de que cesen las hostilidades. Este es el punto de arranque de sus comentarios, en los que expresan, desoladas, los avances de la guerra, la situación de indefensión de la ciudad en la que sólo quedan mujeres, niños y ancianos, mientras los jóvenes, sus hijos, han muerto. Ponen fin a los lamentos y comentarios, en una estructura anular, con una nueva referencia a la entrevista de Antígona con Polinices, anhelando que haya logrado su propósito.

La entrada de Eteocles nos presenta una escena en cierto modo similar a la que se produce en *Siete contra Tebas* de Esquilo entre Eteocles y el Coro de mujeres tebanas: Espriu hace que las mujeres expresen sus temores al joven y Eteocles les ordena callar, como en la obra esquilea. Eteocles pregunta por la causa de esos lamentos y en este momento el nombre de Antígona y la entrevista con Polinices salen a la luz. Ante la iniciativa de la joven Eteocles cree que su hermana le ha traicionado y que toma partido por el traidor Polinices, porque en el momento en el que se encuentran no son los afectos

<sup>9</sup> Malé 2007: 136 s.

<sup>10</sup> Recordemos que este último nombre es el que algunas versiones antiguas daban a la madre de Edipo. De hecho es te personaje mantendrá una relación muy especial con las muchachas.

fraternales los que mandan, sino la situación de conflicto y la posición social: “Ara no sóc el germà, sino el rei. Em deu fidelitat. M’havia d’obeir.” (p. 79). Las mujeres se marchan ante la llegada de Antígona, que deberá rendir cuentas a su hermano de sus acciones.

Como podemos ver desde el comienzo, desde esa iniciativa de intentar lograr una reconciliación, esta Antígona ha adoptado rasgos de la Yocasta de *Fenicias*. Se refuerza con las palabras que la joven dedica a ambos, en las que vemos que ha sido una especie de segunda madre para sus hermanos, tanto para Eteocles, del que dice “Et portava a banyar al riu, jo, la germana gran, i sempre temia que, jugant, t’ofeguessis” (p. 80), como para Polinices, del que también indica “Jo el vestia i el despullava, de petit, i el bressolava perquè s’adromís. M’agafava les trenes i em feia mal...” (p. 94), palabras llenas de ternura y de nostalgia por la infancia que ahora parece muy lejana. Esa estrecha relación con los dos es la que sirve de base para que esta Antígona asuma el papel que Yocasta desarrolla en *Fenicias* e intente impedir el enfrentamiento fratricida.

Pero Eteocles no comprende las razones que Antígona le ofrece sobre su visita a Polinices, sino que de la escena se desprende la diferente perspectiva desde la que Eteocles y Antígona contemplan a Polinices: mientras para Eteocles es un enemigo, para ella es un hermano. Esta diferencia en la percepción es trasladada más tarde al cuerpo sin vida de Polinices por Creonte y Antígona y consecuentemente al tratamiento que debe recibir, algo ya presente en la tragedia sofoclea.

Pero además Antígona, en un intento de hacer cambiar de opinión al hermano, comunica a Eteocles que la ciudad está dividida en dos facciones, introduciendo un argumento de tipo político: “També ell té partidaris a la ciutat” (p. 81), partidarios que para Eteocles, en línea con lo que ya ha manifestado antes, son enemigos de las leyes. Ante esta situación, Antígona, que quería evitar la guerra fratricida, evitar el derramamiento de sangre, que buscaba la paz y la concordia, es consciente de que “La ciutat ha de seguir el seu destí” (p. 81). El diálogo que sigue entre Eteocles y Creonte en presencia de Antígona sintetiza lo esencial de los siete pares de discursos de la tragedia *Siete contra Tebas* de Esquilo y, como en la obra de Esquilo, también anuncia Eteocles su intención de defender él la séptima puerta. En este caso, Creonte, consejero fiel y prudente, trata de disuadirle, le aconseja, incluso pide el apoyo de Antígona, a quien aquel no escucha y se marcha.

Entran Astimedusa, Eurídice, Euriganeia e Ismene, que vienen de presenciar los combates ante las siete puertas, y es Ismene quien relata cómo los dos combatientes de la séptima puerta se han dado mutua muerte, en

una línea de dar mayor protagonismo a este personaje, que más tarde será desarrollado en profundidad por el propio autor, como veremos. La maldición del padre se ha cumplido, la guerra fratricida ha llegado a su fin y es Antígona da los nombres de esos muertos de los que Ismene desconoce la identidad:

Antígona.- Has vist com morien els nostres germans.  
Ismene.- Ai, els meus ulls, els meus ulls, i la boca que ho ha contat.  
(p. 84)

Ahora Eurídice es la reina y Creonte el rey; su palabra, que antes era consejo, ahora es ley, como lo anuncia Eumolpo, quien da cuenta además de que Tebas es libre del asedio argivo. La llegada de Creonte confirma todas las palabras de Eumolpo:

Creont.- Euridice, estimades filles, som lliures per l'esforç d'Etèocles, ploreu el rei. No lamenteu, en canvi, la mort del maleït enemic de la ciutat, odiós als seus divins protectors. Vet aquí el poder a les meues mans, que es deuen al benestar d'aquest poble. Ara cal preparar els funerals del rei, uns funerals dignes d'ell i de la nostra raça. I mano també que l'altre cos sigui exposat nu als ocells i a la nit.  
Antígona.- Oh, això no!  
Ismene.- No, t'ho prego, això no!  
Creont.-Per què no, Ismene?, per què no, Antígona? (...) He parlat, i ara la meua paraula és llei. (p. 86)

Cierra esta primera parte una serie de intervenciones monológicas en la que unas voces que representan al pueblo expresan sus sentimientos. Creonte impone el silencio: de las cenizas de los vencidos no debe resurgir ninguna llama y Euriganeia entona un canto de victoria por la salvación de Tebas, análogo al del coro de ancianos tebanos sofocleos entonaba en *Antígona*.

La segunda parte se desarrolla en el campo de batalla ante el cadáver de Polinices y dramatiza los instantes previos al entierro de Polinices, una escena que bien puede estar inspirada en cierta medida en la *Tebaida* de Estacio. Eumolpo ha conducido a Tiresias fuera de Tebas junto al cadáver, pues sabe que Antígona va a enterrar el cuerpo de su hermano y quiere que el adivino la persuada cuando llegue. Este Tiresias es presentado aquí como un personaje que se acomoda al poder, incluso es acusado por Eumolpo de servir al

dinero, acusación que le hacían Edipo y Creonte respectivamente en *Edipo Rey* y *Antígona* de Sófocles, aunque, como aquel Tiresias de Sófocles, éste es consciente de que la decisión de Creonte es impía y sabe las consecuencias que traerá:

Tirèsias.- (...) Polinices va ser culpable, és cert, però és també un crim als ulls divins no perdonar els vençuts, després de la mort. I una inviolable llei defensa aquest crim. Aquesta sang perdrà Tebes. (p. 91)

De entre la oscuridad de la noche surgen Antígona, Ismene y Euriganeia. Esta Ismene actúa a la inversa que la sofoclea, pues si aquella en un principio se distanciaba de la acción de su hermana para después sumarse de palabra a ella, ésta de Espriu acompaña en la iniciativa a la hermana y llega con ella hasta el muerto Polinices: “Vull seguir la teva sort. (...) Faré el que tu facis” (p. 91), afirma, pero en el momento de enterrar al muerto, de actuar, duda y al no conseguir que su hermana desista de su propósito, lo que era en realidad el fin último de su participación, abandona: “No puc ni violar la llei ni vèncer la meva por .”(p. 93) Logra con ello el autor remarcar aún más la firmeza de su protagonista, puesto que, frente a lo que sucedía en al obra sofoclea, en la que desde el comienzo veíamos que estaba sola en su plan de enterrar al hermano, aquí su decisión es aparentemente compartida por Ismene, pero en el momento de la acción se queda sola, frente a los argumentos de quien parecía compartir sus deseos. Antígona, efectivamente, no es Ismene y por ello se mantiene firme en su decisión.

Junto a ellas ha marchado Euriganeia, su nodriza, que sólo anhela el mismo destino que aguarda a las que son como sus únicas hijas, pues los otros murieron en el campo de batalla. De este modo logra Espriu que el dolor que esta nodriza manifiesta sea un símbolo del dolor de todas las madres cuyos hijos mueren en la guerra. Al llegar las tres mujeres junto al cadáver encuentran a Tiresias y a Eumolpo. Ismene se asusta del ciego adivino que le recuerda a su padre, pero Antígona, firme en su propósito, ante las requisitorias de éste sobre la razón de su presencia allí, le responde: “Vinc a enterrar un cos, el del meu germà Polinices, que haurien d’haver honorat i incinerat segons els nostres antics preceptes.” (p. 91) Tras la infructífera petición de Eumolpo de que desista, Tiresias trata por su parte de disuadir a Antígona de llevar adelante su acción, para lo que enaltece la defensa de Tebas que hizo Eteocles y subraya la traición de Polinices. Sin embargo, éstos son hueros argumentos para la hermana, que sólo se mueve por sus sentimientos fraternales y por la creencia en unas leyes superiores por encima

de las de los mortales: “Tots ens devem primerament a les lleis eternes.” (p. 92), lo que no deja de ser chocante que tenga que ser recordado a quien se supone que representa a la divinidad.

Antígona tampoco cede ante la advertencia de las consecuencias que se va a acarrear con su acción, pues no teme a la muerte, de modo que Tiresias, agotados sus argumentos, decide regresar con Ismene y Euriganeia, que son enviadas de vuelta a palacio por Antígona. Pero Eumolpo decide quedarse con ella, ayudarla y sufrir el mismo castigo, una decisión que sorprende gratamente a Antígona. Tiresias al marchar afirma que advertirá a Creonte de los presagios desfavorables de mantener el cadáver de Polinices insepulto y quedan junto al cadáver Antígona y Eumolpo, en quien precisamente por esta permanencia junto a Antígona se ha visto un trasunto de Argia, la esposa de Polinices, en las obras de Estacio e Higino. Con todo la actitud del personaje es totalmente diferente y es mucho más probable que este esclavo represente el sentir general del pueblo.

Ambos, la hermana y el esclavo, entierran a Polinices con palabras de recuerdo para Yocasta y aunque pueden huir, no lo hacen. Antígona afirma que ella enterró a su hermano aunque sabía que estaba prohibido, ella ha sido, no va a esconderse, asume su acción y su responsabilidad, y ella misma se entregará a Creonte, “Apressem-nos a comparèixer davant Creont” (p. 94), razón por la cual van al encuentro de los guardias. Finaliza así la segunda parte. Pero éste es un cambio introducido en la 2ª edición: en la publicada en 1955 Antígona y Eumolpo eran descubiertos y Antígona aceptaba su destino ante la imposibilidad de escapar y el guardia, que la había identificado, la lleva ante Creonte. La matización introducida en la 2ª edición engrandece al personaje de Antígona y su acción y consolida su firmeza y valentía, a la vez que se convierte indirectamente en una llamada al despertar de las conciencias en la medida en la que no se busca eludir la responsabilidad de una acción que se considera justa, sino que se asume desde el primer momento la condena que se ha dictado. Cabría esperar de una sociedad sana la respuesta inmediata ante ese desafío, pero Espriu no está describiendo como fondo de la acción que acontece en su obra una sociedad sana.

La tercera y última parte se desarrolla en la sala del consejo donde se hallan reunidos Creonte y sus consejeros, en la 2ª edición anónimos, deliberando sobre el futuro de la ciudad tras la guerra. De entre los consejeros, que buscan agradecer al nuevo mandatario, destaca el Lúcido Consejero, quien tiene una percepción de los acontecimientos que va más allá de lo inmediato y mantiene una cierta distancia de Creonte, al que cuestiona. Este Lúcido

Consejero fue introducido en la 2ª edición, y mediante sus intervenciones se logra una clara identificación entre Creonte y Franco, entre Tebas y España, no tan evidente en la primera versión de 1939:

Però gairebé és un vell, i el seus fills i seguidors no valen res. A Tebes, Creont no pot instituir perpètuament Creont. Què vols que visqui, vint anys més, tal vegada trenta? Si no el colpeix molt abans una mort violenta. (p. 97)

La referencia posterior en boca de Creonte al duelo y homenaje a “nuestros héroes”, no hace sino reclamar el duelo y homenaje para todos los caídos en la guerra, algo que deberá acaecer cuando Creonte, esto es, cuando Franco muera.

Llegan a continuación Eurídice y Tiresias, que transmite funestos presentimientos, como había anunciado, si Polinices no es enterrado. Es en este contexto de carácter político en el que se produce la única referencia a Hemón en boca de Creonte, que afirma que casará a su hijo con Antígona, pero Eurídice presagia nuevas desgracias a su familia si emparentan de nuevo con el linaje de Edipo. Como vemos, no ha querido Espriu que hubiera lugar en esta obra para concesiones románticas.

Un mensajero arriba con el relato de que Antígona, ayudada por Eumolpo, ha enterrado a Polinices y a continuación ambos son acompañados por el pueblo. El Lúcido Consejero, con la clarividencia que le caracteriza, explica lo que va suceder: el pueblo no se alzarán frente a Creonte, no impedirá la muerte de Antígona, pero a partir de ese día Creonte sentirá la repulsión que el cumplimiento ejecutivo de las leyes inspira siempre a los súbditos contra el legislador (p. 99). Antígona y Eumolpo entran en la sala y se produce entonces un breve agón entre Creonte y Antígona, que en sus líneas argumentales sigue el de la tragedia de Sófocles. Antígona no se defiende, acepta su castigo, sólo intercede para salvar a Eumolpo, pero éste, que la ha acompañado desde un principio, se niega a abandonarla ahora. Por su parte Ismene, como la sofoclea, desea ahora unirse al destino de su hermana, pero Antígona la rechaza. Eurídice y Tiresias piden a Creonte que se apiade de su sobrina y éste consulta al consejo quien confirma la sentencia a muerte. La ley debe ser cumplida. De este modo crea el autor un Creonte cercano al de Eurípides, aunque en esta parte final se revele como el ser a la sombra del poder que siempre ha sido para Sófocles; por ello no cae y consolida su poder en manos de los consejeros, aunque él cree que está en las suyas.

Las palabras finales de Antígona, lejos del treno de la tragedia griega, resumen el espíritu de esta obra. Hace Antígona un llamado a la reconciliación nacional que incluye a los muertos, la reconciliación de los vencedores y de los vencidos, en un intento de superación de la división del país, de aunar los esfuerzos: “Però no pertorbaré la pau de Tebes, tan necessària. (...) Calmeu el poble i que torni a les cases, que cadascú torni a casa. (...) Que la maledicció s’acabi amb mi i que el poble, oblidant el que el divideix, pugui treballar...” (p. 101). En esta adaptación de Espriu tampoco hay lugar para el suicidio de Antígona y se cierra con la protagonista que va a ser conducida al suplicio, con lo que el autor obvia el conflicto desde la perspectiva cristiana en torno al suicidio, pero no tanto por el rechazo moral al mismo como por un posicionamiento personal del autor, que rechaza este modo de morir, algo que se aprecia también en *Una altra Fedra, si us plau*.

La obra en la edición de 1969 no finaliza con las palabras programáticas de Antígona, sino que cierra el texto un parlamento del Lúcido Consejero en el que anuncia los destinos de los personajes:

Un lamentable però correcte acabament de l’episodi. Tirèsias llogarà de seguida uns altres ulls experimentats i desvergonyits. Ismene esdevindrà aviat una conca que no tindrà ni nebots. Impedit el desastrós matrimoni, Euridice, després del decent i moderat disgust, respirarà en endavant més tranquil·la. Creont, insegur al coll del seu recel, presidirà potser durant alguns anys una organitzada demagògia... (p. 101)

Este parlamento final, como indica en la acotación que lo precede, puede ser suprimido, ya que no aporta nada nuevo desde el punto de vista dramático, pero sus palabras, como él mismo reconoce, por lúcidas y claras, dicen aquello que se percibe pero se calla, y por ello son peligrosas para los espectadores. Pero más allá de esa escasa función dramática estas palabras también resaltan lo que de grotesca tiene la situación que se ha creado, el conflicto, la solución del mismo y la repercusión que esa solución, que esas inmolaciones tienen en la sociedad.<sup>11</sup>

También las palabras finales de Antígona fueron revisadas en dos ocasiones: si en la primera Antígona se dirigía al pueblo de Tebas, “Honora, poble, el teu príncep i oblida el que et divideix. Treballa, unit i en pau, per la grandesa de la ciutat” (p. 55) y unas voces la llamaban, en 1963 y 1965 (1969) se dirige a Creonte y al Consejo respectivamente, acomodando la obra a las nuevas circunstancias históricas, a los cuales Antígona pide que

---

<sup>11</sup> Para un estudio en profundidad de la función de lo grotesco en esta obra de Espriu cf. Moreno 2010/2011.

trabajen por el pueblo: “i tant de bo que tu, rei, i tots vosaltres el vulgheu i el sapigueu servir” (p. 101). En esos años, desaparecida la esperanza de que los vencedores supieran administrar la victoria con magnanimidad, era imposible que se siguiera manteniendo una llamada al respeto al gobernante. Con estas en apariencia pequeñas modificaciones cambia, pues, Espriu el sentido de su obra en la versión posterior.

Muchos años después, en 1981, Espriu retornará este mito en los relatos de “Antígona” e “Ismene” que incluye en *Les roques i el mar: el blau*, un conjunto de breves prosas poéticas basadas en personajes de la mitología griega, desde los dioses de los mitos cosmogónicos hasta héroes como Héctor, Medea, Alceste, Clitemnestra, Electra, Helena, Fedra, Hipòlit, etc... hasta un total de noventa y ocho. Vemos en ellos que culmina esa línea de mayor relevancia de Ismene que habíamos comentado, puesto que aquí se le dedica uno de los relatos.<sup>12</sup>

En el nuevo contexto socio-político de 1981 para Espriu la figura de Antígona ha perdido el valor ideológico con el que la revistió en 1939 y en las versiones posteriores de la obra. Por ello este relato, presentado bajo la apariencia de un monólogo interior, nos presenta a una Antígona en extremo humana y despojada de su áurea mítica, un áurea que sus primeras palabras evocan, cuando la propia Antígona señala la fama que alcanzará con la acción que se dispone a realizar: “Prou sé que, pel que vaig de seguida a fer, em glorificaran estúpidament al llarg del temps, fins a la consumació dels segles” (p. 141). Pero ella no comparte la visión que de ella misma y de su acción expresarán la mayoría de poetas expresarán: “Alguns em qualificaran de simple tossuda, i crec que aquests tindran més raó” (p. 141), porque ninguno la conoce, sólo conocen la apariencia que su acción parece revelar: “Però jo endevino qui sóc de debò, trista conca, fadrina de cara allargassada i dura” (p. 141).

Este desconocimiento de la verdadera identidad de Antígona es lo que ha permitido entender su acción como un acto de amor y piedad hacia su hermano. Pero esta Antígona afirma con claridad: “No puc soportar l'oncle: vet aquí la meva veritat fonamental” (p. 141), es decir, su acción ha sido en realidad movida por el odio hacia su tío Creonte más que por su amor al hermano y el sentido del deber con respecto a su cadáver. Esta verdadera causa hace que el cumplimiento de los ritos funerarios se presente de un modo descarnado, ausente de idealismos y como una especie de provocación al tío: “Duc a pes de braços, amb fatiga, un munt de terra i l'estendré

---

<sup>12</sup> Espriu 1981: 141s. y 155s.

sobre el cadàver nu, negre de sang, esbocinat i fètid, el cos que em repugna i em repeleix, el de Polinices, del qual ho ignoro tot.” (p. 141).

No hay aquí relación afectiva ninguna con un hermano, Polinices, del que además Antígona afirma ignorarlo todo, ni existe tampoco una exigencia moral de cumplir con unos preceptos. Antígona actúa movida por su rechazo a su tío. Amanece y sólo resta aguardar a que la apresen y condenen a ser emparedada, una variación de la cueva-tumba que también aparecía en el sueño descrito en *The years* de Virginia Woolf. Hay también una breve referencia a Hemón, cuyo amor ella niega; justifica su relación como el resultado de una serie de maquinaciones políticas por parte de Creonte, en las que Hemón no es más que un instrumento. La ruptura con los referentes clásicos es total.

Si el proceso de humanización que realiza aquí Espriu despoja a esta Antígona de su áurea mítica y nos la muestra descarnada, movida por el odio y el resentimiento, todo lo contrario sucede con Ismene en el relato “Ismene”, donde la humanización del personaje nos aproxima esta figura desdeñada por la tradición y la engrandece, con un tratamiento que recuerda al del poema de Yannis Ritsos. Este relato se presenta como un diálogo fragmentario con Crisótemis, la hermana de Electra en la tragedia homónima de Sófocles, un diálogo donde sólo interviene Ismene. Ambas, Ismene y Crisótemis, crecieron y vivieron a la sombra de sus célebres hermanas, “Sóc una simple ombra” (p. 155) afirma, algo de lo que se quejaba también la Ismene de Ritsos. Y esto es así a pesar de que también ellas pertenecen a insignes linajes: “Oh, vosaltres i nosaltres, les nostres famílies, quins llinatges! I Electra i Antígona s’assemblaven, la seva essència era l’odi, el de la meva germana contra l’oncle, al capdavant un bon home” (p. 156). En las palabras de Ismene hay un matiz de amargura porque también ella por linaje podía haber alcanzado la fama en la posteridad, y ésta es la finalidad de la referencia a Teoclímeno, su prometido, a causa del cual Tideo le daba muerte, según la versión perdida de Mimnermo, ya que, de haber sido cierta su relación, ella habría tenido una vida plena o alcanzado con esta muerte un cierto renombre. Pero no fue así y ahora, envejecida y sola, comenta a Crisótemis sus quehaceres domésticos y su vida rutinaria. También en esta presentación de Ismene ha eliminado lo que podía haberla engrandecido y la muestra inmersa en su amargura y en la cotidianeidad más insignificante.

Después de la Guerra Civil, en España o en el exilio, muchas han sido las obras de españoles escritas como denuncia explícita del abuso del poder o como muestra de la desilusión ante las ocasiones desperdiciadas, con planteamientos localistas o más universalistas, desde la *Antígona* del autor

afín al régimen José M<sup>a</sup> Pemán (1945) a las claramente opuestas, como *La sangre de Antígona* de José Bergamín (1955), pasando por adaptaciones más poéticas, sin referencias políticas claras, como *La tumba de Antígona* de María Zambrano (1967). En este conjunto la *Antígona* de Salvador Espriu, además de los valores literarios intrínsecos a las obras de Espriu, aporta un aspecto más que la hace interesante para los estudiosos de la tradición mundo clásico: el mito se convierte en una materia dúctil en las manos de este autor, que somete sus obras a una constante reescritura y ese proceso de recreación permite percibir los cambios no sólo de índole literaria, sino en este caso sociopolíticos que se han producido en el entorno del autor y en qué medida el autor ha ido cambiando de opinión con respecto a temas fundamentales de la historia contemporánea y, por añadidura, sobre la herencia del mundo clásico.

# Bibliografia

(Página deixada propositadamente em branco)

## Edições e traduções de autores antigos

- Adam, J. (1963), *The Republic of Plato*. Edited with critical notes, commentary and appendices by James Adam. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press. [reimpr. 1965].
- Albini, U. (ed.) (2000), *Euripide. Fenicie*. Introduzione e traduzione di Albini, U., note di Barberis, F. Milano: Garzanti.
- Ameis, K.F. and Hentze, C. (eds.) (1906<sup>4</sup>), *Homers Ilias*, II/4. Leipzig-Berlin: Teubner.
- Antigona. Manual de Leitura* (2010). TNSJ.
- Argentieri, L. (2003), *Gli epigrammi degli Antipatri*. Bari: Levante.
- Beschi, L. and Musti, D. (eds.) (1982), *Pausania. Guida della Grecia*, Libro I. *Lattica*. Milano: Mondadori.
- Brown, A. (1987), *Sophocles: Antigone* ed. w. translation and notes. Warminster: Aris and Philips.
- Corno, D. del (1982), *Sofocle. Edipo Re. Edipo a Colono. Antigone*, a cura di Del Corno, D., traduzione di Cantarella, R. Milano: Mondadori.
- Dain, A., Mazon, P., Irigoien J. (1902), *Trachines et Antigone*. Texte établi et traduction par Dain, A., Mazon, P., revue et corrigée J. Irigoien, J. Paris: Les Belles Lettres.
- Errandonea, I. (1959), *Sófocles. Tragedias. Edipo rey, Edipo en Colono*. Texto revisado y traducido por Errandonea, I. Barcelona: Ediciones Alma Mater.
- Faranda Villa, G. (ed.) (1998), *Publio Papinio Stazio. Tebaide*, I-II. Milano: Rizzoli.
- Gibbons, R., Segal, C. (2003), *Sophocles Antigone*. Oxford: Oxford University Press.
- Grégoire, H., Méridier, L., Chapouthier, F. (eds.) (2002), *Euripide. Tragédies*, Tome V, *Hélène-Les Phœniciennes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Griffith, M. (2012), *Sophocles. Antigone*. Cambridge: University Press.
- Henderson, J. (2000), *Aristophanes. Birds. Lysistrata. Women at Themophoria*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Jebb, R. (1962), *Sophocles. The plays and Fragments. Antigone*. With critical notes, commentary and translation in english prose. 3.ed. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- Joyal, M. (2000), *The platonic Theages*. An introduction, commentary, and critical edition. Stuttgart: Steiner.
- Kamerbeek J. C. (1978), *The Plays of Sophocles. Commentaries. III The Antigone*. Leiden, Brill.
- Kenney, E. J. (2011), *Ovidio. Metamorfosi*. Milano: Mondadori.
- Lloyd-Jones, H., Wilson, N. G. (1990), *Sophoclis, Fabulae*. Oxford: Oxford University Press.
- Mastromarco, G. (ed.) (1983), *Commedie di Aristofane*. Torino: Utet.
- Mastronarde, D.J. (1994), *Euripides: Phoenissae*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mazon, P. (reimpr. 1967), *Sophocles. Les trachiniennes, Antigone, Ajax, Oedipe Roi*. Paris: Les Belles Lettres.
- Medda, E. (ed.) (2006), Eurípide. *Le Fenicie*. Milano: Rizzoli.
- Melro, F. (2000), *Sófocles. Antígona*. Introdução, tradução e notas. Mem Martins: Inquérito.
- Pearson, A. C. (1963), *The Fragments of Sophocles*. Edited with additional notes from the papers of Jebb, R. C., Headlam, W. G. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- Powell, J. U. (1911), *The Phoenissae of Euripides*. London: Constable & Co.
- Rocha Pereira, M. H. (2013), Eurípides, *Medeia*. Trad. port. Lisboa: Calouste Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H. (2010), *Platão. A República*. Introdução, tradução e notas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H. (2010), *Sófocles. Antígona*. Trad. port. Lisboa: Gulbenkian.
- Rocha Pereira, M. H., Ferreira, J. R., Fialho, M. C. (2013), *Sófocles. Tragédias*. Coimbra: Minerva.
- Souillé, Joseph (1930), *Platon. Théagès*, in *Platon. Oeuvres Complètes*. Paris: Les Belles Lettres.
- Schüler, D. (2006), *Sófocles. Antígona*. Introdução, tradução e notas. Porto Alegre: LP&M.
- Várzeas, M. (2011), *Sófocles. Antígona*. Prefácio, tradução e notas. Vila Nova Famalicão: Húmus.

## Reescritas de temas clássicos

- Anouilh, J. (reimpr.1946), *Antigone*. Paris. La Table Ronde.
- Anouilh, J. (1961), *Teatro*. Trad. Bernárdez, A. Buenos Aires: Losada.
- Anouilh, J. (1998), *Antigone*. Paris. **editor**
- Bauchau, H. (1997), *Antigone*. Arles : Actes Sud.
- Bachau, H. (1999), *Journal d'Antigone (1989-1997)*. Arles : Actes Sud.
- Bachau, H. (2009), *La lumière Antigone*, poème pour le livret d'opéra de Pierre Bartholomé. Arles: Actes Sud.
- Cocteau, J. (1948), *Antigone*. Paris: Gallimard.
- Cocteau, J. (1992), *La machine infernale*. Paris: Livre de poche.
- Colom, G. (1935), *Antígona. Poema dramàtic*. Barcelona: Barcino.
- Correia, H. (2006), *Perdição. Exercício sobre Antígona*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Dantas, J. (1946), *Antígona. Peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na Antígona de Sófocles*. Lisboa: Bertrand.

- Du Chaxel, F. (2012), *C'est là qu'un jour...*, in *La vie, je l'agrandis avec mon stylo. L'engagement : écrits de jeunes et réflexions*. Paris, Ed. Théâtrales: 90-94.
- Espriu, S. (1955), *Antígona*. Palma de Mallorca: Ed. Moll.
- Espriu, S. (1969), *Antígona*. Barcelona: Edicions 62.
- Espriu, S. (1981), *Les roques i el mar: el blau*. Barcelona: El Mall.
- Hölderlin, F. (1804), “Antigonä”, seguido de “Anmerkungen zur Antigonä”, in Knaupp, M. (1992), *Friederich Hölderlin. Sämtliche Werke und Briefe. Band II* (edição). München, Carl Hanser: 317-76.
- Kierkegaard, S. (1942), *Antígona*. Trad. esp. de Albert, J. G. México : Seneca.
- Martín Elizondo, J. (1988), *Antígona entre muros*. Madrid: SGAE. [também publicado em *Primer Acto* 329 (2009) 169-190].
- Morante, E. (1968, reimpr.1995), *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (1976), *Algo en la historia*. Trad. de Moreno, J. Barcelona: Plaza y Janés.
- Morante, E. (1984), *Araceli*. Trad. Sánchez Gijón, A. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Morante, E. (1992), *La Historia*. Trad. de Benítez, E. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Morante, E. (1969), *La isla de Arturo*. Trad. de Guasta, E. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Morante, Elsa (1995), *La soirée à Colone*, in *Le monde sauvé par les gamins*. Paris, Gallimard: 51-130.
- Morante, E. (2013), *La serata a Colono*. Torino: Einaudi.
- Morante, E. (2012), *Mentira y sortilegio*. Trad. de Ciurans Ferrándiz, A. Barcelona: Lumen.
- Morante, E. (1987), “Sul romanzo” (opiniões de 1959), *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di Garboli. C. Milano, Adelphi: 41-73.
- Pedro, A. (1981), *Teatro Completo*. Lisboa, INCM: 255-330.
- Rosa, G. (1994), *A benfazeja*, in *Ficção completa*. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Sacramento, M. (1958), “Antígona – peça em um acto”. *Vértice* 182, vol. XVIII: 604-610.
- Sacramento, Mário (1959), *Teatro Anatómico*. Coimbra: Atlântida Editora.
- Sacramento, M. (1974), *Ensaios de Domingo – III*. Porto: Editorial Inova.
- Uceda, J. (2002), *En el viento, hacia el mar (1959-2002)*, Edición de Pujol Russell, S., Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, J. (2013), *Escritos en la corteza de los árboles*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, J. (1991), *Poesía*. Edición de Peñas Bermejo, F. J. Ferrol: Esquíu.
- Uceda, J. (1966), *Sin mucha esperanza*. Madrid: Ediciones Ágora.
- Yourcenar, M. (1974), *Feux*. Paris: Éditions Gallimard.

- Yourcenar, M. (2009), *Fuegos*. Trad. Calatayud, E. Madrid: Santillana.
- Yourcenar, M. (1995), *Lettres à ses amies et quelques autres*. Paris: Gallimard.
- Zambrano, M. (1967), *La tumba de Antígona*. México: Siglo XXI.
- Zambrano, M. (1967), "La tumba de Antígona", *Revista de Occidente* 54: 273-293.
- Zambrano, M. (2012), *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Edición de Trueba Mira, V. Madrid: Cátedra.

## Estudios

- Adams, S. M. (1955), "The *Antigone* of Sophocles", *Phoenix* 9: 47-62.
- Aguiar e Silva, V. M. (1986), *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Álvarez, Llano, Á. (ed.) (1994), *Antología del cuentu asturianu contemporáneu*. Mieres: Editora del Norte.
- Aranguren, J. L. (2009), "En el estreno de *Antígona entre muros*. Antígona y democracia", *Primer Acto* 329: 145-149.
- Arguelles, J. L. (ed.) (2010), *Toma de terra. Poetas en lengua asturiana. Antología 1975-2010*. Gijón: Trea.
- Azcue, V. (2009), "Antígona en el teatro español contemporáneo", *Acotaciones* 23: 33-46.
- Azcue, V. (2011), "Heroísmo colectivo y defensa de los vivos en *Antígona entre muros* de José Martín Elizondo", in Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.): 346-353.
- Azcue, V. (2013), "From the Tomb to the Prison Cell: José Martín Elizondo's *Antígona entre muros*", in Duprey, J. (ed.): 147-162.
- Aznar Soler, M. (ed.) (1999), *El exilio teatral republicano de 1939*. Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees/GEXEL.
- Aznar Soler, M. (2009), "José Martín Elizondo en Toulouse. La creación del grupo 'Amigos del Teatro Español'", *Primer Acto* 329: 150-155.
- Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.) (2011), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Bachelard, G. (2006), *La poetica dello spazio*, a cura di E. Catalano. Bari: Fratelli Laterza (1957, *La poétique de l'espace*. Paris).
- Bañuls J. V. (1999), "La imposible disuasión del héroe trágico" in Álvarez, M. C., Iglesias Montiel, R. M. (eds.) (1999), *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*. Murcia, Universidad de Murcia: 543-551.

- Bañuls Oller, J. Vte. & Morenilla, C. (2008), “Antígona, viva a través de tiempos y culturas”, *Debats* 101/3: 73-87.
- Bañuls Oller, J. Vte. & Crespo Alcalá, P. (2008), *Antígona(s): Mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Bañuls J. V., Morenilla C. (2008), “Rasgos esquizoicos en la caracterización de algunos personajes sofocleos”, *CFC (G)* 18: 73-87.
- Barata, J. O. (1991), *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Bartoloni, G. and Michetti L. M. (eds.) (2013), *Mura di legno, mura di terra, mura di pietra: fortificazioni nel Mediterraneo antico. Atti del Convegno Internazionale Sapienza Università di Roma, 7-9 maggio 2012, Scienze dell'Antichità* 19, 2/3. Roma: Quasar.
- Belardinelli, A. M., Greco, G. (eds.) (2010), *Antigone e le Antigoni: storia forme fortuna di un mito*. Milano: Mondadori Education.
- Berenguer, A. (2007), “Antígona. Un arquetipo de mujer”, *Antígona* 1: 11-18.
- Bianchi, L., Nostro, S. (2013), “*La serata a Colono* di Elsa Morante. Regia di Mario Martone (Piccolo Teatro Grassi di Milano, stagione 2012/2013)”, [www.piccoloteatro.org/play/show/2012-2013/la-serata-a-colono](http://www.piccoloteatro.org/play/show/2012-2013/la-serata-a-colono).
- Bignotto, N. (1998), “O tirano clássico”, in *O tirano e a cidade*. São Paulo, Discurso Editorial: 85-103.
- Blundell, M. W. (1989), *Helping friends and harming enemies: a study in Sophocles and greek and ethics*. Cambridge, Cambridge University Press: 106-148.
- Bodeüs, R. (1984), “L'habile et le juste de l'Antigone de Sophocle au Protagoras de Platon”, *Mnemosyne* 37: -271-290.
- Bolado García, X. (2002), “El Surdimientu. El teatru”, in Ramos Corrada, M. (ed.), *Historia de la Literatura Asturiana*. Uviéu, Academia de la Lingua Asturiana: 695-715.
- Bonazzi, M. (2010), «Antigone contro il sofista», in Costazza, A., *La filosofia a teatro*. Milano, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario: 205-222.
- Bosch Juan, M. C. (1979), *Antígona en la literatura Moderna*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona / Secretariado de Publicaciones, Intercambio Científico y Extensión Universitaria (síntese da tese de doutoramento).
- Bosch Juan, M. C. (1980), “Les nostres Antígones”, *Faventia* 2: 93-111.
- Bosch Mateu, M. (2010), “El mito de Antígona en el teatro español exiliado”, *Acotaciones* 24, enero-junio: 83-104.
- Bosi, A. (2003), *Céu, inferno*. São Paulo, Duas Cidades: Editora 34.
- Bowra, C. M. (?1965), *Sophoclean tragedy*. Oxford: Clarendon Press.

- Brasete, M. F. (2011), "Sobre Antígona, um "ensaio dramático" de Mário Sacramento", in Ferreira 2011: 61-71.
- Bremond, M. (2005), "Femmes mythiques chez Yourcenar", in Ledesma Pedraz, M., Poignaut, R. (eds.), *Marguerite Yourcenar. La femme, les femmes, une écriture - femme?*, Actes du Colloque Intern. Baeza (Jaén) 19-23 de Noviembre de 2002. Clermont-Ferrand, SIEY: 219-232.
- Brescia, G. (1997), *La scalata del Ligure. Saggio di commento a Sallustio, Bellum Iugurthinum 92. 94*. Bari: Edipuglia.
- Bryan-Brown, A. N. (ed.) (1968), *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Burgess, D. (1987), "The Authenticity of the Teichoscopia of Euripides's *Phoenissae*", *CJ* 83: 103-113.
- Burnyeat, M. F. (2004), "Fathers and sons in Plato's *Republic* and *Philebus*", *Classical Quarterly* 54: 80-87.
- Calder, W. M. (1968), "Sophokles political tragedy, *Antigone*", *GRBS* 9: 389-407.
- Camacho Rojo, J. M. (2004), *La Tradición Clásica en las Literaturas Iberoamericanas del siglo XX: Bibliografía analítica*. Granada: Universidad de Granada.
- Camacho Rojo, J. M. (2012), "Recreaciones del mito de Antígona en el teatro del exilio español de 1939. I: María Zambrano, *La tumba de Antígona*", in Muñoz Martín, M. N., Sánchez Marín, J. A. (eds.): 15-40.
- Candido, A. (2006), *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, in *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Caroli, M. (2012), "Erodoto VI 21, 2. Una censura teatrale e 'libreria'?", *A&R* 6: 157-179.
- Carrara, P. (1994a), "Sull'inizio delle 'Fenicie' di Euripide", *ZPE* 102: 43-51.
- Carrara, P. (1994b) "L'Inno a Helios di Elio Nicome e l'inizio delle 'Fenicie' di Euripide", *Eirene* 30: 37-41.
- Cartoni, F. (2006), "Introducción" a *Elsa Morante, El chal andaluz*, Ed. de Cartoni, F. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Castellaneta, S. (2013), *Il seno svelato ad misericordiam. Egesi e fortuna di un'immagine poetica*. Bari: Cacucci.
- Castellet, J. M<sup>a</sup> (1965), "Breve introducción a la obra de Salvador Espriu", *Primer Acto* 60: 6-8.
- Castillo, J. (1983), "La Antígona de María Zambrano", *Litoral* 121-123: 9-15.
- Catroga, F. (2001), *Memória, história e historiografia*. Coimbra: Almedina.
- Ceracchini, S. (2011), "Le chiavi nascoste ne *La commedia chimica* di Elsa Morante", in *Elisse: studi storici di letteratura italiana* 6: 211-216.

- Cerezo Magán, M. (2011), "Pedro Montengón, jesuita y literato alicantino del siglo XVIII: su impronta clásica", *Nova Tellus* 29/1: 175-225.
- Chanter, T., Kirkland, S. D. (eds.) (2014), *The Returns of Antigone. Interdisciplinary Essays*. New York: SUNY Press.
- Chikiar Bauer, I. (2012), *Virginia Woolf. La vida por escrito*. Buenos Aires: Taurus.
- Cipriani, G. (1986), *Cesare e la retorica dell'assedio*. Amsterdam: J.C. Gieben.
- Conradie P. J. (1959), "The 'Antigone' of Sophocles and Anouilh. A Comparison", *Acta Classica*: 11-26.
- Cooper, D. (1967), *Picasso et le Théâtre*. Paris: Cercle d'Art.
- Cornford, F. M. (1907), "Elpis and Eros", *Classical Review* 21: 228-232.
- Couloubaritsis, L., Ost, J.-F. (eds.) (2004), *Antigone et la Résistance Civile*. Bruxelles: Les Éditions Ousia.
- Crane, G. (1989), "Creon and the 'Ode to Men' in Sophocles *Antigone*", *Harvard Studies in Classical Philology* 92: 103-116.
- Curnis, M. (2002), "Cenni figurativi tra parola e immagine. Forme della percezione visiva in Eur. *Phoe*. 99-155", *Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Classica «Augusto Rostagni»* n.s. 1: 99-120.
- Curnis, M. (2004), "Addendum euripideum alla teicoscopia di *Phoe*. 99-155: Demetrio Triclinio ed esegesi metrica bizantina", *MEG* 4: 101-108.
- D'Angeli, C. (1993), "La presenza di Simone Weil ne *La Storia*", in AA. VV., *Atti del Convegno 'Per Elsa Morante' (Parigi 15-16 gennaio 1993)*. Milano, Linea d'Ombra editore: 109-135.
- De Martino, F. (1958), *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Einaudi.
- De Martino, F. (2001), "Generi di donne", in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *El fil d'Ariadna*. Bari, Levante: 107-182.
- De Martino, F. (2002), "Donne da copertina", in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *El perfil de les ombres*. Bari, Levante: 111-186.
- De Martino, F. (2013a), "Ekphrasis & pubblicità", in Marino, S., Stavru, A. (eds.), *Ekphrasis (= Estetica. Studi e ricerche 1)*: 9-22.
- De Martino, F. (2013b), "Ekphrasis e teatro tragico", in Quijada Sagredo, M. and Encinas Reguero, M. C. (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*. Madrid, Ediciones Clásicas: 193-224.
- De Martino, F. (2013c), "Tra narrare e descrivere", in Ponzio, A. (ed.), *Figure e forme del narrare. Incontri di prospettive*. Lecce, Milella: 130-143.

- De Martino, F. (2014), “L’*ekphrasis* dello stupro: da Achille Tazio a Franca Rame”, in Cerrato, D., Collufo, C., Cosco, S., Martin Calvijo M. (eds.), *Estupro. Mitos antiguos & violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*. Sevilla, ArCibel: 205-223.
- De Martino (2015) = F. De Martino, “«Lenticchie e legumi»: l’*ekphrasis* negli storici greci”, *Veleia* (cds).
- Deppman J. (2012), “Jean Anouilh’s *Antigone*”, in Ormand, K. (ed.), *A Companion to Sophocles*. Oxford, University Press: 523-537.
- Di Benedetto, V., Medda, E. (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torino: Einaudi.
- Donzelli, E. (2007), “Edipo salvato da Antigone. *La serata a Colono* di Elsa Morante”, in Cappellini, K., Geri, L. (eds.), *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*. Roma, Bulzoni: 191-200.
- Duprey, J. (ed.) (2013), “Whose Voice Is This? Iberian and Latin American Antigones”, *Hispanic Issues On Line* (Fall 2013): 147-162.
- Duroux, R., Urdician, S. (eds.) (2010), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Duroux, R., Urdician, S. (jun. 2012), « Cuando dialogan dos Antígona. *La tumba de Antígona* de María Zambrano y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro», *Olivar* 13, n.º 17, La Plata. Versión on-line <http://www.scielo.org.ar/cgi-bin/wxis.exe/iah/>
- Ercolani, A. (2000), *Il passaggio di parola sulla scena tragica. Didascalie interne e struttura delle rhesis*. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Ercoles, M. and Fiorentini, L. (2011), “Giocasta tra Stesicoro (PMGF 222(b) ed Euripide (Fenicie)”, *ZPE* 179: 21-34.
- Ferrari, F. (1996), *Introduzione al teatro greco*. Milano: Sansoni.
- Ferreira, A. M. (2011), *Volta a Ler 4 - Mário Sacramento*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Fialho, M. C. (1991), “A *Antígona* de Jean Cocteau”, *Biblos* 67: 125-152.
- Fialho, M. C. (1992), *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. Coimbra: Universidade.
- Fialho, M. C. (1998), “Sófocles, *Rei Édipo*”, in Silva, M. F. (ed.): 73-74. -Flashar, H. (2000), *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München: C. H. Beck.
- Fialho, M. C. (2001), “A *Antígona* de Júlio Dantas”, in Morais, C. (ed.), *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro, Universidade de Aveiro: 71-84.
- Fialho, M. C. (2006), “O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição”, in Silva 2006: 47-59.
- Fiorentini, L. (2006/2008), *Studi sul commediografo Strattide*. Tesi dottorato, Università di Ferrara.

- Fiorentini, L. (2010), "Elementi paratragici nelle *Fenicie* di Strattide", *DEM* 1: 52-68.
- Flashar, H. (2000), *Sophokles. Dichter im demokratischen Athen*. München: C. H. Beck.
- Fornaro, S. (1992), *Glauco e Diomede. Lettura di Iliade VI 119-236*. Venosa: Osanna.
- Fraisse, S. (1974), *Le mythe d'Antigone*. Paris: Armand Colin.
- Fucecchi, M. (1997), *La teichoscopia e l'innamoramento di Medea. Saggio di commento a Valerio Flacco «Argonautiche» 6, 427-760*. Pisa: ETS.
- Funaioli M.P. (2011), "Il pedagogo sulla scena greca", *DEM* 21: 76-87.
- Fusillo, M. (1995), "'Credo nelle chiacchiere dei barbari'. Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini", in C. D'Angeli, C., Magrini, G. (eds.), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*. Pisa, Giardini: 97-129.
- Gallavotti, C. (1969), "Tracce delle poetica di Aristotele negli scoli omerici", *Maia* 21: 203-208.
- Galvão, W. N. (2000), *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha.
- García Sola M. C. (2009), "La otra Antígona de Jean Anouilh", in López, A., Pociña, A. (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas*. Granada, Universidad de Granada: 251-264.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Fernández Prieto, C. Madrid: Taurus.
- Gil, I. C. (2007), *Mitografias. Figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no drama de expressão alemã do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gil, L. (1962), "Antígona o la *areté* política. Dos enfoques: Sófocles y Anouilh", *Anuario de letras*, accesible online <http://www.revistas.unam.mx/index.php/ral/article/view/38416/0> con acceso en diciembre de 2014.
- Goesch, K. (1955), *Raymond Radiguet*. Paris: La Palatine.
- Goff, B., Simpson, M. (2007), *Crossroads in The Black Aegean, Oedipus, Antigone, and Dramas of the African Diaspora*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldhill, S., Osborne, R. (1999), *Performance culture and Athenian democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goldhill, S. (2007), *How to Stage Greek Tragedy Today*. London: Univ. of Chicago Press.
- Gómez García, M. (1997), *Diccionario del teatro*, Tres Cantos: Ediciones Akal.
- González Delgado, R. (2012), *Canta, musa, en lengua asturiana. Estudios de traducción y tradición clásica*. Saarbrücken: EAE.
- González-Fierro, F., Yéschenko, A. (eds.) (2000), *Antoloxía poética asturiana (1639-2000) = Antología asturianois poézii (1639-2000)*. Xixón: Coleutivu Manuel Fernández de Castro.

- Green, J. R. (1999), "Tragedy and the spectacle of the mind. Messenger Speeches, Actors, Narrative and Audience Imagination in Fourth Century BCE Vase-Painting", in Bergmann, B., Kondoleon, C. (eds.) (1999), *The Art of Ancient Spectacle*. Washington, Yale University Press: 37-63.
- Gubert, S. (1965), "Entrevista con Salvador Espriu", *Primer Acto* 60: 13-17.
- Guénoun, D. (1997), *Le théâtre est-il nécessaire ?*. Paris : Circé.
- Guérin J. (2010), "Pour une lecture politique de *l'Antigone* de Jean Anouilh", *Études Littéraires*, 1: 93-104.
- Guicharnaud, J. (1969), *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet*. New Haven: Yale University Press.
- Hamburger, K. (1968), *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfigurenantik und modern*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Hathorn, R. Y., "Sophocle's *Antigone*: Eros in Politics", *Classical Journal* 54: 109-115.
- Hester, D. A. (1971), "Sophocles the unphilosophical. A study in the *Antigone*", *Mnemosyne* 24: 11-59.
- Howatson, M. C. (ed.) (1991), *Diccionario de la Literatura Clásica*. Trad. Ávila, C. M. et al. Madrid: Alianza Editorial.
- Hualde Pascual, P., Sanz Morales, M. (2008), *La literatura griega y su tradición*. Madrid: Ediciones Akal.
- Iglesias, A. (2005), "La aurora de Antígona", in AA. VV., *El tiempo luz. Homenaje a María Zambrano*. Córdoba, Diputación: 17-32.
- Iñiguez, M. (2001), *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.
- Jabouille, V. et al. (2000), *Estudios sobre Antigona*. Mem Martins: Inquérito.
- Jiménez Jiménez, J. et al. (1978), *Cuatro puntos teatrales. Teatro breve*. Bilbao: El Paisaje.
- Johnson, R. (1997), "María Zambrano as Antigone's sister: towards an ethical aesthetics possibility", *ALEC* 22: 181-194.
- Kautz, H. R. (1970), *Dichtung und Kunst in der Theorie Jean Cocteau*. Heidelberg: Buchbeschreibung.
- Khim, J. J. (1960), *Cocteau*. Paris: Gallimard.
- Kirkwood, G. M. (1958), *A study of Sophoclean drama*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kitzinger, M. R. (2008), *The Choruses of Sophocles' Antigone and Philoktetes*. Leiden, Brill: 11-70.
- Knox, B. M. W. (1964), *The heroic temper: studies in sophoclean tragedy*. Los Angeles, Bekerley, Cambridge: University of California Press, Cambridge University Press.

- Korneeva, T. (2011), *Alter et ipse: identità e duplicità nel sistema dei personaggi della Tebaide di Stazio*. Pisa: ETS.
- Lamo de Espinosa, E. (ed.) (1995), *Culturas, estados, ciudadanos. Una aproximación al multiculturalismo en Europa*. Madrid: Ediciones Nobel.
- Lausberg, H. (1966), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versão esp. Pérez Riesco, J. Madrid: Editorial Gredos.
- Lázaro Paniagua, A. (2012), “La Antígona de María Zambrano o el oficio de la piedad”, in López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, IUC: 253-259.
- Leccese, J. (2013), “‘Antigone’ di Elsa Morante – in ‘Serata a Colono’”, <http://donnarte.wordpress.com/2013/08/01/antigone-di-elsa-morante-in-serata-a-colono>.
- Lehmann, J. (1995), *Virginia Woolf*. Trad. de Conde Fisas, C. Barcelona: Salvat Editores.
- Lentini, G. (2013), “Tra *teikhosopia* e *teikhomachia*: a proposito delle mura dell’*Iliade*”, in Bartoloni-Michetti 2013: 187-195.
- Lesky, A. (1966), *La tragedia griega*. Trad. de Godó Costa, J. Barcelona: Editorial Labor.
- Librán Moreno, M. (2005), *Lonjas del banquete de Homero. Convenciones dramáticas en la tragedia temprana de Esquilo*. Huelva: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.
- Llinares, J. B. (2001), “Noves interpretacions d’Antígona en la filosofia del segle XX”, in De Martino, F., C. Morenilla, C. (eds.), *El fil d’Ariadna*. Bari, Levante Editori: 217-234.
- Lloyd-Jones, H. (1966), “Problems of early Greek tragedy: Pratinas and Phrynichus”, *Cuadernos de la Fundación Pastor* 13: 11-33.
- López, A., Pociña, A. (2010), “La eterna pervivencia de Antígona”, *Florentia Iliberritana* 21: 345-370.
- López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.) (2012), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra: CECHC.
- López Gradoli, A. (ed.) (2007), *Poesía visual española (antología incompleta)*. Madrid: Calambur.
- Loureiro, J. (2012), “A solidão egoísta de Antígona, ou A acção parcial. Problemas teológicos e políticos na *Antígona* de Sófocles”, in Lopes, M. J. et al. (eds.), *Narrativas do poder feminino*. Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, UCP: 127-135.
- Lovatt, H.V. (2006), “The Female Gaze in Flavian Epic. Looking out from the Walls in Valerius Flaccus and Statius”, in Nauta, R. R., van Dam, H. J., Smolenaars, J. J. L. (eds.), *Flavian Poetry*. Leiden-Boston, Brill: 59-79.
- Mariño Davila, E. (2003), “Un experimentu lliterariu de nel Amaro: *Novela ensin titulu* (1991)”, *Lletres Asturienes* 82: 79-93.

- Mastromarco, G. (2012), “Erodoto e la *Presa di Mileto* di Frinico”, in Bastianini, G., Lapini, W., Tulli, M. eds., *Harmonia. Scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze, Firenze University Press: 483-494.
- Malé, J. (2007), “‘Car hem après que l’ amor vence la mort’. L’amor en els mites femenins de Salvador Espriu”, in Malé, J. & Miralles, E. (eds.), *Mites Clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona: 123-145.
- Martín Elizondo, J. (1988), “Sobre mi ‘Antígona’”, in Martín Elizondo, J., *Antígona entre muros*. Madrid, SGAE: 13.
- Mastrorarde, D. J. (1990), “Actors on High. The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama”, *CA* 9: 247-294.
- Mattioli, U. **desdobrar as iniciais para o índice** (ed.) (1995), *Senectus: la vecchiaia nel mondo classico – vol. I: Grecia*. Bolonha: **editor**
- Medda, E. (2005), “Il coro straniato: considerazioni sulla voce corale nelle ‘Fenicie’ di Euripide”, *Prometheus* 31: 119-131.
- Mee, E. B., Foley, H. P. (2011), *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford: Oxford University Press.
- Miniconi, P. J. (1981), “Un thème épique: la *teichoskopia*”, in Chevalier, R. (ed.), *L’épopée gréco-latine et ses prolongements européens Calliope II*. Paris, Les Belles Lettres: 71-80.
- Miralles, C. (1979), “El món clàssic en l’obra de Salvador Espriu”, *Els Marges* 16: 29-48.
- Molinari, C. (1977), *Storia di Antigona (de Sofocle al Living Theatre). Un mito nel teatro occidentale*. Bari: De Donato.
- Monleón, J. (1988), “Del inmarchitable tema de la libertad”, in Martín Elizondo, J., *Antígona entre muros*. Madrid, SGAE: 7-8.
- Moraes Augusto, M. G. (1992), « Le discours utopique dans la *République* de Platon », in Gély, S., *Sens et pouvoir de la nomination*. Montpellier, Publications de La Recherche, CNRS: 201-220.
- Morais, C. (1998), “António Pedro, *Antígona*”, in Silva, M. F. (ed.): 59-62.
- Morais, C. (ed.) (2001), *Máscaras Portuguesas de Antigona*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Morais, C. (2004), “António Pedro, *Antígona* (glosa Nova da tragédia de Sófocles)”, in Silva, M. F. S. (coord.) (2004) 41-43.
- Morais, C. (2012), “Mito e Política: variações sobre o tema da *Antígona* nas recriações de António Sérgio e de Salvador Espriu”, in López, A., Pociña, A., Silva, M. F. (eds.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*. Coimbra, CECH: 319-330.
- Morais, C. (2014), “Antígona, ‘a razão suprema da liberdade’: intertexto e metateatro na recriação de Carlos de la Rica (1968)”, in Pereira, B. F., Ferreira, A. M. (eds.): 97-108.

- Morante, E. (1987), "Sul romanzo", in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di Garboli, C. Milano, Adelphi: 41-73.
- Morenilla Talens, C. (2008), "La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)" in López, A. & Pociña, A. (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada: 435-480.
- Moreno i Doménech, M. (2010/11), *El tractament del grotesc a Antígona de Salvador Espriu*. Treball de Recerca del Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral: Universitat Autònoma de Barcelona, <http://www.recercat.net/bitstream/handle/2072/170120/Eltractamentdelgrotesc.pdf>
- Moretón, S. (2011), "Antígona de María Zambrano", *Mediterránea 11/11*: 48-112 (en [www.retemediterranea.it](http://www.retemediterranea.it)).
- Morey, M. (1997), "Sobre Antígona y algunas otras figuras femeninas", in Rocha, T. (ed.), *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*. Madrid, Tecnos: 150-158.
- Muñoz Martín, M. N. & Sánchez Marín, J. A. (eds.) (2012), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer (In memoriam)*, Coimbra: CECHC.
- Nadeau, M. (1964), *Histoire du Surréalisme*. Paris: Éditions du Seuil.
- Nel Amaro (1989), "El teatro llariegu, un eficaz y forniu pegollu normalizador desaprocecháu", *Lletres Asturianas 34*: 17-28.
- Nel Amaro (1991), *Antígona, por exemplu*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Nel Amaro et al. (1992), *El secretu de la lluvia. Cuentos fantásticos*. Uviéu: Academia de la Llingua Asturiana.
- Nieva de la Paz, P. (1999), "La tumba de Antígona (1967): teatro y exilio en María Zambrano", in Aznar Soler, M. (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona, Gexel: 287-302.
- Nussbaum, M. (2001), *The fragility of Goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oliveira, F. (2008), "Misoginia clássica: perspectivas de análise", in Soares, C., Calero Secall, I., Fialho, M. C. (eds.), *Norma e transgressão I*. Coimbra, IUC: 65-91.
- Oudemans, Th. C. W., Lardinois, A. P. M. (1987), *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*. Leiden: E. J. Brill.
- Paglia, S. (2011), "La sperimentazione linguistica e l'esplicitazione tematica dai romanzi alla *Serata a Colono* di Elsa Morante", *Critica letteraria 150* : 79-101.
- Paglia, S. (2011), "Note sulla proiezione intertestuale dall'*Edipo a Colono* di Sofocle alla *Serata a Colono* di Elsa Morante", *Maia 63* : 149-163.
- Paillard, M. C. (2005), "Margherite Yourcenar et Virginia Woolf 'dans le salon vaguement éclairé par les leurs du feu': variations sur *Une chambre à soi*", in *Marguerite Yourcenar*.

- La femme, les femmes, une écriture - femme?*, Actes du Colloque Intern. Baeza (Jaén) 19-23 de Noviembre de 2002. Clermont-Ferrand, SIEY: 109-123.
- Papalexiou, E. (2010), «Mises en scène contemporaines d'Antigone », in Duroux, R., Urdician, S., *Les antigones contemporaines*: 87-102.
- Pasolini, P. P. (1991, 1998), *Il Vangelo secondo Mateo. Edipo re. Medea*. Introduzione di Morandini, M. Milano: Garzanti.
- Pelo, A. (2008), “ La Serata a Colono di Elsa Morante. Note sulla lingua e lo stile”, *La lingua italiana* 4 : 137-151.
- Pereira, B. F., Ferreira, A. (eds.) (2014), *Symbolon IV – Medo e Esperança*. Porto: FLUP.
- Pianacci, R. E. (2008), *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Irvine, California: Ediciones Gestos.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, Seconda edizione riveduta da Gould, J. e Lewis, D. M., trad. di Blasina, A., Scandicci (Firenze): La Nuova Italia (1968, Oxford: Oxford University Press).
- Picklesimer, M. L. (1998), “Antígona: de Sófocles a María Zambrano”, *Florentia Iliberritana* 9: 347-376.
- Pino Campos, L. M. (2007), “Antígona, de la piadosa rebeldía de Sófocles a la mística inmortal de María Zambrano”, *Antígona* 2: 78-95.
- Pino Campos, L. M. (2005), “La condena de Antígona y el exilio de María Zambrano: apuntes en torno a la historia sacrificial”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 23: 247-264.
- Pino Campos, L. M. (2010), “Antígona y sus circunstancias”, *Fortunatae* 21: 163-187.
- Piquero, J. L. (ed.) (2004), *Antoloxía del cuentu eróticu. Lliteratura asturiana contemporánea*. Uviéu: Ámbitu.
- Pociña, A. (2007), “Julia Uceda. ¿Poeta inexistente?”, in *Tecer con palabras. Mulleres na poesía en castelán, galego e portugués*. Santiago, Edicións Correo: 301-306.
- Prauscello, L. (2007), “‘Dionysiac’ Ambiguity: HomHymn 7.27: ὄδῃ δ’ αὐτ’ ἄνδρεςσι μελήσει”, *MD* 58: 209-216.
- Prieto Pérez, S. (1999), “El ethos de Eloísa y las figuras trágicas de Electra y Antígona en María Zambrano a propósito de una distinción lucreciana”, in Adiego, I.-X. (ed.), Actes del XIII Simposi de la Secció catalana de la S.E.E.C. Tortosa, Adjuntament: 263-269.
- Pujol, M. (1999), “José Martín Elizondo: de una memoria defendida a un «teatro sin fronteras»”, in Aznar Soler, M. (ed.): 331-347.
- Pujol, M. (2009), “José Martín Elizondo. Una intensa vida de teatro”, *Primer Acto* 329: 156-168.

- Pulquério, M. (1987), *Problemática da tragédia sofocliana*. Coimbra. **editor**
- Quance, R. A. (2001), *La tumba de Antígona de María Zambrano: Política y misterio*. Madrid: Visor Libros.
- Quijada Sagredo, M. (2013), “La retórica de la súplica: los discursos de Adrasto y de Etra (Eurípides, *Supp.* 162-92 y 297-331)”, in Quijada Sagredo, M., Encinas Reguero, M. C. (eds.), *Retórica y discurso en el teatro griego*, Madrid, Ediciones Clásicas: 31-60.
- Radatz, H.-I., Torrent-Lenzen, A. (eds.) (2006), *Iberia polyglotta. Zeitgenössische Gedichte und Kurzprosa in den Sprachen der Iberischen Halbinsel. Mit deutscher Übersetzung*. Titz: Axel Lenzen Verlag.
- Ragué Arias, M<sup>a</sup> J. (1989), *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre Català del segle XX*. Sabadell: AUSA.
- Ragué Arias, María José (1990), *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del XX*. Sabadell: Editorial AUSA.
- Ragué, M. J. (1991), *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. Sada – A Coruña: Edición do Castro.
- Ragué Arias, M. J. (1992), *Lo que fue Troya: los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- Ragué Arias, M. J. (1994), “La ideología del mito. Imágenes de la Guerra Civil, de la posguerra y de la democracia surgidas a partir de los temas de la Grécia Clásica en el teatro de siglo XX en España”, *Kleos* 1: 63-69.
- Ragué Arias, M. J. (1996), *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Ragué Arias, M. J. (2005), “Del mito contra la dictadura al mito que denuncia la violencia y la guerra”, in Vilches de Frutos, M. F.: 11-21.
- Ragué Arias, M. J. (2011), “Mito y teatro en José Martín Elizondo”, in Aznar Soler, M., López García, J. R. (eds.): 362-369.
- Ramos, M. L. (1991), *Análise estrutural de Primeiras Estórias*, in Coutinho, E. F. (ed.), *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Real, M. (2011), *O Pensamento Português Contemporâneo 1890-2010. Labirinto da razão e a Fonte de Deus*. Lisboa: INCM.
- Rebello, L. F. (1984). *100 Anos do Teatro Português*. Lisboa: Brasília Editora.
- Ripoli, M., Rubino, M. (eds.) (2005), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*. Genova: De Ferrari & Devega.
- Roda, F. (1965), “Notas al estreno de la primera versión de *Antígona*”, *Primer Acto* 60: 38-39.
- Rodighiero, A. (2007), *Una serata a Colono. Fortuna del secondo Edipo*. Verona: Edizioni Fiorini.

- Romero Mariscal, L. (2012), "Figuras del logos femenino en Virginia Woolf: Las razones de Antígona", in De Martino, F., Morenilla, C. (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad clásica. El logos femenino en el teatro*. Bari, Levante Editori: 557-582.
- Romero Mariscal, L. (2012), *Virginia Woolf y el Helenismo, 1807-1925*. Valencia: Ed. Diputació de Valencia.
- Romilly, J. (1971), *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris: J. Vrin.
- Ruiz, M. (1988), "Una 'Antígona' entre muros...", in Martín Elizondo, J., *Antígona entre muros*. Madrid, SGAE: 9-11.
- Sarabando, J., Correia, J. Sacramento, C. (2009), *Livro de Amizade. Lembrando Mário de Sacramento*. V. N. de Famalicão: Ed. Húmus.
- Sánchez Vicente, X. X. (1991), *Crónica del Surdimientu (1975-1990)*. Oviedo: Barnabooth.
- Santiago Bolaños, M. (2010), "María Zambrano dialogue avec Antigone", in Duroux, R., Urdician, S. (eds.), *Les Antigones contemporaines...*: 75-86.
- Saxonhouse, A. (1986), "From tragedy to hierarchy and back again: women in Greek political thought", *American Political Science Review* 80: 403-448.
- Schofield, M. (1999), *Saving the city: Philosopher-Kings and other classical paradigms*. London, New York: Routledge.
- Segal, C. P. (1964), «Sophocles' Praise of Man and the conflicts of the *Antigone*», *Arion* 24: 46-60.
- Seale, D. (1982), *Vision and stagecraft in Sophocles*. London and Canberra: Croom Helm.
- Sgorlon, C. (1988), *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano: Mursia editore.
- Silva, M. F. (ed.) (1998), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, vol. I. Lisboa: Edições Colibri / FLUC.
- Silva, M. F. (ed.) (2004), *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, vol. III. Coimbra: FLUC.
- Silva, M. F. (ed.) (2006), *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: IUC.
- Silva, M. F. (2010), "Le mythe d'Antigone sur la scène portugaise du XX<sup>e</sup> siècle", in Duroux, R. et Urdican, S. (eds.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal: 287-294.
- Siti, W. (1995), "Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini", in D'Angeli, C., Magrini, G. (eds.), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*. Pisa: Giardini.
- Soares, C., Calero Secall, I., Fialho, M. C. (eds.) (2008), *Norma e transgressão I*. Coimbra: IUC.
- Soares, C. Fialho, M. C., Alvarez Morán, M. C., Iglesias Montiel, R. M. (eds.) (2011), *Norma e transgressão II*. Coimbra: IUC.
- Staley, G. A. (1985), «The literary ancestry of Sophocles' 'Ode to Man'», *Classical World* 78: 561-570.

- Steiner, G. (1991), *Antígonas*. Trad. Bixio, A. L. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Steiner, G. (1995; reimp. 2008), *Antígonas*. Trad. port. de Pereira, M. S. Lisboa: Relógio d'Água.
- Steiner, G. (1996), "Tragedy, pure and simple", in Silk, M. (ed.), *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*. Oxford, Clarendon Press: 534-46.
- Stevens, E. B. (1933), «The topics of counsel and deliberation in Prephilosophical Greek Literature», *Classical Philology* 28: 104-120.
- Styan, J. (1973), *The Elements of Drama*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Suder, W. desdobre-me esta inicial, por favor, para o índice (1991), *Gerás. Old age in Greco-Roman Antiquity. A classified bibliography*. Wrocław: **editor**
- Taplin, O. (1989), *The stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. New York: Clarendon Press (with corrections; Oxford University Press 1977<sup>1</sup>).
- Trueba Mira, V. (2010), "La sierpe que sueña con el pájaro (algunos apuntes sobre María Zambrano, dramaturga)", *Aurora* 11: 103-116.
- Ubersfeld, A. (1974), *Le roi et le bouffon*, Paris: Lire le théâtre. Éditions sociales.
- Urdician, S. (2008), « Antigone, du personnage tragique à la figure mythique », in Léonard-Roques, V. (ed.), *Figures mythiques, Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand, PUBP: 87sqq.
- Van Leeuw, M.-N. (2013), *Le Mythe d'Antigone: sources et evolution*. Editions des 3 hibouks (e-book).
- Várzeas, M. (2011), *Sófocles. Antígona*. Vila Nova de Famalicão: Humus (TNSJ).
- Vilches de Frutos, M. F. (2005), *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo (Foro Hipánico 27)*. Amsterdam/New York: Edicions Rodopi.
- Vilches de Frutos, M. F. (2006), "Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo", *Hispanística XX* 24: 71-93.
- Vox, O. (1981), "Omero, Polibio, Dione Cassio: notizie editoriali", *Belfagor* 36: 81-83.
- Wiltshire, S. F. (1976), "Antigone's disobedience", *Arethusa* 9: 29-36.