

El lecho pétreo de Antígona y Níobe: un lugar común (S. Ant. 823-840)¹

The Stone Bed of Antigone and Niobe: a common place (S. Ant. 823-840)

Andrea Navarro Noguera

Universidad Nacional de Educación a distancia

Andrea.navarro@flog.uned.es

ORCID: 0000-0003-2289-8002

Palabras Clave: Estudios de género, tragedia griega, Sófocles, silencio, Antígona, Níobe.
Keywords: Gender studies, Greek tragedy, Sophocles, silence, Antigone, Niobe.

Introducción

Antígona, heroína principal de la obra homónima sofoclea,² conoce su suerte tras haber dado sepultura a su hermano Polínices, caído en combate a manos de su hermano Eteocles, bajo castigo de muerte por decreto de Creonte (vv. 21-38), su tío y actual rey de Tebas.³ Creonte considera al muerto indigno de recibir los honores oportunos al ser considerado el enemigo de la ciudad (vv. 198-206), pero Antígona no puede sino obrar dentro de la δίκη marcada por los dioses y, como mujer y hermana,⁴ rendirle el culto debido.⁵ Cuando Creonte conoce que ha sido

¹ Esta publicación se inscribe en el marco del proyecto de investigación “Justificación de la violencia política en el teatro griego” (CIAICO/2023/026). Además de al grupo GRATUV, me gustaría agradecer esta publicación de forma personal a Montserrat Noguera quien, en mis inicios de investigación, me hizo amar esta obra y enriqueció sobremanera mi comprensión sobre la tragedia con útiles comentarios que aquí utilizo.

² La tradición presofoclea no aporta testimonio que confirme la existencia previa de Antígona, por lo que con cierta unanimidad se considera a Sófocles el primero en dramatizar la acción de Antígona, aunque no sucede lo mismo en lo que hace a las posibles fuentes en las que se inspiraría. Cf. Bañuls & Crespo (2006, pp. 15-58).

³ Los hermanos de Antígona, Eteocles y Polínices, se dan mutua muerte en una guerra fratricida entre Tebas y Argos. Pero mientras el primero luchó en defensa de su ciudad natal en el bando tebano, el segundo batalló contra su patria en el bando argivo, queriendo reducir a cenizas no sólo su tierra sino también los templos de los dioses (vv. 199-202). Como es bien sabido, las causas de la invasión de Tebas por parte de Polínices estaban motivadas por el destierro que surgió antaño; pues su hermano Eteocles lo exilió para quedarse con el trono.

⁴ Sobre el tipo de φιλία que obliga a Antígona para con su hermano, cf. Blundell (1991, pp. 106-148); Alaux (1995, pp. 225-235).

⁵ Desde Hegel (*Estética* II. 2.1) se ha analizado esta tragedia como un conflicto entre la ley del Estado, representada por Creonte, y la ley de la familia, encarnada por Antígona. Cf. Lesky (1973, p. 133); Lardinois (2012, pp. 59-62); Carter (2012, p. 116). A este respecto, encontramos interesantes observaciones en Nussbaum (1995, pp. 105-111). Por otra parte, muchos estudiosos ven en esta

Antígona, prometida de su hijo Hemón, la que ha quebrantado su norma; la condena a “morir en vida”⁶ encerrada en una gruta excavada en las rocas para allí morir por inanición (vv. 773-780). La joven heroína, después de conocer su fatal destino, compara entre lamentos su suerte con la de Níobe (vv. 823-833). Son estos los versos junto con la respuesta del coro (vv. 834-838) los que ocuparán principalmente nuestra atención.⁷

Ἀντιγόνη⁸

ἦκουσα δὴ λυγρότατον ὀλέσθαι τὰν Φρυγίαν
ξέναν

Ταντάλου Σιτύλῳ πρὸς ἄκρῳ, τὰν κισσὸς
ὥς ἀτενίς

πετραία βλάστα δάμασεν, καὶ νιν ὄμβροι
τακομέναν, 830

ὥς φάτις ἀνδρῶν,

χιῶν τ' οὐδαμὰ λείπει, τέγγει δ' ὑπ' ὄφρῳσι
παγκλαύτοις

δειράδας⁹· ἃ με δαίμων ὁμοιοτάταν κατευνάζει.

Χορός

ἀλλὰ θεός τοι καὶ θεογεννής,

ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ θνητογενεῖς. 835

καίτοι φθιμένη μέγα κακοῦσαι

τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν.

ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανούσαν.

Ἀντιγόνη

οἶμοι γελῶμαι. τί με, πρὸς θεῶν πατρώων.

οὐκ οἰχομένην ὑβρίζεις, ἀλλ' ἐπίφαντον; 840

Antígona. Oí que de la forma más dolorosa murió la extranjera frigia hija de Tántalo junto a la cumbre del Sípilo, a la que mató un crecimiento de piedra como yedra tenaz; y a ella, conforme se va consumiendo, según el dicho de los hombres, ni las lluvias ni la nieve la abandonan, e inunda las laderas/mejillas bajo sus cejas de muchos lloros. El destino me adornece de forma muy semejante a ella.

Coro. Pero era una diosa y nacida de dioses, y nosotros mortales y nacidos de mortales. No obstante, para la que muere es glorioso también escuchar que obtiene un destino compartido a los dioses en vida y luego al morir.

Antígona. ¡Ay de mí, soy objeto de burla! ¿Por qué, por los dioses paternos, me afrentas cuando aún no me he marchado, sino cuando sigo viva?

tragedia un reflejo de la rebeldía revolucionaria de Antígona contra la tiranía opresora (Lasso de la Vega, 1992, p. 78). En la misma línea, algunos consideran a Antígona la heroína que lucha por los derechos de los muertos y a Creonte el verdadero héroe trágico que, incapaz de ceder, comete un error que intenta remediar cuando ya es demasiado tarde (Bañuls & Crespo, 2008, p. 118). En nuestra opinión, como adecuadamente demostró Sourvinou-Inwood (1989, pp. 137-139) ambos protagonistas están legitimados en su acción y, al mismo tiempo, están equivocados. Si Creonte excede sus límites al negar la sepultura al muerto, igualmente Antígona se sobrepasa al oponerse abiertamente a la ley decretada por el soberano.

⁶ El coro en el cuarto estásimo (vv. 944-987) hace referencia a tres relatos míticos que se asocian claramente a la condena de Antígona en la obra. Se trata de relatos importantes y bien conocidos por el público (cada trágico tenía uno de estos títulos en el catálogo de sus obras, una *Dánae*, un *Licurgo*, un *Fineo*). Encontramos en estos versos del canto coral la historia de Dánae (vv. 944-954), encerrada por su padre Acrisio en una sala con paredes de bronce porque temía al hijo que ella pudiera concebir. A su vez, se alude a la historia de Licurgo (vv. 955-965), encerrado por los edonios tras cometer actos violentos enloquecido por el dios Dioniso; y a la historia de Cleopatra (vv. 977-987), a quien Fineo, su esposo, encerró y cuyos hijos cegó al dar crédito a las acusaciones de seducción de su siguiente esposa. Para un análisis de este estásimo, cf. McDewitt (1990, pp. 31-48).

⁷ A pesar de que este *exemplum mitologicum* ha sido objeto de algunos trabajos, especialmente el de Kornarou (2010, pp. 263-278), consideramos que el análisis de la interacción entre el coro y la heroína, así como la caracterización femenina que hace Sófocles de Antígona a lo largo de la acción dramática, puede aportar una interpretación novedosa del pasaje.

⁸ La edición utilizada para el texto griego es la de Lloyd-Jones & Wilson (1990).

⁹ Importancia del juego totalmente consciente de la palabra δειράς “ladera” en sentido metafórico como “mejilla” para remarcar la imagen pétreo de Níobe (δερες-, cf. el sánscrito drsad- “roca”).

En primer lugar, debemos recordar brevemente la historia de Níobe,¹⁰ hija de Tántalo y esposa de Anfión, para encontrar un posible sentido a dicha comparación.¹¹ Níobe, orgullosa de su prolífera descendencia,¹² peca de ὕβρις ante Leto arguyendo que había engendrado muchos hijos y que ella tan sólo dos. Leto, afligida, cuenta su desencuentro a sus dos hijos, Apolo y Ártemis, que no dudan en vengarse matando con sus flechas a todos los hijos de Níobe.¹³ Tras esta desgracia, Níobe huye al monte Sípilo¹⁴ junto a su padre y allí, consumida, es transformada por los dioses en roca. En la cima del monte, como un manantial de agua, Níobe continua día y noche haciendo brotar sus lágrimas,¹⁵ de lo que da buena cuenta Antígona, en sus palabras, con la metáfora encontrada en los vv. 831-832: “inunda las laderas/mejillas bajo sus cejas de muchos lloros [τέγγει δ’ ὑπ’ ὀφρύσι παγκλαύτοις / δειράδας]”. La heroína tebana ve en su destino una semejanza con la hija de Tántalo (v. 831): “el destino me adormece de forma muy semejante a ella [ἄ με δαίμων ὁμοιοτάταν κατευνάζει]”.

La cuestión de por qué Antígona se compara con Níobe la vamos a desglosar en tres preguntas principales que consideramos pertinentes: 1. ¿Por qué la elección de este tipo de muerte une a ambas? ; 2. ¿Por qué una πάρθενος se compara con una madre en el lecho de muerte? ; y estas dos preguntas, nos llevarían a una tercera más general y sencilla: 3. ¿Por qué, simplemente, compararse?

¹⁰ Se conocen por el título de *Níobe* dos obras perdidas de Esquilo y de Sófocles de las que conservamos únicamente fragmentos. Parece ser que Esquilo trató el tema de forma diferente, puesto que describía la situación de la heroína después de la muerte de su prole; mientras que Sófocles constituyó el clímax de la tragedia alrededor de la muerte de éstos. Respecto a la posible cronología, normalmente se le da a la *Níobe* de Sófocles una fecha más temprana que la *Antígona*. También encontramos referencias a la hija de Tántalo en las tragedias *Electra* (vv. 150 ss.) de Sófocles y en *Medea* y *Fenicias* de Eurípides.

¹¹ Sobre el relato mítico de Níobe conservamos, además de las anteriores fuentes trágicas, las siguientes épicas y mitográficas: Hom. *Il.* XXIV 604-618; Apollod. III 5,6; D. S. IV 74; Paus. I 21,3, II 21, 9, V 11, 2, 16,4, VIII, 2, 5 y 7; Hig. *Fab.* 9 y Ov. *Met.* VI 148-312.

¹² En este punto hay una serie de variantes. Tanto Apolodoro (*Bibl.* III, 5, 6) como Eliano (*H.V.* XII, 36) hablan del número de hijos que tuvo Níobe según autores previos. Según Apolodoro, Hesíodo diría que nacieron 10 hijas y 10 hijos; según Eliano nueve hijos y diez hijas (*fr.* 34 Rzach), aunque afirma que los versos de Hesíodo le son falsamente atribuidos. También Homero afirmaba que eran seis y seis; Laso de Hermíone, dos veces siete (*fr.* 2 Bergk), como Píndaro; Alcman nombra a diez (*fr.* 109 Bergk) y Mimnermo a veinte (*fr.* 19 Bergk).

¹³ Sobre el infortunado final de los hijos varones hay dos versiones: o bien tuvo lugar en el monte Citerón, mientras cazaban; o bien en la palestra, cuando se ejercitaban en competiciones deportivas. Ellas, por el contrario, morirán en casa, ocupadas en los quehaceres propios de su sexo. También hay disparidad en la transmisión del relato: en Homero mueren absolutamente todos los hijos, pero también conservamos otra versión en la que alguno de los hijos quedó vivo (generalmente se dice que sobreviviría Cloris).

¹⁴ En la *Níobe* de Esquilo (*fr.* 153) se describe el reino como aquel que se extiende “doce días de viaje” desde el Sípilo y al oeste hasta el Ida. El monte Sípilo está en el país un día llamado Meonia y después Lidia, zona de importantes fuerzas volcánicas.

¹⁵ Interesantes son los estudios de Gilby (1996) y Baert (2020) sobre la transformación de Níobe en piedra.

1. ¿Por qué esta muerte y no otra?

Podemos aceptar el paralelo si tenemos en cuenta su identificación, es decir, la roca en la que Níobe fue convertida se puede comparar con la tumba de Antígona dentro de una gruta.¹⁶ También Electra (S. *El.* 150)¹⁷ alude a la figura de Níobe en relación con la piedra, identificación de su tumba. Antígona hace mención al proceso de petrificación sufrido por la reina tebana, habla de πετραία βλάστα (crecimiento o nacimiento pétreo, v. 826), que podría sugerir la imagen de las piedras que van tapando la entrada a la gruta en la que sería enterrada la heroína. Es más, parece que con el verbo κατευνάζω, Antígona remarque la imagen de una muerte lenta: Níobe se va consumiendo del dolor poco a poco hasta ser transformada en roca,¹⁸ mientras la muerte que a Antígona le espera es ir consumiéndose por la falta de alimentos. Se trata de un lecho eterno, κατά + ἐννί,¹⁹ término este último empleado tanto para designar el tálamo como la tumba.²⁰

Es importante observar que Creonte cambia de opinión respecto a sus disposiciones iniciales e “inventa” una muerte específica para Antígona. La heroína revela, al inicio de la tragedia, cuál es la pena prescrita por Creonte si alguien llegara a quebrantar su decreto (v. 36): “Está prescrito que quien haga algo de esto reciba muerte por lapidación pública en la ciudad [...φόνον προκεισθαι δημόλευστον²¹ ἐν πόλει]”.²² Sin embargo, no es este el destino que espera a la

¹⁶ Sobre las características de los relatos míticos de petrificación, cf. Forbes Irving (1990, pp. 139-148).

¹⁷ **Electra.** “¡Ah, Níobe en todo desgraciada! Yo te tengo por diosa, a ti que en una roca, tu tumba, ¡ay!, lloras [ἰὼ παντλάμων Νιόβα, σὲ δ' ἐγωγε νέμω θεόν, ἅτ' ἐν τάφῳ πετραίῳ αἰαὶ δακρύεις]”.

¹⁸ La Níobe de Sípilo ha sido identificada con una colosal roca. Se dice que los ojos de Níobe después de la transformación en piedra siguieron llorando y que ese es el motivo por el que de esa roca identificada con la mujer fluía un manantial. Cf. Jebb (1902, pp. 173-174).

¹⁹ Término aludido en numerosas ocasiones en la tragedia *Troianas* de Eurípides. Rodríguez Cidre (2010, pp. 117-118) subraya que, excepto Atenea, la diosa virgen, todos los personajes, tanto femeninos como masculinos, mortales e inmortales, mencionan en más de una ocasión el lecho con marcadas acepciones sexuales. El trauma de las troyanas es su condición de mujeres-botín y así lo asumen también personajes masculinos como Poseidón y Taltibio. Únicamente Casandra hace mención del lecho en un desconcertante sentido matrimonial o nupcial, que estará teñido, a su vez, de muerte, como episodio final de una guerra cuya victoria la joven atribuye a los troyanos. Los versos que pronuncia Hécuba, asignada ya a Odiseo como botín de guerra (ἄγετε τὸν ἄβρὸν δὴ ποτ' ἐν Τροίᾳ πόδα, / νῦν δ' ὄντα δούλον, στιβάδα πρὸς χαμαιπετιῇ / πέτρινά τε κρήδεμν', ὥς πεσοῦσ' ἀποφθαρέω / δακρύοις καταξανθείσα, vv. 506-509), nos dejan un paralelismo en la imaginería metafórica empleado con el mismo significado que los versos de Antígona. La expresión que utiliza para designar a esa muralla es una metáfora que se debe traducir literalmente como “velo pétreo”, en donde el lexema κρήδεμνον constituye un término bivalente que funciona tanto en el ritual funerario como en el nupcial. Cf. Rehm (1994, p. 29); Davidson (2001, p. 67).

²⁰ Como tumba, ej. A. *Ch.* 318; S. *El.* 436. Curioso es que este término, en plural, también se utilice para designar las piedras que se tiraban al agua para anclar un barco (Hom. *Il.* I 436).

²¹ Compuesto con el sustantivo deverbativo de λείω, “tirar piedras”; quizás en Píndaro *fr.* 70d. 39 “petrificar”.

²² La muerte por lapidación pública tenía lugar cuando la persona que transgredía las leyes era considerada un traidor en relación con los asuntos del Estado (Hdt. 9.5). La lapidación es una de

joven, sino el que Creonte estipula más adelante, en los vv. 773-780. El héroe evita versar la sangre de una πάρθενος, elude la violencia física y evade el peligro del μιάσμα, la contaminación de la ciudad entera (v. 776).²³ En el pensamiento antiguo, la muerte por inanición tenía el aspecto de ser algo natural y no obra de un hombre, pero a su vez esta muerte conllevaba que los νέστεροι reclamasen una compensación por la pertinente ἐναγίσματα.²⁴

Hay que tener en cuenta la interpretación simbólica detrás de esta acción: la decisión de Creonte supone confinar a Antígona en un espacio de no intervención. Este espacio de no intervención se manifiesta tanto en la pérdida de espacio en la sociedad, como en la reducción al silencio, pérdida del λόγος / γόος propio de la mujer, visto por Creonte como una amenaza política. El paralelismo con Níobe sería claro: las dos lo han perdido todo, son conscientes de que están en un mundo en el que no pueden actuar y el final de ambas es su reducción al silencio.²⁵ Por otra parte, la hija de Tántalo es un modelo, un *exemplum mitologicum* de dolor y sufrimiento de los más relevantes.

Ante la situación de Antígona, quien tras la guerra fratricida no cuenta ni con una posición dentro de la familia, pues ha perdido a todos los referentes masculinos cercanos, ni con el estatus de “esposa” (es una πάρθενος), Creonte le da una solución: ser la prometida de su hijo Hemón. Sin embargo, como Antígona no acata el decreto y no acepta lo que como πάρθενος le toca, Creonte le dará su espacio, un espacio de no intervención. La heroína quedará neutralizada en una cueva.

Vemos el elemento de la piedra no sólo como símbolo de muerte sino también como símbolo de imposibilidad de actuación. No existe en la concepción general un elemento más inánime, más inerte. Níobe es convertida en piedra por-

las formas habituales de ejecutar la pena capital, que no se aplica a delitos ordinarios, sino a los de especial gravedad. Cf. Cantarella (1996, pp. 69-70).

²³ Es interesante que Creonte crea así evitar la contaminación de la ciudad teniendo en cuenta que mantener insepulto a un muerto dentro de la ciudad no sólo es un ultraje para la persona y su familia, sino también una mancilla que contamina la comunidad. De esta transgresión religiosa dan crédito las palabras del adivino Tiresias, que advierte a Creonte sobre su error al describir un ambiente según el cual el curso natural de la vida se ha visto alterado, así como el orden religioso esperable al mantener dentro de la ciudad un cadáver impío y privado de los ritos debidos (vv. 1000-1013, 1069-1071).

²⁴ Cuando una vestal era enterrada viva, la pequeña sala en el *Campus Sceleratus* estaba decorada con un diván, una lámpara de aceite y una mesa pequeña donde estaban depositadas las ofrendas: pan, leche, olivas y agua (Plu. Num. 10).

²⁵ El asesinato de los hijos de Níobe es el castigo más apropiado para alguien que se jactó de su numerosa descendencia ante una diosa, mientras que el encarcelamiento de Antígona bajo tierra se ajusta – como dice sarcásticamente Creonte – al crimen de alguien que ha sido demasiado devoto al Hades (vv. 777-778). Como advierte Forbes Irving (1990, p. 145), la petrificación es a menudo un castigo por una ofensa cometida contra los dioses, en particular, un delito de palabra, ya que asegura que el transgresor nunca vuelva a hablar. La historia de Níobe también pertenece al patrón de crimen y castigo y, aunque su castigo inmediato es el asesinato de sus hijos en lugar de su petrificación, es interesante resaltar que su delito también fue su “atrevimiento a hablar”. De manera similar, en el caso de Antígona es plausible relacionar su obstinación ante Creonte con la petrificación.

que ha perdido su posición como madre y, por lo tanto, como mujer ha perdido el espacio más distintivo en la sociedad.²⁶ Además no puede hacer frente al poder divino, ha cometido ὕβρις y su destino ya ha sido establecido y es inamovible. A pesar de su imagen pétrea ella seguirá su llanto, un llanto eterno por lo perdido. Antígona, por su parte, encerrada en la gruta, no parece que pueda actuar. Sin embargo, ella ya ha actuado y ya sabe lo que le espera: la muerte, una muerte que ella acaba decidiendo (no morirá por inanición, sino que se quitará antes la vida).

La piedra es el elemento del silencio.²⁷ Los lamentos de ambas mujeres quedan, pues, con este tipo de muerte, ocultos bajo el frío e insensible material rocoso. Acallado el prototípico λόγος dentro del género femenino, el lamento,²⁸ Antígona y Níobe encuentran la muerte más silenciosa de todas.²⁹ No obstante, es un silencio que grita de dolor: A Níobe ni las lluvias ni la nieve la abandonan en su pena; la muerte de Antígona traerá consigo la vida de Hemón y de su madre, dejando a Creonte en su soledad.³⁰

Recordemos que ya en la ciudad arcaica el duelo mediante gemidos es femenino y por ello, en palabras Loraux (1990, p. 17), debe ser excluido.³¹ Creonte podría haber visto en el duelo de Antígona una amenaza virtual para el orden público y como amenaza debía ser contenida. Sin embargo, no debemos olvidar que lo que Antígona desea es honrar el cuerpo muerto de Polinices y no destronar a Creonte o rehabilitar políticamente la memoria de su hermano.³² Níobe, por su lado, ha huido y ha vuelto a las tierras familiares junto a su padre –lugar externo que no debe contaminar la ciudad–, para pasar su duelo. Serán los dioses quienes la con-

²⁶ En Atenas, la mujer sólo realiza su τέλος dando a luz, y aunque no exista ciudadanía ateniense en femenino, la maternidad tiene un rango de actividad cívica. Al dar a luz, las mujeres de los ciudadanos procuran a sus esposos la perpetuación de sus estirpes y nombres y, de esta manera, posibilitan la reproducción de la ciudad (Loraux, 1990, pp. 18-19).

²⁷ Sobre la piedra como elemento de silencio y su escenificación en el género dramático, cf. Montiglio (2000, pp. 173-175).

²⁸ Cf. Dué (2006), para un estudio del lamento femenino en tragedia griega.

²⁹ La muerte está siempre relacionada con el ámbito del silencio. Recuérdese la salida en silencio de las heroínas antes de cometer un suicidio. En esta misma tragedia, Eurídice tras enterarse de la muerte de su hijo sale en silencio, creando un efecto de incertidumbre y de mal augurio (Garrison, 1989, p. 431).

³⁰ Rasgo particular, la soledad, de la caracterización de los héroes sofocleos. Una completa introducción a las características del teatro de Sófocles la encontramos en la reciente traducción de la obra sofoclea de Pérez Lambás (2022, pp. I-LIX; especialmente sobre la soledad del héroe sofocleo véanse las pp. XX-XVI).

³¹ Cf. Arquíloco, *fr.* 13 West.

³² Según el análisis de Sourvinou-Inwood (1989, p. 138; 1990, pp. 22-23), quizá las intenciones de Antígona pudieran parecer alevosas ante los ojos del espectador, que observa ante el escenario a una mujer tratando de conspirar contra el gobierno. Al principio de la obra también se dice expresamente que el acto de Antígona se dirige contra los ciudadanos (vv. 59-60 y 79). Sobre la posible recepción del público, cf. Lardinois (2012, p. 63); Carter (2012, p. 123). Por su parte, Creonte trata de prohibir la sepultura de un traidor a la patria, un acto que en principio debería ser elogiado por un griego de la época. Con todo, el soberano rebasa sus límites al dejarlo insepulto y ultrajado, pues en tal caso debería haberlo expulsado fuera de la πόλις para que los familiares del difunto pudieran rendirle piadosa sepultura (Knox, 1964, p. 92).

vertirán en piedra para tratar de acallar sus lamentos. Las madres y la noción de un dolor que no se olvida y se alimenta de sí mismo es peligroso para el entorno de la madre, pues puede convertirse en lo que los griegos denominan *μήνις*.³³ En el caso de Níobe,³⁴ más que como una amenaza, vemos que su reclusión en la roca evoca la metáfora última del encierro para llorar su pérdida.³⁵ El dolor³⁶ es, sin duda, lo que une a estas dos mujeres; un dolor convertido en lamento, que debe ser apagado o aniquilado.

2. ¿Por qué una *πάρθενος* se compara a una madre?

Antígona y Níobe se encuentran en diferentes etapas como mujer. Por un lado, Antígona, privada de padre y de hermanos, no ha podido ser “colocada” en matrimonio. Es cierto que Creonte, su tío, sucesor en el gobierno de Tebas y por lo tanto único responsable ante la soledad de la muchacha de ejercer un rol de “padrastro”, le asigna a su hijo Hemón como prometido. No hay que olvidar que en la sociedad griega se llevaba a cabo un sistema de sustitución después de determinadas muertes para crear el equilibrio en la familia. Por consiguiente, la importancia residía en el lugar que ocupaba la persona y no la persona en sí (sociedad de funciones).³⁷

No podemos comparar la condición de prometida de Antígona con la condición de esposa y madre de Níobe.³⁸ Así pues, no creemos que Antígona traiga a su recuerdo la historia de Níobe por considerarla al igual que ella en el esplendor de su vitalidad cuando van al encuentro de su destino trágico. En este aspecto, Níobe, y no Antígona, ha obtenido aquello que es pertinente a una mujer y que

³³ Cf. González Galván (2007, pp. 271-275) para un análisis de algunos textos griegos que registran comportamientos tradicionalmente considerados anómalos en la figura de la madre como fruto del dolor y del ultraje sufridos.

³⁴ La Níobe homérica pierde a sus doce hijos y, a su alrededor, el mundo se petrifica durante nueve días. Cuando la vida retorna a su pueblo, Níobe ingiere algún alimento para volver por siempre jamás a su ser de piedra, una piedra que llora y “recrudece su duelo” (*κρήδεα πέσσει*). Cf. *Ilíada* XXIV, 604-618.

³⁵ Recuérdese a Hécuba en la tragedia homónima de Eurípides, quien se queda herméticamente encerrada en su velo para llorar la pérdida de Políxena aislándose completamente del mundo (v. 487).

³⁶ El héroe trágico de Sófocles se caracteriza principalmente por su extremo dolor y una extrema resistencia. Desde el inicio de la tragedia, Antígona ya expresa el dolor que le agobia dirigiéndose a su hermana (vv. 4-6).

³⁷ Son ya muy numerosos los estudios que se ocupan de las mujeres griegas, tanto en lo que hace a su situación social como a las representaciones artísticas que de ellas se hace. Sigue siendo de lectura obligatoria el capítulo sobre la vida cotidiana de la mujer griega y la institución del matrimonio de Flacelière (1989, pp. 82-89). Para la relación entre la situación real de la mujer y su presencia en la escena, cf. Seidensticker (1995, pp. 151-173).

³⁸ Gilby (1996, pp. 153-154) afirma que la pérdida de la familia se convierte en una pérdida de identidad, de la voluntad de vivir, y reduce a Níobe a la impotencia. Una mujer sin familia no es una mujer, es más bien como un objeto inanimado, y por eso Zeus la transforma en una roca para subrayar su esencial falta de feminidad después del asesinato de sus hijos.

forma parte de la principal finalidad de esta: obtener unas nupcias y generar descendencia.³⁹

Es importante, pues, considerar la situación sin salida (de aporía) “identitaria” de Antígona: para ser esposa, debe ser hija de Edipo, pero para poder ser hija debe cometer el acto que le impide convertirse en esposa. La heroína está en un callejón sin salida. Si abandona la causa de su padre, ya no es nada. Para ella no puede haber ruptura ni un nuevo comienzo absoluto,⁴⁰ tal y como Creonte hubiera deseado que existieran.⁴¹

Pero ¿por qué una *παρθενος* se compara con una madre?⁴² Debemos responder a esta pregunta volviendo al mismo verbo *κατευνάζω* (v. 831) y destacar el especial significado de *ἐὐνή* como “lecho matrimonial”. Podría la heroína estar comparando sus nupcias con la muerte con los desposorios de Níobe. En este sentido, el aprisionamiento dentro de la gruta sería a la vez su entierro y una especie de boda con Hades. La imagería irónica y paradójica de la muerte como una boda está relacionada con que obviamente las chicas jóvenes de la edad de Antígona esperarían el matrimonio en vez de este entierro en vida. La heroína alude al “matrimonio” de la forma más irónica; habla de dormir con la Muerte.⁴³ Además, no hay que olvidar que también Hemón, su prometido, morirá junto a ella. Podríamos estar hablando, pues, de unas “nupcias de los dos prometidos en muerte”. Sin embargo, aunque los esponsales con Hades son coherentes con

³⁹ El lamento por los bienes que se abandonan al morir, así como la queja por la carencia de matrimonio o el abandono de esposo o hijos, es decir, la falta o pérdida de vida familiar en que se cree que se realiza el destino de la mujer son motivos tópicos en los discursos de las heroínas trágicas antes de sufrir su desdichado destino. Pero Antígona tiene argumentos especiales para lamentarse: su soledad y la iniquidad de su castigo; está también el destino desgraciado que persigue a su familia. En su famoso monólogo sólo la consuela el pensamiento de que va a reunirse con sus seres queridos a quienes ha sido fiel hasta la muerte y reaparece la idea del matrimonio no realizado que sólo tendrá lugar ya con la muerte (vv. 921-928).

⁴⁰ Recuérdese que Antígona no tendría que haber aspirado a casarse, al ser la hija de Edipo, si es cierto que, según la voluntad del dios, el castigo de Layo implicaba la extinción completa de la progenitura de Edipo.

⁴¹ Cf. Bollack (2004, pp. 51-53).

⁴² Loraux (1990, pp. 72-75) lanza esta pregunta y alude al hecho de que las vírgenes hagan una evocación al ruiseñor (por ej. las hijas de Dánao, Electra, Antígona y Casandra). Es paradójico cómo en la *Odisea*, Aedón (ruiseñor), madre de un hijo único, envidia a su cuñada, Níobe, una madre satisfecha de su fecundidad. Vemos dos mujeres contrapuestas cuyos símbolos son el ruiseñor y la piedra. Es interesante cómo Electra (*El.* 147-152) une a Níobe con el ruiseñor, mientras Antígona en la tragedia homónima la une a su estado de piedra. La alusión que hace Sófocles de Antígona como un pájaro (*Ant.* 423-428) parece más imprecisa que la identificación con Níobe. Eurípides en *Fenicias* (vv. 1514-1518) presta a su Antígona una identificación explícita con la madre que no tenía más que un hijo, lo ha perdido y llora a través del pájaro. Así pues, en Eurípides, siempre atento a las inversiones imprevistas Antígona llora por una madre y sus hijos, pero se identifica, aun siendo virgen con el ruiseñor. Cf. Morenilla (2013, pp. 27-53), para un análisis de la figura de Antígona en la obra eurípidea y su comparación con la sofoclea.

⁴³ Estas nupcias con la muerte están en el imaginario de la obra sofoclea y ha sido fuente de estudio de numerosos comentaristas y estudiosos. Sobre este motivo destacamos los estudios de Seaford (1987, pp. 106-130) y Rehm (1994).

el sistema de representación de Antígona, no forzosamente son un motivo que consolide la comparación entre ambas.

Encontramos otra relación digna de mención. Las vírgenes que van a ser sacrificadas generalmente comparan su dolor al de las madres en el parto.⁴⁴ Vemos una relación madre-virgen a través del vínculo del dolor; mejor dicho, de la manera como se conceptualiza y se designa el dolor femenino por la especificidad del dolor del parto. De hecho, las heroínas madres que pierden a sus hijos también hacen mención del parto. En Esquilo, Clitemnestra acusa a Agamenón de haber matado a su “φιλάττην ἐμοὶ ὠδῖνα” (Ag. 1417-1418). ὠδῖς⁴⁵ es el nombre del dolor del parto y parece ser que la madre siente con la pérdida todavía un interminable parto. En el caso de Níobe, el dolor del parto se asimila al de la pérdida de los hijos. En el caso de Antígona, el guardián compara los lamentos de Antígona a la madre-pájaro delante del nido vacío (vv. 423-425).⁴⁶

Es importante aquí resaltar también que, según la versión del relato mítico tal y como la cuenta la *Ilíada* XXIV (vv. 604-618), los doce hijos de Níobe permanecieron nueve días insepultos y, al décimo, los propios dioses los enterraron. Por tanto, el tema del sepelio de sus familiares estaría en el trasfondo de ambas mujeres. Níobe estaría sin poder ofrecer los ritos mortuorios pertinentes, así como también a Antígona se le ha prohibido su función para con su hermano.

Podría parecernos lógico que Antígona se quejara por haber recibido el mismo trato que Níobe, pues esta última habría cometido ὕβρις y por tanto transgredido una norma divina, mientras Antígona sigue una norma divina y da sepultura a su hermano. No obstante, consideramos que las razones del castigo son sencillamente irrelevantes. A Antígona le interesa únicamente el después y no el antes del castigo, ya que, como hemos dicho, es concedora del mismo antes de llevar a cabo su acción.⁴⁷

3. ¿Por qué compararse?

Después de contestar a los dos primeros interrogantes, deberíamos habernos planteado uno previamente y que responde a la sencilla pregunta de ¿por qué com-

⁴⁴ Sobre el vínculo físico existente entre la progenitora y sus hijos a través del parto, especialmente a raíz de los dolores del parto, cf. Palomar (2000-2001, pp. 61-65).

⁴⁵ Se utiliza ὠδῖς para designar a la hija, nombre que remite a la propia vivencia del parto en toda su extensión y dolor; el hijo podía ser denominado λόχευμα.

⁴⁶ Sobre estos versos, cf. Palomar (1999, pp. 59-60).

⁴⁷ Como Rodríguez Monescillo (1994, p. 12) remarca, no hay que olvidar que los protagonistas de las muertes “voluntarias”, como en el caso de Antígona, son jóvenes por varias razones: primero, porque el generoso desprendimiento de la propia vida por un ideal no se concibe sino en la edad en que los desengaños nacidos de la experiencia no han hecho mella todavía en la personalidad enteriza de estos héroes y heroínas de nuevo cuño. Por otra parte, la tenacidad y aun obstinación que estos héroes y heroínas manifiestan en su resolución de entregar la vida por un ideal son muestras de una inflexibilidad juvenil, de una voluntad que aún no se ha visto forzada a doblegarse por las circunstancias de la vida. Sólo en los jóvenes se concibe un compromiso tan radical que pueda llevar a la entrega voluntaria de lo que se considera unánimemente el bien más preciado.

pararse? ¿Por qué es relevante que Antígona se parezca a alguien? (ὁμοιοτάταν, v. 833). Para responder a esta pregunta debemos hablar de cómo Antígona recibe su propia identidad, qué es lo que Antígona construye con su acción y su λόγος.⁴⁸

Progresivamente a lo largo de la obra, la identidad de Antígona se va construyendo y deja de lado esa “identidad sin salida” que Bollack afirmaba para hacer más visible otra imagen de su identidad. Antígona parte efectivamente de unos fundamentos que ella repite: τάφος (sepultura); φίλος (amigo) / ἐχθρός (enemigo); νόμος (ley) y δίκη (justicia). Nótese que los tres últimos son conceptos que Creonte también utiliza, pero en un sentido diferente, lo que hace que no se entiendan entre ellos. Pero por encima de todo, el vocabulario que Antígona utiliza es el de la muerte. Antígona se hace portavoz de los muertos: le dice a Ismene⁴⁹ que si habla así será odiosa para los muertos, y cuando Creonte dice que no puede tratar igual al héroe de la patria que al criminal, Antígona dice que su hermano muerto diría otra cosa. Ya desde el comienzo el δράν, la acción de Antígona, tiene un componente que va más allá del simple deber hacia la familia y los dioses. Desde el inicio, Antígona habla de su muerte (morir forma parte de su δράν) y esta muerte es un honor. Le dice a Ismene (vv. 71-74): “A mi hermano, yo lo enterraré. Me llenaré de gran orgullo morir si lo hago. Estimada yaceré cerca de él, cerca de uno que estimo, píamente criminal [κείνον δ' ἐγὼ / θάψω· καλὸν μοι τοῦτο ποιοῦσι θανεῖν. / φίλη μετ' αὐτοῦ κείσομαι, φίλου μέτα, / ὅσια πανουργήσας]”.

En el prólogo, Ismene le dice a Antígona que le ayudará no diciendo nada (con un silencio cómplice, por tanto), pero Antígona le responde que prefiere que lo diga bien alto:

Ἰσμήνη

ἀλλ' οὖν προμηνύσης γε τοῦτο μηδενὶ
τοῦργον, κρυφῇ δὲ κεῦθε, σὺν δ' αὐτῶς
ἐγώ. 85

Ἀντιγόνη

οἱμοι, καταύδα· πολλὸν ἐχθίων ἔσει
σιγῶς, ἔαν μὴ πᾶσι κηρύξης τάδε.

Ismene

Pero no delates este propósito a nadie;
manténlo a escondidas y yo haré lo mismo.

Antígona

¡Ay, grítalo! Mucho más odiosa me serás si
callas, si no lo predigas ante todos.

⁴⁸ Es importante recalcar que Antígona no deja de actuar como mujer, en ámbitos tradicionales de actividad femenina. Nos lo deja bien claro en las palabras con las que se abre la tragedia (v. 1): ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμενίης κάρα. Sus primeras palabras son, pues, para reivindicar su posición en su οἶκος, su relación con el único miembro vivo de él, su hermana. Cf. Morenilla & Bañuls (2013, p. 303).

⁴⁹ Ismene intenta disuadir a su hermana en la obstinación de su acto esgrimiendo las siguientes razones (vv. 49-68 y 98-99): a) la lamentable historia familiar de ambas que no hace desear nuevas desgracias; b) la soledad en que se encuentran; c) el peligro de una muerte miserable si violan la ley y se enfrentan al poder del tirano, es decir, de Creonte; d) su condición de mujeres, no hechas a luchar contra los hombres; e) su debilidad frente a quien les manda; f) los muertos deben disculpar que ellas no obren por encima de sus fuerzas lo que sería un desatino. Finalmente, cuando Antígona es detenida y ella es acusada también por Creonte, pretende compartir su destino mortal, sacrificio que en palabras de Antígona llega a destiempo y que jamás llegará a ocurrir. Sobre la caracterización de Ismene en esta obra, cf. Picklesimer (2000: 215-225).

Con esto, Antígona introduce la cuestión del κλέος.⁵⁰ Desde un inicio, Antígona ya se piensa como objeto de un λόγος sobre ella, una fama. Puede que ella se vea reducida al silencio, pero cuenta con la difusión de un κλέος, y lo último que desea es precisamente el silencio.⁵¹ En el segundo episodio, en el agón con Creonte, ella afirma que ha conseguido “la gloria más gloriosa [κλέος γ’ ἂν εὐκλεέστερον κατέσχον] de sepultar a su hermano” (vv. 502-504). La acción de Antígona es un honor e Ismene suplica, cuando aparece en escena después del agón Antígona-Creonte, el poder participar en el honor (τιμή) de haber purificado al muerto (σὺν σοὶ τὸν θανόντα θ’ ἄγνισαι, v. 545). Antígona le dice que ni pensarlo: ella no tiene derecho. Antígona decide que la δίκη lo prohíbe (vv. 536-539):

Ἰσμήνη

δέδρακα τοῦργον, εἵπερ ἦδ’ ὁμορροθεῖ
καὶ συμμετίσχω καὶ φέρω τῆς αἰτίας.

Ἀντιγόνη

ἀλλ’ οὐκ ἔάσει τοῦτό γ’ ἡ δίκη σ’, ἐπεὶ
οὐτ’ ἠθέλησας οὐτ’ ἐγὼ κοινωσάμην.

Ismene

He cometido la acción, si esta consiente:
tomo parte de la acusación y la afronto.

Antígona

Pero no te lo permitirá la justicia, ya que ni
tú quisiste ni yo me asocié contigo.

Como en toda la obra, Antígona se hace la portavoz de alguna cosa que la trasciende (muertos, dioses). Pero ¿hasta qué punto esta apropiación es legítima? No importa: lo que importa es que forma parte de su identidad. Antígona es una muerta en vida antes que la entierren viva. Lo dice ella misma (σὺν μὲν ζῆς, ἡ δ’ ἐμὴ ψυχὴ πάλαι / τέθνηκεν, ὥστε τοῖς θανοῦσιν ὠφελεῖν, vv. 559-560). Creonte también habla de ella como una muerta (ἀλλ’ ἦδε μέντοι μὴ λέγ’· οὐ γὰρ ἔστ’ ἔτι, v. 567). Su castigo es coherente con su λόγος. Antígona se presenta como un torpedo que avanza directamente hacia Creonte, y que se lo acabará llevando por delante.

Cuando Creonte le dice que vaya a casarse con Hades, si tanto le gustan los muertos (κάτω νυν ἐλθοῦσ’, εἰ φιλητέον, φίλει / κείνους· ἐμοῦ δὲ ζῶντος οὐκ ἄρξει γυνή, vv. 524-525), se trata evidentemente de una burla, pero que se adapta perfectamente al λόγος de Antígona. Si Antígona no es más que un discurso, es un discurso hecho de tumbas, de hermanos muertos, de muerte, de dioses infernales. Su δίκη habita entre los dioses subterráneos (lo dice en su discurso, en el agón contra Creonte). Antígona no nombra a Hemón para nada, en cambio entona un canto nupcial de su matrimonio con Hades.⁵² Es la última cosa que hace antes de desaparecer. Antígona se fabrica un mundo dividido entre amigos

⁵⁰ Para un análisis de los rasgos tópicos del sacrificio voluntario en Sófocles y Eurípides, Cf. Rodríguez Monescillo (1994, pp. 9-33). En el caso de *Antígona*, se recoge el tópico del premio del sacrificio: el mismo que ambicionaban los héroes de la epopeya, es decir, la gloria, la fama (κλέος) con lo que este nuevo ideal heroico enlaza con el tradicional que le sirve de modelo.

⁵¹ Sobre este pasaje en particular y la petición de Antígona de hacer difusión de sus acciones y rechazar el silencio ofrecido por su hermana, cf. Bushnell (1988, p. 51) y Montiglio (2000, p. 253).

⁵² Tampoco Creonte, pese a la insistencia de Ismene de que tenga en consideración las bodas de su hijo con Antígona, parece responsabilizarse y afirma que Hades será su verdugo (v. 575): “Hades será quien haga cesar estas nupcias [Αἰδης ὁ παύσων τοῦσδε τοὺς γάμους ἔφυ]”.

y enemigos: este mundo surge del decreto de Creonte. Es el decreto el que determina esta división: los amigos son los muertos; los enemigos los que pretenden ultrajar al muerto (Creonte y los que están de acuerdo con él). Pero vemos cómo al final del prólogo, la categoría de enemigos se extiende hasta abarcar también a Ismene, que tiene miedo de participar en el plan de Antígona. El plan de Antígona supone la muerte. Ella elige morir, Ismene vivir; lo dice con estas palabras la propia Antígona: σὺ μὲν γὰρ εἴλου ζῆν, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν (v. 555). Ello, según Antígona, convierte a su hermana pequeña en “odiada” por ella y por los muertos. En conclusión: los amigos son solo los muertos⁵³ y ella se convertirá en φίλη solo cuando esté también muerta.

La lógica de Antígona es autolítica.⁵⁴ Antígona no espera que Creonte la mate con su invento de tumba, sino que se suicida, pero, de hecho, ya se ha suicidado antes. El hecho de colgarse no es sino una redundancia, un pleonismo, con la propia acción de Antígona enterrando al muerto (ella misma dice que haciendo eso escoge morir).⁵⁵ Hay una fuerza que une Antígona con los muertos y esta unión la hace impermeable a cualquier otra consideración. Es precisamente esta impermeabilidad la que Sófocles trabaja en el diálogo. Enterrar a Antígona en vida es una “invención” de Creonte, pero de hecho es coherente con el propio λόγος de Antígona. Las características de la muerte de Antígona solo hacen que reforzar su identidad heroica. Y aquí llegamos a la cuestión del símil con Níobe.

A menudo es el coro el que compara la situación con otros motivos míticos, ejemplificando de esta forma el plano de significado en el que cabe interpretar los hechos escénicos.⁵⁶ Aquí es Antígona la que lo hace. La pregunta “¿a quién me parezco más?” tiene que ver con esta construcción identitaria. El uso de términos dentro del lenguaje de comparación (ὅμοιος, ἴσος, προσεικάζω...) no es nunca banal. Y como añadidura es importante remarcar que, en todo el corpus de los tres trágicos, el adjetivo ὅμοιος en superlativo sólo aparece aquí. Para ser heroína, Antígona necesita ser objeto de κλέος, tema que ella misma pone de relieve. Pero también necesita añadirse al mundo de los referentes heroicos a través de un modelo, a alguno al que ella pueda asemejarse al máximo. Y lo encuentra en Níobe. Es importante resaltar que Níobe es igualmente un personaje tebano,

⁵³ Cf. *S. Ant.* 876-877.

⁵⁴ No compartimos la opinión de Loraux (1989, p. 56) cuando afirma que Antígona habría renunciado a su feminidad y que la habría recuperado en el momento de elegir el modo de morir, es decir, en la elección de ahorcarse, puesto que el ahorcamiento es una forma de suicidarse femenina.

⁵⁵ Antígona acelera la que cree una muerte segura, puesto que nada hay que le permita albergar la esperanza de ser rescatada, nadie la ha defendido en presencia suya, salvo la tímida defensa de su hermana, que no tuvo ningún efecto. Con una actitud muy propia de su carácter impetuoso, herencia de la madre, se da muerte por propia mano, tomando ella la decisión de cómo y cuándo hacerlo, en lugar de esperar una miserable muerte por inanición. En Sófocles no reflexionan sus personajes sobre el diferente modo de suicidarse, lo que sí hacen, en extenso, los de Eurípides, cuyas mujeres barajan diferentes posibilidades, que después no llevan a cabo, como es el caso de Hermíone en *Andrómaca* (vv. 802 ss.) o Helena en la tragedia homónima (vv. 298 ss.). Cf. Morenilla & Bañuls (2013, p. 307).

⁵⁶ Sobre la revalorización de los estásimos corales, habitualmente considerados interludios líricos, en los que el mito tiene una presencia importante, cf. Navarro (2018, pp. 49-114).

aunque de una estirpe distinta de la de Lábdaco.⁵⁷ Por tanto, hay una integración en el propio escenario mítico de Tebas; como si Antígona pudiera ser un “doblete” de Níobe en un entramado mítico local que va cogiendo coherencia.⁵⁸

A la imagen de la mujer-piedra como objeto de silencio también podemos añadir la imagen de la heroína muerta en vida, fijada en el gesto eterno del dolor. Encontramos, pues, a la mujer-tumba destinada a verse privada de monumento funerario, porque la tumba de Antígona es exactamente lo contrario a una tumba. Un τάφος (μνήμα) es un lugar de memoria; la de Antígona es un lugar de olvido, de negación de la memoria. Leyendo a Pausanias, nos hemos encontrado con que en Tebas no menciona ningún τάφος de Antígona. Tampoco lo tiene Níobe, trasladada al monte Sípilo. Cabe decir que la cuestión del τάφος sacude a la familia de Antígona: la ausencia de τάφος de Polínices es el detonante del conflicto en la obra. Puede ser relevante, pero en otro nivel de análisis, el problema del τάφος de Edipo en *Edipo en Colono*,⁵⁹ ya que también aquí hay un conflicto alrededor de una tumba que ninguno sabe dónde está. En esta obra el conflicto es diverso: las razones de presentar el conflicto por la tumba de Edipo son sin lugar a duda distintas, es una tumba que todos quieren tener en sus tierras.

La comparación entre ambas mujeres cobra aún más sentido si tenemos en cuenta el relato mítico de Níobe presente en la primera fuente conservada, la *Ilíada* XXIV (vv. 604-618), donde también vemos cómo el conflicto alrededor del sepelio es clave: son nueve los días que los doce hijos de la princesa tebana quedan sin los pertinentes ritos funerarios, nueve días en los que ella se “olvida del alimento” y las gentes quedan petrificadas (λαοὺς δὲ λίθους ποίησε Κρονίων, v. 611), hasta que el décimo día los dioses consienten en su entierro (τοὺς δ’ ἄρα τῇ δεκάτῃ θάψαν θεοὶ Οὐρανίωνες, v. 612). Es tras rendirle el rito funerario cuando Níobe parece acordarse del alimento (ἦ δ’ ἄρα σίτου μνήσασθ’, v. 613).

El hecho de que las razones del castigo entre una y otra sean muy diferentes es irrelevante, porque lo que importa es el resultado. Digamos que es lo que queda, el lugar, el gesto con el que el héroe queda fijado. Y si se trata de enfatizar algún aspecto de la ὕβρις de Níobe relevante para Antígona, puede ser su exceso de celo “familiar”. Los hijos son un motivo de orgullo excesivo para Níobe. Y Antígona es hermana, pero actúa como una madre, es más, argumenta que es más un hermano que un marido o un hijo (vv. 909-912):

⁵⁷ Al igual que Antígona, Níobe pertenece al οἶκος real de Tebas, princesa extranjera que se convirtió en reina de Tebas tras su matrimonio con Anfión, y que proviene de una familia con un pasado pecaminoso. De la misma forma que Edipo, el padre de Antígona, cometió los crímenes de parricidio e incesto, también el padre de Níobe, Tántalo, fue castigado a pasar hambre y sed en el Inframundo (*Od.* XI 582 ss.) por haber abusado de sus grandes privilegios. No menos pecaminoso resultó el hermano de Níobe, Pélope. Así como los hermanos de Antígona se mataron entre sí y atrajeron sobre sí la maldición de su padre Edipo, también Pélope causó la muerte de su salvador Mírtilo, el auriga de Enómao, quien lo había ayudado a ganar la mano de la hija de su amo y había provocado así la maldición de Mírtilo sobre su οἶκος.

⁵⁸ Cf. McDevitt (1982, p. 143).

⁵⁹ Cf. Fialho (1996, pp. 29-60); Silva (2017, p. 400).

πόσις μὲν ἄν μοι καθανόντος ἄλλος ἦν,
καὶ παῖς ἀπ' ἄλλου φῶτός, εἰ τοῦδ' ἤμπλακον,
910
μητρὸς δ' ἐν Αἴδου καὶ πατρὸς κεκευθότιν
οὐκ ἔστ' ἀδελφὸς ὅστις ἂν βλάστοι ποτέ.

Si un esposo se muere, otro podría tener,
y un hijo de otro hombre si hubiera
perdido uno, pero cuando el padre y
la madre están ocultos en el Hades no
podría jamás nacer un hermano.

El coro le recuerda a Antígona que es una gran cosa en vida sentir que hablan de un mortal que comparte la suerte de los que son semejantes a los dioses (vv. 836-838): “Sin embargo, pese a estar muriendo es grande oír que has alcanzado un destino compartido con los dioses en vida y después en la muerte [καίτοι φθιμένη μέγα κακοῦσαι / τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν / ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανοῦσαν]”. Antígona parece que se lo toma mal, y es verdad que su reacción sorprende: οἴμοι γελῶμαι (v. 839).⁶⁰ La heroína podría desear que el coro la acompañaran en su γόος, algo que por la identidad del coro sería inviable (ancianos fieles a Creonte) y no que le digan: “tía, qué suerte”.⁶¹ Muchos comentaristas han remarcado que las palabras del coro son “solo” una especie de consuelo de fama futura,⁶² pero consideramos que no son para nada banales. La contestación coral responde de lleno con la manera en que Antígona se construye como personaje: de oír hablar de honores es precisamente de lo que habla Antígona desde el principio. Al margen de que Antígona se lo coja o no como burla, el coro da en el blanco. Y su intervención no es tal como para ser reprobada. La protesta de Antígona, pese a que se pueda interpretar como una típica salida “paranoica o histórica” de héroe sofócleo, sirve también para recentrar el marco de referentes en la propia familia de Lábdaco. Aquí sí que Antígona está de acuerdo con el coro, porque, como observa Jebb, lo que ella necesita es verse objeto de lamentaciones. Pero lamentaciones y honor van juntos: por eso, pese a que el diálogo ponga de relieve la ambigüedad del sistema, lo que dice el coro sobre la grandeza del destino de Antígona tiene plenamente sentido.

Recuérdese que Antígona se ha presentado sola ante los ancianos del coro. Sabe a su vez que le deben una fidelidad al héroe y que le temen, y que a ella la

⁶⁰ Sobre este tipo de sentencias y la comparación mitológica positiva o negativa que el coro hace a la heroína trágica en diálogo lírico, cf. Davies (1985, pp. 247-248). Para el análisis de este pasaje en particular, cf. Kornarou (2010, pp. 271-275).

⁶¹ Antígona ha cumplido con sus obligaciones hacia los muertos de la familia, ha respetado el ámbito sagrado de los ritos funerarios, el ámbito de la εὐσέβεια. Las últimas palabras de Antígona antes de entrar en la cueva recogen estas palabras del coro: τὴν εὐσεβείαν σεβίσασα. También Ismene es consciente de esas obligaciones, pero muestra una actitud de acatamiento del poder que deja en soledad a su hermana. Frente a esta actitud de Ismene, que se ajusta a lo que el coro señala en los vv. 873 ss., el coro atribuye a Antígona un rasgo que es propio de su padre, la cólera, la impetuosidad y la acritud, pues no de otro modo puede valorar el coro de ancianos la actitud de una mujer de noble familia que se atreve a actuar en un ámbito que no le es propio. Cf. Bañuls & Crespo (2008, pp. 257-292); Morenilla & Bañuls (2013, pp. 304-305).

⁶² La heroína podría no estar aceptando la exageración del coro o incluso la igual pena por haber cometido una falta política y no divina. Antígona podría verse a ella misma como objeto de la ὕβρις del coro. También podría ser que no aceptase esa respuesta de los ancianos, pues ella lo que necesita es “aliarse” con el coro, provocar su piedad, una complicidad; y no un simple consuelo de fama futura (Jebb, 1902, p. 174; Van Nes Ditmars, 1992, pp. 126-129).

han desatendido desde el principio. La joven llega a verbalizar ante Creonte que todos los demás están de acuerdo con el acto de la sepultura, pero que callan ante la figura del tirano (vv. 504-509):

Ἀντιγόνη

τούτοις τούτο πᾶσιν ἀνδάνειν
λέγοιτ' ἄν, εἰ μὴ γλώσσαν ἐγκλήιοι
φόβος. 505

ἀλλ' ἢ τυραννὶς πολλὰ τ' ἄλλ' εὐδαμονεῖ
κᾶξεσιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ' ἅ βούλεται.

Κρεών

σὺ τοῦτο μούνη τῶνδε Καδμείων ὁρᾷς.

Ἀντιγόνη

ὁρῶσι χούτοι, σοὶ δ' ὑπίλλουσιν στόμα.

Antígona

Se podría decir que esto complace a todos los presentes, si el temor no les tuviera paralizada la lengua. En efecto, a la tiranía le va bien en otras muchas cosas, y sobre todo le es posible obrar y decir lo que quiere.

Creonte

Tú eres la única de los Cadmeos que piensa tal cosa.

Antígona

Estos también lo ven, pero cierran la boca ante ti.

En numerosas ocasiones el coro expresa una cierta complicidad a la heroína mediante términos directos (vv. 800-805, 817-819, 836-838), pero al mismo tiempo es impensable que se pongan de parte de la heroína en contra de Creonte.⁶³ Los ancianos admiten estar llorando mientras ven a Antígona dirigirse a la gruta (vv. 803-805): “ya no puedo retener los torrentes de lágrimas cuando veo que aquí llega Antígona para dirigirse al lecho, que debía ser nupcial, donde todos duermen [οὐκέτι πηγᾶς δύναμαι δάκρυ / τὸν παγκοίτην ὅθ' ὁρῶ θάλαμον / τήνδ' Ἀντιγόνην ἀνύτουςαν]”. Son también asertivos cuando alaban el κλέος de la joven al dirigirse, por voluntad propia (αὐτόνομος, v. 821),⁶⁴ hacia su tumba (vv. 817-819): “Famosa, en verdad, y con alabanza te diriges hacia el antro de los muertos [οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ' / ἐς τόδ' ἀπέρχει κεῦθος νεκύων]”.⁶⁵

No obstante, su juicio es claro: oponerse al poder es una locura, sea por la razón que sea, ya que conlleva la propia destrucción. Más adelante los ancianos la reprenderán echándole en cara el haber sido imprudente quebrantando el decreto del soberano (vv. 853-856). El coro de ancianos se mantiene cerca del poder, tanto por miedo como por protección, ya que como ancianos no disponen de las fuerzas necesarias (físicas) para una actuación total dentro de la sociedad griega. Se debe destacar que el conflicto entre Antígona y Creonte se expresa reiteradamente mediante términos de piedad yuxtapuesta a términos del poder como arma de fuerza y violencia. Al ser una πάροθενος, Antígona no es nada y no tiene nada; mientras Creonte, jefe del Estado y de la casa, en términos de poder y autoridad lo tiene todo. Parece que más que una condena a la actitud de la heroína, el coro

⁶³ Sobre la función del coro en esta tragedia, particularmente a través de un análisis exhaustivo de sus cantos, cf. Ramos Grané (2020: 71-94).

⁶⁴ Juego de palabras típico del estilo de Sófocles. En este caso, se entiende que Antígona va por su propio pie a la gruta, pero también siguiendo su propia νόμος que es lo que le ha llevado a su fatal destino.

⁶⁵ Términos muy parecidos a los utilizados en los pasajes en los que se nos hablan de los jóvenes y vírgenes sacrificiales, ej. Ífigenia, Macaria, Meneceo o Políxena.

trate así de justificar la acción de Creonte. Pese a esto, Antígona está totalmente sola y se ve totalmente abandonada por todos (vv. 876-878): “Sin llantos, sin amigos, sin himeneos, me llevan ya, desgraciada de mí, por este camino inevitable [ἄκλαυτος, ἄφίλος, ἀνυμέναιος ταλαίφρων ἄγομαι / τὰν πυμάταν ὁδόν]”.⁶⁶ También así, privada de todo lo que un día tuvo, acabará su vida Níobe.

Como conclusión diremos que es posible que la idea de Sófocles al hacer que Antígona se compare con Níobe podría responder a un juego consciente precisamente con el mito de la hija de Tántalo. El motivo de la comparación con la divinidad es central en el relato de Níobe; Antígona decide que ella misma es *ὁμοιόταταν* con respecto a Níobe, y el coro le responde que obtener el mismo destino que una diosa es algo grande. La comparación que hace Antígona, a la inversa de lo que pasa con Níobe, no es sacrílega. No es un acto de ὕβρις; no es calificado así por ningún personaje. Es una comparación al servicio de construir la identidad de la heroína principal: el castigo se convierte en una τιμή, característica típica del héroe. Compararse con un dios es peligroso, pero aquí es la comparación de una heroína *in progress* con una ya consolidada en el imaginario griego mítico. La comparación es constructiva, no destructiva. El castigo de Níobe recuerda la línea divisoria innegociable entre dioses y mortales. En el caso de Antígona, podría sugerir una apertura eventual del panteón de héroes griegos. Con independencia de que este realmente se abra o no, la tragedia habla continuamente de la fabricación de héroes, por lo tanto, estaríamos ante una idea lógica desde el punto de vista del género.

Referencias bibliográficas

- Alaux, J. (1995). *Le liège et le filet. Filiation et lien familial dans la tragédie athénienne du Ve siècle av. J. -C.* Paris: Belin.
- Baert, B. (2020). *The Weeping Rock Revisiting Niobe through Paragone, Pathosformel and Petrification.* Leuven, Paris, Bristol: Peeters.
- Bañuls, J. V., & Crespo, P. (2006). Antígona la génesis de un mito. In F. de Martino & C. Morenilla (Eds.), *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición occidental* (pp. 15-58). Bari: Levante Editori.
- Bañuls, J. V., & Crespo, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje: un recorrido desde los orígenes.* Bari: Levante Editori.
- Blundell, M. W. (1991). *Helping Friends and harming enemies. A study in Sophocles and greek ethics.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Bollack, J. (2004). *La muerte de Antígona.* Madrid: Arena Libros.
- Breitenbach, W. (1934). *Untersuchungen zur Sprache der euripideischen Lyrik.* Stuttgart: Kohlhammer.
- Bushnell, R. W. (1988). *Prophesying tragedy. Sign and voice in Sophocles' Theban plays.* Ithaca, London: Cornell University Press.
- Cantarella, E. (1996). *Los suplicios capitales en Grecia y Roma.* Madrid: Akal.
- Carter, D. (2012). Antigone. In A. Markantonatos (Ed.), *Brill's companion to Sophocles* (pp. 111-128). Leiden, Boston: Brill.

⁶⁶ Eurípides a menudo utiliza como recurso poético tres adjetivos con α privativa para reforzar el πάθος de la acción sufrida por los héroes y heroínas trágicas: cf. *Andr.* 491, *Hec.* 669, *Or.* 310, *Ba.* 995, *HF.* 434 e *IT* 220 (cuatro adjetivos: ἀγαμος ἀτεκνος ἀπολις ἀφίλος). Sobre estos pasajes, cf. Breitenbach (1934: 226-227).

- Davidson, J. F. (2001). Homer and Euripides' *Troades*. *BICS*, 45, 65-79.
- Davies, M. (1985). Sophocles' *Antigone* 823 ff. as a specimen of 'mythological hyperbole'. *Hermes*, 113, 247-249.
- Dué, C. (2006). *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*. Austin: University of Texas Press.
- Fialho, M. D. C. (1996). Edipo em Colono. O testamento poético de Sófocles. *Humanitas*, 48, 29-60.
- Flacelière, R. (1989). *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Forbes Irving, P. M. C. (1990). *Metamorphosis in Greek Myths*. Oxford: Clarendon Press.
- Garrison, E. (1989). Eurydice's Final Exit to Suicide in the *Antigone*. *Classical World*, 82(6), 431-435.
- Gilby, D. M. (1996). *Weeping Rocks: The Stone Transformation of Niobe and her Children* (Unpublished Ph.D. Thesis). University of Wisconsin-Madison, Madison.
- González Galván, M. G. (2007). El lado oscuro de la maternidad en la literatura griega. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 25, 271-276.
- Jebb, R. (1902). *The Antigone of Sophocles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knox, B. M. W. (1964). *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Kornarou, E. (2010). The Mythological 'Exemplum' of Niobe in Sophocles' *Antigone* 823-833. *Rivista di cultura classica e medioevale*, 52(2), 263-278.
- Lardinois, A. (2012). *Antigone*. In K. Ormand (Ed.), *A companion to Sophocles* (pp. 55-68). Malden, Oxford, Chicster: Wiley-Blackwell.
- Lasso de la Vega, J. S. (1992). Introducción general. In A. Alamillo (Ed.), *Sófocles: tragedias* (pp. 7-112). Madrid: Gredos.
- Lesky, A. (1973). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- Lloyd-Jones, H.; & Wilson, N. G. (1990). *Sophoclis fabulae*. Oxford: Clarendon Press.
- Loraux, N. (1989). *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Madrid: Visor.
- Loraux, N. (1990). *Les mères en deuil*. París: Seuil.
- McDevitt, A.S. (1982). The First Kommos of Sophocles' *Antigone* (806-882). *Ramus*, 11, 134-144.
- McDevitt, A.S. (1990). Mythological Exempla in the Fourth Stasimon of Sophocles' *Antigone*. *WS*, 103, 31-48.
- Montiglio, S. (2000). *Silence in the land of Logos*. Princeton: Princeton University Press.
- Morenilla, C. (2013). La Antígona de "Fenicias" o la larga sombra de la Antígona de Sófocles. *Humanitas: Revista do Instituto de Estudos Clássicos*, 65, 27-55.
- Morenilla, C., & Bañuls, J.V. (2013). *Áoikoi gunaïkes* en Sófocles. In F. de Martino & C. Morenilla (Eds.), *Palabras sabias de mujeres* (pp. 299-331). Bari: Levante Editori.
- Navarro, A. (2018). El coro clásico: exploraciones trágicas sobre su identidad y su función. In F. de Martino & C. Morenilla (Eds.), *El coro clásico: ayer y hoy* (pp. 49-114). Bari: Levante Editori.
- Nussbaum, M. C. (1995). *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Visor.
- Palomar, N. (1999). El héroe trágico de Sófocles: imágenes del dolor humano. *HABIS*, 30, 57-76.
- Palomar, N. (2000-2001). Amor de madre en la poesía griega. *Itaca: quaderns catalans de cultura clàssica*, 16-17, 61-95.
- Pérez Lambás, F. (2022). *Trilogía tebana: Antígona, Edipo rey, Edipo en Colono*. Tarragona: Rhemata.
- Picklesimer, M. L. (2000). Ismene, una figura incomprendida. *Florentia Iliberritana*, 11, 215-225.
- Ramos Grané, M. (2020). Nada más terrible que el hombre: el coro y sus estásimos en la tragedia griega (*Antígona* de Sófocles). *Parábasis*, 6, 71-94.
- Rehm, R. (1994). *Marriage to death: the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*. Princeton: Princeton University Press.
- Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Córdoba: Ediciones el Copista.
- Rodríguez Monescillo, E. (1994). El tema del sacrificio voluntario en la "Antígona" de Sófocles y sus versiones euripídeas. *Estudios clásicos*, 36(105), 9-33.
- Seaford, R. (1987). The tragic wedding. *Journal of Hellenic Studies*, 107, 106-130.
- Seidensticker, B. (1995). Women on the Tragic Stage. In B. Gold (Ed.), *History, Tragedy, Theory: Dialogues in Athenian Drama* (pp. 151-173). Austin: University of Texas Press.

- Silva, M. F. (2017). Antigone. In R. Lauriola & K. N. Demetriou (Eds.), *Brill's companion to the reception of Sophocles* (pp. 391-474). Leiden, London: Brill.
- Sourvinou-Inwood, C. (1989). Assumptions and the creation of meaning: Reading Sophocles' Antigone. *JHS*, 109, 134-148.
- Sourvinou-Inwood, C. (1990). Sophocles' Antigone as a bad woman. In F. Dieteren & E. Klok (Eds.), *Writing women in history* (pp. 11-38). Amsterdam: Historisch Seminarium van de Universiteit van Amsterdam.
- Van Nes Ditmars, E. (1992). *Sophocles' Antigone: Lyric Shape and Meaning*. Pisa: Giardini Editori.

Resumen

En la tragedia *Antígona*, la joven heroína, después de conocer su fatal destino, compara entre lamentos su suerte con la de Níobe (vv. 823-833). El objetivo del siguiente estudio consiste en el análisis de estos versos junto con la respuesta del coro a modo de consuelo (vv. 834-838) con el fin de arrojar luz al debate candente sobre la caracterización que Sófocles hizo de su Antígona.

Abstract

In the tragic play *Antigone*, the young heroine, after learning of her fatal fate, lamentfully compares her unfortunate position with that of Niobe (l. 823-833). The aim of this paper is to analyze these lines along with the consoling response of the chorus (l. 834-838) in order to shed light on the debate about Sophocles' characterization of Antigone.