

Los dos relatos divergentes de Antígona (Sófocles / Higino) presentes en la ópera del siglo XVIII

The two divergent tales of Antigone (Sophocles/Hyginus) present in 18th century opera

Helena Guzmán García

UNED

hguzman@flog.uned.es

ORCID: 0000-0002-0787-0717

Palabras clave: Recepción Clásica, Antígona, ópera del siglo XVIII, Gaetano Roccaforte, Marco Coltellini.

Keywords: Classical Reception, Antigone, 18th century opera, Gaetano Roccaforte, Marco Coltellini.

1. El relato mítico de Antígona en el mundo clásico

La historia mitológica de la casa real tebana es sobradamente conocida. Edipo ha muerto y sus hijos, Eteocles y Polinices, han perecido a continuación en el enfrentamiento mutuo por el poder en Tebas. Creonte, hermano de Yocasta y tío de Antígona, se convierte en el nuevo rey y decide privar a Polinices de las honras fúnebres pertinentes, dado que ha transgredido el acuerdo a que se había llegado previamente. Pero Antígona se opone a esa orden y la desobedece tributando a este hermano los mismos honores que al otro, Eteocles.

Tras esta infracción, el relato mítico tiene dos versiones. En la primera, cuyo principal representante es Sófocles, Antígona es condenada a ser encerrada viva, y ella misma se da muerte, provocando el posterior suicidio de su prometido Hemón, hijo de Creonte. Pero en una segunda versión, cuya fuente más detallada es el mitógrafo latino Higino, ya de época claramente posterior, se desarrolla un relato bastante distinto sobre todo en la parte final: Antígona huye de Tebas con un hijo, y con el tiempo vuelve, pero el desenlace será igualmente trágico.

1.1. La *Antígona* de Sófocles

La plasmación del relato mítico de Antígona se debe especialmente a los trágicos y, en concreto, a Sófocles como único autor del que conservamos una tragedia completa con este título.

Me centraré en el contenido de la tragedia, atendiendo a su estructura¹. En el Prólogo, que es un diálogo entre Antígona e Ismena, lo que hace que sea mucho más expresivo que una resis de un único personaje, pueden distinguirse dos partes desde el punto de vista del contenido: una primera (vs. 1-38) que cuenta los antecedentes al comienzo de la tragedia, la función habitual de los prólogos; y una segunda (vs. 39-99) en la que se avanza lo que va a transcurrir en esta: la decisión de Antígona de enterrar a su hermano Polinices. Y ya desde este momento, Sófocles nos plantea cuál va a ser el problema central de la tragedia en los versos 33-6: quien no cumpla con el edicto de Creonte morirá lapidado.

El coro de ancianos entra en la Párodos y anuncia la llegada de Creonte.

La escena de mensajero comienza con una larga resis del nuevo gobernante en la que describe su llegada al poder, su decisión de convertirse en un soberano justo y anuncia su decreto de que no se tributen honras fúnebres a Polinices. La escena continúa con la llegada del guardián informando de que se ha cometido la infracción del decreto: alguien ha extendido tierra y ha hecho libaciones sobre el cadáver de Polinices. Y se produce la reacción de Creonte en la que, ante la intervención del corifeo, trata de equiparar la ley divina a la ley de los hombres, idea que tratará de mantener en toda la obra. Frente a esto el coro considera que hay que cumplir las dos leyes, las divinas y las humanas. La escena de mensajero continúa con la segunda entrada del guardián en escena trayendo a Antígona como responsable por segunda vez de la infracción, lo que se ha entendido como una técnica con una clara finalidad dramática.

Tras la escena de mensajero, Sófocles da paso a un conjunto agonal en el que Creonte va a enfrentarse con distintos personajes desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, con Antígona (vs. 441-581, con la parte final de la escena con Ismena): ella defiende las leyes no escritas de los dioses frente al decreto de Creonte; éste, por su parte, se centra en la rigidez del carácter de su sobrina y en su rebeldía. Es el enfrentamiento desde el punto de vista de la ética.

El segundo enfrentamiento es con su hijo Hemón (vs. 631-780). En un primer momento padre e hijo intentan evitar un choque frontal, que llegará a darse según avance la escena: Hemón refuta la posición política de su padre, apoyado por la opinión de los ciudadanos. Es el enfrentamiento desde el punto de vista político.

Finalmente, tras un nuevo estásimo centrado en el poder de Eros y una escena de Antígona en la que dialoga con el coro, lo que incrementa la tensión escénica y marca la salida de la heroína hacia su destino final, llegamos a la tercera escena agonal, en este caso con Tiresias (vs. 988-1114). El ciego adivino llega a escena para tratar de convencer al soberano de la dureza de su decreto y para comunicarle que los dioses, a través del comportamiento de las aves en una actividad de ornitomancia, le han hecho saber del error de no enterrar a Polinices. Es el enfrentamiento del soberano con la religión.

A continuación, en un diálogo entre el corifeo y Creonte, este renuncia a llevar a cabo el castigo por su decreto y renuncia así, de alguna manera, a su condición de héroe sófocleo. Tiene lugar un estásimo “en falso” (vs. 1115-1152),

¹ Lucas de Dios (1984).

en el que el coro estalla en un canto de alegría pensando que se ha llegado a una situación de consenso.

Por último, tiene lugar la escena de mensajero de desenlace en la que se anuncia, en presencia de Eurídice, esposa de Creonte y madre de Hemón, el desastre final: Antígona se ha ahorcado con su propio velo, Hemón se ha clavado su espada en el costado y ha muerto con su prometida en brazos. Se llega al final de la tragedia con la llegada de Creonte a escena, lamentándose por su situación, en el momento en el que entra de nuevo el mensajero para anunciar el suicidio de Eurídice.

1.2. La otra Antígona del mundo clásico: Higino, *Fábula LXXII*

Higino va a tomar la segunda versión del mito de Antígona². No será Antígona la única que realice en solitario las honras fúnebres a Polinices, sino que lo hará acompañada de Argía, la esposa de Polinices. Cuando las descubren, Argía huye y Antígona es capturada y llevada ante Creonte, que la entregará a su hijo Hemón, su prometido, para que la asesine. El joven, profundamente enamorado de ella, miente a su padre diciendo que la ha matado, aunque en realidad la entrega a unos pastores para que se la lleven lejos. Antígona tendrá un hijo de Hemón que, cuando alcance la adolescencia, irá a Tebas a participar en unos juegos y será reconocido por su abuelo gracias a una marca característica de la familia. Creonte no vacilará en matarlo, a pesar de la intercesión de Hércules, y, por último, Hemón y Antígona se quitarán la vida.

Como vemos es una versión radicalmente diferente de la de Sófocles: el personaje de Antígona pierde fuerza al no ser ella sola la que se enfrenta a las órdenes del soberano; lo trágico de su personaje también se diluye al no morir inmediatamente defendiendo una causa, que ella considera necesaria para con los dioses, sino que morirá igualmente, pero después de haber realizado una vida más o menos completa; y la desgracia se va a hacer más extensa, al morir también el hijo que tienen en común.

Estas dos versiones del mito de Antígona estarán presentes en la ópera como claros ejemplos de recepción clásica. Es necesario señalar la definición que García Jurado da de esta disciplina (2014): “la recepción no encuentra problema alguno en considerar su principal objeto de estudio la obra moderna, al margen del diálogo que ésta pueda mantener con los clásicos... Hay, por tanto, en la Recepción un énfasis decidido de transformación o incluso “reciclado” que implica la moderna recepción de diversos aspectos de la Antigüedad, al margen de lo *sui generis* que sea tal recepción... la Recepción se caracteriza por la desjerarquización, o “giro democrático”, por lo que resulta tan importante la obra receptora como la originaria”.

Por su parte, ya centrado en el mundo de la recepción clásica en la ópera, Michael Evans (2008) analiza la postura estética de los libretistas y compositores:

² Algunos estudiosos proponen que esta versión la toma Higino de la *Antígona* de Eurípides. Para ver las diferentes posturas al respecto cf. Jouan – Van Looy (1998).

la relación entre los libretos y las fuentes originales y algunas de las formas en que el mundo musical interpretó la historia griega para el público contemporáneo. Para ello se centrará en *Ifigenia en Táuride* de Christoph Willibald Gluck, con libreto de Nicolas-François Guillard, y *Electra* de Richard Strauss, con libreto de Hugo von Hofmannsthal.

2. Antígona en la ópera

El personaje de Antígona ha sido un personaje especialmente exitoso como materia mitológica en los libretos de ópera, desde la primera de 1717 con libreto de Antonio Maria Lucchini, o la de 1751 con libreto de Gaetano Roccaforte y música de Baldassare Galuppi de 1751 (libreto que tuvo gran éxito ya que se representó con al menos música de doce compositores diferentes, y que es una de las que trataremos aquí), hasta las que se han compuesto en el siglo XX y XXI, siendo especialmente exitoso en estos últimos siglos, por señalar algunas: *Antigona* con libreto de Friedrich Hölderlin y música de Carl Orff de 1949; *Antigone* de Mikis Theodorakis con texto de John Cyril Cranko, de 1959; *Antigone* con libreto de Giuliano Corti y música de Ivan Fedele de 2007; o la última cronológicamente de la que tenemos constancia, del año 2009 de Joselyn Clarke con música de Christos Hatzis³. Algunas de ellas han optado por el tema de Higino, las más antiguas y en menor cantidad, frente a una mayoría centrada en la versión trágica de Sófocles.

En este sentido, para el tratamiento de Higino hemos optado por la ópera de Roccaforte como libretista y Galuppi como compositor, representada por primera vez el 9 de enero de 1751 en el Teatro delle Dame de Roma con motivo del Carnaval. A su vez, para el enfoque de Sófocles hemos escogido la de Coltellini con música de Traetta, representada en el Teatro Imperial de San Petersburgo el 31 de octubre de 1772.

2.1. La versión de Antígona de Higino frente a la *Antígona* de Gaetano Roccaforte

La *Antígona* de Gaetano Roccaforte ya había tenido un cierto precedente en la *Antigona* de Benedetto Pasqualigo con música de Giuseppe Maria Orlandini, representada por primera vez en el Teatro San Cassiano de Venecia por el Carnaval de 1718⁴.

Gaetano Roccaforte fue un dramaturgo y libretista del siglo XVIII del que no tenemos demasiados datos: se sabe que tomó los votos religiosos y que gran parte de su vida la pasó en Roma. Escribió libretos para ocho óperas, casi todas de temática clásica, y tuvo un cierto éxito en al menos tres de ellas: *Tito Man-*

³ Para las óperas relativas a la familia de los Labdácidas, cf. Forero - Forero Álvarez (2018).

⁴ Piperno (2010) se centra en el estudio de la ópera de Pasqualigo y remarca las semejanzas y diferencias entre los dos libretos: las fuentes precedentes, los elementos de origen incierto, los pasajes claramente deudores de la ópera de Pasqualigo y las innovaciones de Roccaforte a favor de una mayor humanidad y emoción de la protagonista.

lio, Caio Mario y *Antígona*. Piperno (2010) da las claves de por qué ese año 1751, un año de apertura de los teatros tras la pausa impuesta por el jubileo del año anterior, se llevó a escena un tema como el de la familia real tebana: la rivalidad y competencia entre los dos teatros romanos principales (Teatro Argentina y Teatro delle Dame) hicieron que se llevaran a escena dos temas de origen clásico totalmente nuevos en la escena romana: el tema de *Ifigenia* y el de *Antígona*, en los que sí pueden verse rasgos venecianos reconocibles. Además, el compositor, Baldassare Galuppi era especialmente querido en Roma.

El *dramma per musica* está dividido en tres actos y tiene lugar en Tebas. Desde el propio resumen que facilita la edición del libreto, se percibe que la versión de Roccaforte se parece a la de Higino, aunque con notables diferencias.

Los personajes son: *Antígona*, que aparece como única heredera al trono de Tebas, usurpado por su tío *Creonte*, y que se presentará en Tebas como *Antíope*, sacerdotisa del templo de la diosa *Temis* en Beocia e intérprete de los oráculos de *Apolo*; *Creonte*, el tirano usurpador del trono de Tebas; *Euristeo*, hijo de *Creonte*, esposo de *Antígona* y pretendiente de *Hermíone*; *Hermíone*, hija de *Antígona* y de *Euristeo*; *Learco*, príncipe tebano y amante secreto de *Hermíone*; y *Alceste*, pastor que recogió a *Hermíone* siendo niña y la crio.

El resumen recoge la complicación de la trama: *Eteocles* y *Polinices* han muerto uno a manos del otro por el trono de Tebas. *Creonte*, que ha tenido parte de la culpa en este enfrentamiento, ha ocupado el trono de la ciudad. *Antígona*, única descendiente viva del linaje de *Cadmo*, ha decidido dar sepultura a sus dos hermanos en contra del decreto de *Creonte* que lo prohibía. Ante esta acción de desobediencia y, también para asegurarse el trono, *Creonte* ordena a *Euristeo*, su hijo y esposo de *Antígona*, que la mate. *Euristeo* finge la muerte de su mujer y le pide que escape, haciendo creer a su padre que ha cumplido su orden. *Antígona* marcha de Tebas embarazada de *Euristeo* y dará a luz una niña, *Hermíone*. Un día, mientras está dando de mamar a la niña, aparece una fiera y huye dejando a la pequeña abandonada. *Alceste*, un pastor, encuentra a la niña sola y la cría como si fuera su propia hija. Cuando *Hermíone* tiene cinco años, *Alceste* la lleva a Tebas donde la ve la hermana de *Creonte*, *Eurínome*, quien la acoge y la educa como si fuera una princesa de Tebas. Al cumplir quince años, *Creonte* pregunta al oráculo sobre el destino de *Hermíone*. No comprendiendo en toda su complejidad lo dicho por el oráculo, decide que se una a su hijo *Euristeo* en matrimonio, quien en realidad era su propio padre. Antes de que se produzcan los esponsales, piden consultar un segundo oráculo, el de *Temis* en Beocia, en donde *Antígona*, bajo el nombre de *Antíope*, actúa como sacerdotisa. *Antígona*/*Antíope* es llevada a Tebas, se impide el matrimonio, se conoce la verdad sobre *Hermíone* y reivindica el trono de Tebas a *Creonte*, el usurpador del poder.

El Acto I tiene como función presentar en escena a los protagonistas en el momento actual, cuando se está preparando la posible boda entre *Euristeo* y *Hermíone*, y, a su vez, presentar lo ocurrido quince años antes del comienzo: la trasgresión de edicto ordenado por *Creonte*, la petición de éste del asesinato de su nuera y la no consecución de este asesinato. Se produce el encuentro y el reconocimiento entre los dos esposos, ya que *Antígona* entra en escena disfrazada de sacerdotisa, se ponen al día de lo ocurrido en los quince años que han

estado separados y ella le expone su deseo de venganza, presentando así la acción dramática que tendrá lugar al final del segundo acto.

El Acto II comienza con la idea de Creonte de exponer a Hermíone como víctima a los dioses para defender el trono, idea motivada por la incomprensión del oráculo vaticinado por Antígona. La acción continúa durante todo el acto con la tozudez de Creonte de sacrificar a Hermíone en su propio beneficio, frente al intento del resto de personajes de salvar a la joven y convencer al gobernante. Antígona en el momento del sacrificio aparta a Hermíone y trata de asestar el golpe a Creonte, pero Euristeo se lo impide. Creonte pide explicaciones a Antígona y ella le explica quién es y que le debe tener miedo. Termina el acto segundo con un solo de Creonte en el que maldice a Antígona.

El Acto III es el acto del desenlace y del reconocimiento. Euristeo deja claro a Hermíone que no se casará nunca con ella, incluso en el caso de que Antígona muera, y llega a decirle que cómo va a amarla si la quiere como un hermano o un padre, sin duda un caso de ironía trágica que no se comprenderá hasta que no se revele la verdad. Creonte se dirige a su hijo para recriminarle que no matara a Antígona cuando él se lo ordenó hace quince años, e igualmente le reprocha que no quiera casarse con Hermíone. Antígona y Euristeo se reconcilian y ella le pide que, al menos, él se salve y le habla de la hija que tuvo; le explica que la niña llevaba colgando del cuello una gema que le pertenecía a él. Alceste revela la verdad: que Hermíone es la hija de Antígona y de Euristeo y que fue él quien la encontró. Se produce el reconocimiento entre los padres y la hija con una enorme felicidad. Se presentan los tres ante Creonte y Alceste entra en escena engañándole y diciendo que el pueblo pide que Antígona sea su reina. Creonte sale de la escena. Learco le pide a Antígona que ocupe el trono, cosa que hace entre aplausos y sonido de trompetas. Aparece Creonte encadenado y Antígona, gracias a la intercesión de Euristeo y de Hermíone, le deja vivir. Termina la ópera con un canto final del coro en el que ensalza a la excelente prole de Cadmo.

Si bien los componentes básicos del relato son parecidos (el hecho de que Antígona no muera en el momento en el que trasgrede el decreto del soberano; el encargo por parte de Creonte de que sea su hijo –en Higino mantiene el nombre habitual de Hemón, mientras que en Roccaforte se llama Euristeo– quien mate a su propia esposa; la huida de la heroína, su posterior maternidad y el reconocimiento posterior del hijo nacido) es clara la diferencia entre el libreto de Roccaforte y la versión del mito recogida en Higino.

Lógicamente la tensión dramática es diferente por la simple naturaleza de los dos textos, pero, además, hay diferencias más profundas. En Higino la transgresión de Antígona es que ha realizado honras fúnebres a su hermano Polinices –por otro lado, la misma que aparecía en Sófocles–, contraviniendo así el decreto dado por el soberano Creonte de que el cadáver permaneciera insepulto y a merced de las bestias por haber ido en contra de su propia ciudad. Sin embargo, en Roccaforte Antígona ha trasgredido también una ley dada por Creonte, pero en este caso la prohibición se hacía extensiva a los dos hermanos, ella ha dado sepultura a sus dos hermanos. Y con esto todo el componente trágico varía. Ya no es una heroína que, con un carácter especialmente rebelde, se empeña en hacer cumplir las leyes no escritas de los dioses, frente a las leyes promulgadas

por los hombres, enfrentándose así al poder del soberano, ahora, simplemente, es una hermana que entierra a sus hermanos incumpliendo así la ley, pero que lo que busca es venganza por esas muertes y recuperar el trono usurpado. Esto hace sin duda que Antígona siga siendo una heroína, pero con una finalidad más “moderna”. Y Creonte ya no es el soberano que quiere lo mejor para su pueblo y que se empeña en que se cumplan las leyes para mantener un “orden social”, ahora es un malvado, culpable de la muerte de los hermanos porque ha intrigado entre ellos y un advenedizo que se ha apropiado de un trono, que no le pertenece. Cambios todos ellos más acordes con los tiempos del libreto.

Las variaciones que sirven para una mayor teatralidad son evidentes. Por un lado, el hecho de que el hijo nacido sea una mujer y no un hombre permite que la acción se complique, porque así se da paso a esa posible boda entre padre e hija, que quizá recuerda de manera lejana al mito de Edipo tan cercano a la familia, y también al posterior enamoramiento de Learco y Hermíone, haciendo una doble pareja a favor de la teatralización. No podía faltar el final feliz en una obra de mediados del siglo XVIII en el que se devuelve todo a su orden natural: el trono pasa a ser ocupado por Antígona, a quien le correspondía una vez que sus hermanos han muerto, los esposos vuelven a encontrarse, se produce el reconocimiento de la hija perdida y el pueblo se muestra feliz ante los acontecimientos sucedidos.

La función del final feliz, *lieto fine*, en este periodo de la ópera se produce por dos aspectos importantes (Kühl 2016): por un lado, el momento de la representación, ya que normalmente se representaban en momentos solemnes, como esponsales o natalicios, en los que no se vería adecuado un final trágico; pero, por otro, también hay que tener en cuenta cuestiones poéticas como, por ejemplo, que el final feliz ya era utilizado en las tragicomedias pastoriles del siglo XVI. Kühl recoge en su artículo ejemplos de óperas con estos finales, y su posible explicación, y, especialmente, testimonios de teóricos de la ópera de la época que ya debatían sobre este aspecto.

Es importante señalar también el componente novelesco que tiene el libreto: la exposición de la niña por la aparición de una fiera; el recogimiento de la niña por un pastor y su posterior crianza en el palacio por parte de la hermana de Creonte que hará que tenga una educación “palaciega”; el hecho de que Antígona aparezca como sacerdotisa, con todos los elementos mágicos que debía conllevar de atuendo y de actividad con la proclama del oráculo; la anagnórisis primera de los esposos y la posterior de los padres con la muchacha, en este caso producido gracias al reconocimiento de una gema de su padre y a la ropa que llevaba en el momento de su abandono...

Sin duda son cambios que persiguen acomodar el mito de Antígona a un público ya muy distinto como es este de mediados del siglo XVIII.

2.2. La *Antígona* de Sófocles frente a la *Antígona* de Marco Coltellini

El 31 de octubre de 1772 se representó la “tragedia per musica” *Antígona* con libreto de Marco Coltellini y música de Tomasso Traetta en el Teatro Imperial de San Petersburgo. En este caso la fuente utilizada es sin duda la tragedia sofo-

clea. Siguiendo el trabajo de Piperno, hubo tres situaciones para que esta ópera pudiera salir a la luz: por un lado, las ideas intelectuales que se desarrollaron en San Petersburgo en esa época personalizadas sobre todo en la figura de la zarina Catalina II; por otro, la actividad reformadora del músico Tommaso Traetta; y, finalmente, la experiencia de Coltellini, que llegaba desde Berlín donde había practicado la dramaturgia experimental operística de Gluck y Calzabigi abogando por la reforma de la ópera.

La “tragedia per musica” está dividida en tres actos y los personajes que intervienen, según la descripción del propio libreto son: Antígona, princesa de Tebas; Ismene, hermana de Antígona; Creonte, el tío materno de las dos; Hemón, el hijo de Creonte; y Adrasto, un magnate tebano. Igualmente intervienen cuatro coros: uno formado por argivos, otro por tebanos, otro por las doncellas de Antígona y, finalmente, un coro de sacerdotes.

El Acto Primero comienza con una primera escena ficticia: los ya muertos Eteocles y Polinices aparecen para enmarcar el tema de su historia. La acción real arranca con la llegada de Creonte y Adrasto. Creonte toma la palabra lamentando la situación y explicando que se ha llegado a la paz, pero con un precio muy caro. Adrasto le dice que tiene que ocupar él el trono y le ofrece la corona, que Creonte rehúsa, aunque, ante la aprobación del coro, se ciñe él mismo la corona. Decreta el enterramiento de Eteocles, como gobernante que luchó fielmente por su patria, y la prohibición de celebrar honras fúnebres en honor de Polinices: su cuerpo debe permanecer insepulto a merced de los cuervos. El coro está de acuerdo con esta decisión indicando que es así como deben morir los traidores. La acción avanza con la llegada a escena de Antígona e Ismene, acompañadas de sus doncellas, que piden, profundamente afectadas, lavar los cadáveres de sus hermanos mientras reprochan la crueldad de los dioses. Creonte se niega a que celebren las honras fúnebres y los guardias se llevan los cadáveres. Es en este momento cuando se produce el enfrentamiento esperado entre tío y sobrina, cuya función agonal marca el centro del drama: Antígona le llama bárbaro y afirma que él ha potenciado la lucha entre los dos hermanos y que, ahora que ya ha ascendido al trono, puesto que ya no tiene más hermanos, le deje, al menos, honrar los cadáveres de sus dos hermanos. El rey insiste en su decisión y afirma que podría ceder pero que es antes ciudadano que rey y le recuerda el castigo si no cumple lo decretado.

La tercera escena no hace avanzar la acción, sino que está centrada en la explosión sentimental de las dos hermanas: Antígona se lamenta de cómo los dioses se han ensañado con su familia, de todo el sufrimiento que han padecido, y de cómo ahora se añade uno más al querer llevar este dolor incluso a la tumba; e Ismene se dirige a su hermano Polinices para reclamarle su actitud y cómo ahora debe pagar quedando insepulto su cadáver. Termina la escena con Antígona declarando que no tiene miedo a morir ya que así se juntará con las sombras de sus padres y hermanos, mientras que Ismene en la siguiente escena muestra su debilidad. Se remarca así la diferencia de carácter de las dos hermanas, que repiten el esquema de la tragedia griega, una Antígona valiente que no teme las consecuencias de sus decisiones y con un empecinamiento excesivo en cumplir los designios de los dioses, frente a una Ismene más timorata, más temerosa del

incumplimiento de lo decretado por la ley humana. La escena quinta hace avanzar la acción dramática con la entrada en escena de Hemón: Ismene le dice la preocupación que tiene por Antígona dada su determinación y el castigo que llevarla a cabo conlleva, pero Hemón se muestra esperanzado de que la suerte cambie.

El Acto Segundo comienza fuera de la ciudad de Tebas, transcurre de noche y en escena se ve la pira funeraria en la que arde el cadáver de Polinices, mientras Antígona, con su séquito de doncellas, realiza las honras fúnebres. La escena primera es de un precioso lirismo en el que Antígona se dirige a la sombra de su hermano muerto mientras recoge la urna con sus cenizas. El encuentro entre Antígona y Hemón se produce en la segunda escena: él le expresa su temor por las consecuencias de las honras que ella ha llevado a cabo, a lo que ella contesta “Temo gli dèi, né sento altro timore”, remarcando el tema que ya quedaba remarcado en la tragedia sofoclea: la ley divina frente a la ley de los hombres. Hemón se lleva la prueba del delito que acaba de cometer su prometida: él recoge la urna con las cenizas de Polinices. Mientras, en el templo de Júpiter se celebra una fiesta por la paz conseguida, tras la muerte de los hermanos y la llegada al trono de Creonte, en la que participa Ismene, el coro de doncellas y el propio gobernante, a quien se le informa de la transgresión de su orden y quien afirma que el castigo para quien honre a Polinices será la más ignominiosa muerte. Entra en escena Hemón con la urna por lo que se le considera el autor de la cremación del “traidor” de la patria. Se produce una escena entre padre e hijo en la que Creonte le recrimina que sea precisamente él quien le pisotea como rey y como padre, y quien es doblemente culpable, como ciudadano y como hijo, introduciendo así la importancia de la patria por encima de la familia, o lo que es lo mismo, de la ley de la ciudad por encima de la familia. Y le pide que le diga de quién es la culpa de su comportamiento porque la ley es igual para todos y él será un ejemplo de ello. Cuando Creonte se dispone a salir, el coro le retiene y se posiciona del lado de Hemón, a lo que Creonte responde con un alegato a favor del bien público y de que su comportamiento debe ser ejemplar como soberano, incluso si ello conlleva la muerte de su hijo. Entra en escena Antígona, quien se declara culpable de haber realizado las honras fúnebres, ante lo que Creonte le impone rápidamente la pena: será encerrada en una cueva para que muera, pero no será asesinada, para que su sangre no sea derramada otra vez en Tebas. Ante este anuncio, tanto Hemón como Ismene suplican a Creonte que no cumpla la ley, pero el rey insiste en ser un ejemplo para la ciudad: “devo un esempio al regno”. El acto segundo termina con las palabras de Antígona despidiéndose y considerándose triunfadora porque va a morir inocente.

El Acto Tercero vuelve a tener lugar fuera de la ciudad de Tebas para mostrar en el escenario la cueva en la que van a encerrar a Antígona. En escena dos coros, el de tebanos y el de las doncellas de Antígona entonan un canto de dolor por la situación. Antígona interviene despidiéndose de Tebas y aludiendo a sus bodas que ya no tendrán lugar y, ante una breve intervención del coro en el que nombra a Edipo, repasa el destino cruel que ha vivido su familia. En la escena segunda, Ismene pide acompañar a su hermana en el castigo para compartir el dolor y no separar el destino de la estirpe de Edipo. Creonte reacciona ante la petición de Ismene, admitiendo que, por la ley promulgada, no permite castigar

a una no culpable. Ismene entonces se agarra fuertemente a Antígona hasta el punto de que los guardias tienen que separar a las dos hermanas a la fuerza. De nuevo Antígona se despide admitiendo su no culpabilidad y su muerte injusta y se dirige al dios Mercurio, acercándose a su templo, para pedirle que guíe sus pasos en el inframundo y admite que es feliz y que considera su muerte como una muestra de piedad. Tras un canto del coro en que lamenta el destino de la muchacha, comienza la tercera escena con la llegada de Adrasto, quien entra contando a Creonte lo que ha sucedido fuera de la escena: Ismene ha ido a encontrarse con Hemón y le ha contado el sufrimiento de Antígona. La reacción de él no se ha dejado esperar, ha cogido la espada de un soldado, pero, sintiéndose acorralado, ha saltado por un balcón y no sabe qué le ha pasado. Es el punto álgido para que Creonte recapacite y en un largo parlamento repase las consecuencias de todo lo que ha ocurrido: la caída voluntaria de Hemón con la consiguiente laceración; el reproche de la madre de Hemón, que no se ha citado anteriormente en la obra; el dolor de Antígona, condenada a muerte; los gritos y el dolor de Ismene; su propio dolor y llanto por el trono y por la familia; y, por último, el dolor del pueblo. Y en un primer momento, culpa de todo a los dioses, para inmediatamente rectificar y admitir que el culpable de todo ha sido él y su crueldad: “Ah no, non son gli dèi cagion di tanto affanno. È il mio rigor tiranno, è la mia crudeltà. Da una fatal grandezza son per mia colpa oppresso. Ho fabbricato io stesso la mia calamità”. Aparece Hemón en escena maltrecho, pero vivo, desconocedor de la última intervención de su padre, y pide estar con Antígona en la cueva para finalmente morir con ella. Lamenta la actitud de su padre y piensa darle el último abrazo antes de su triste final. La sexta escena tiene lugar dentro de la cueva en la que Antígona sola entona un canto de dolor ante su pronta muerte. Esta escena hace contraste con la séptima, en la que Hemón entra en la cueva -en realidad salta de nuevo a través de una grieta con el propósito de nuevo de morir, pero las ramas y el brezo hacen que llegue sano- para encontrarse con Antígona con el propósito de morir juntos. Se produce el encuentro entre los amantes que resulta feliz, aunque ella no puede evitar describir cómo les llegará la muerte encerrados allí, cómo morirán de hambre, a lo que Hemón responde que será más sencillo porque él conserva el arma robada al guardia y pueden suicidarse. De pronto se oyen ruidos en la puerta de la cueva y aparecen en escena, preparando el final, Creonte, Ismene, Adrasto, los guardianes y gente. Creonte pide perdón a todos y admite un exceso de rigor. La “tragedia per musica” termina con un final feliz, con el escenario de fiesta y la boda de Hemón y Antígona.

Efectivamente, aunque es claro que la fuente es la tragedia sofoclea, los cambios son evidentes, especialmente en el final; pero son cambios provocados por el gusto del momento. Es necesario en esta época un “lieto fine” para que gozase del favor del público y, hasta cierto punto, el arrepentimiento último de Creonte también estaba presente en el trágico griego, aunque llegara demasiado tarde, ya con todas las desgracias acontecidas.

Sin embargo, lo que sí mantiene el libreto de una manera magistral es la dicotomía que se produce entre las leyes promulgadas por el soberano y las leyes de los dioses. Creonte está obsesionado con ser un ejemplo para la ciudad, no dudando en matar a su propio hijo si con eso se cumple el edicto que él mismo

ha promulgado. Y cuando ya ve que su cerrazón está ocasionando un mal que no va a tener solución, es entonces cuando, en un primer momento, quiere culpar a los dioses para, inmediatamente, ser consciente de que el único culpable de esta situación ha sido su rigidez.

También la forma ayuda a que las dos obras, la de Sófocles y la de Coltellini, sean parecidas. La inclusión de los coros es un acierto porque realzan la opinión de los distintos colectivos con respecto a lo que sufren los personajes.

He querido demostrar cómo las dos versiones que ya desde el mundo antiguo se conservan del personaje mítico de Antígona, también son recogidas en la ópera. Lógicamente se han introducido cambios acordes con la época en la que se compusieron, pero teniendo siempre como sombra los parámetros del mundo antiguo.

Referencias bibliográficas

- Coltellini, M. (1772). *Antígona*. San Petersburgo: Imprenta de la Academia de las Ciencias. Recuperado de: <http://www.ilcorago.org/WPcorago/PDF/IFc/EV2376.pdf>
- Ewans, M. (2008). *Iphigénie en Tauride and Elektra*: 'Apolline' and 'Dionysiac' Receptions of Greek Tragedy into Opera. In L. Hardwick, & C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions* (pp. 231-246). Malden: Blackwell Publishing.
- Forero, R., & Forero Álvarez, L. M. (2018). La maldición de los Labdácidas en la ópera de los siglos XX y XXI. *Bizantion Nea Hellás*, 37, 99-119.
- García Jurado, F. (2014). Tradición frente a Recepción clásica. Historia frente a Estética, autor frente a lector. Ponencia presentada al IV Congreso internacional de Estudios Clásicos. UNAM, México, 20-24 de octubre de 2014.
- Galuppi, B. (1751). *Antígona*. Roma: Imprenta de Fausto Amadei. Recuperado de: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/01/Lo01847/>
- Higino, C. J., & Rincón Sánchez, F. M. del (2009). *Fábulas mitológicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hölderlin, F. (1961). *Antígonae*. Mainz: Schott Söhne. Recuperado de: <https://archive.org/details/antigonelibretto0000carl/page/n9/mode/2up>
- Jouan, F., & Van Looy, H. (1998). *Euripide. Tragédies. Fragments (De Aigeus à Autolykos)*. París: Belles Lettres.
- Kühl, P. M. (2016). A Ópera e o Final Feliz: Questões de Poética. *Trans/Form/Ação*, 39, 37-52.
- Lucas de Dios, J. M. (1984). La *Antígona* de Sófocles: análisis de su problemática desde la perspectiva de su composición. In L. A. de Cuenca, E. Gangutia, A. Bernabé, & J. López Facal (coords.), *Athlon: satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados* (vol. II, pp. 533-574). Madrid: Gredos.
- Lucas de Dios, J.M. (2016). *Sófocles. Áyax; Las Traquinias; Antígona; Edipo rey* (3.ª ed. reimp. ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Lucchini, A. M. (1717). *L' Antígona*. Venecia: Marino Rossetti. Recuperado de: <https://www.apgrd.ox.ac.uk/productions/production/10644>
- Piperno, F. (2010). Su alcune *Antigoni* operistiche del Settecento. In A.M. Belardinelli, & G. Greco (eds.), *Antigone e le Antigoni. Storia, forme, fortuna di un mito*. Florencia: Le Monnier.
- Theodorakis, M. (1999). *Μελοποιμένη ποίηση*. Atenas: Ύψιλον Βιβλία.

Resumen

El relato mítico de Antígona es ampliamente conocido: tras la muerte de Edipo en Colono, regresa a Tebas en el momento del enfrentamiento entre sus dos hermanos. Una vez que estos, Eteocles y Polinices, se han dado muerte mutuamente, desobedece la ley decretada por el soberano Creonte y realiza honras fúnebres sobre el cadáver de su hermano Polinices. Tras esta

infracción, el relato mítico tiene dos versiones: en la primera, cuyo principal representante es Sófocles, Antígona es encerrada viva y se da muerte, provocando el posterior suicidio de su prometido Hemón y de la madre de éste; y en una segunda versión, que se encuentra como fuente completa en Higino, se cuenta que Antígona no murió, sino que huyó de Tebas y tuvo un hijo. Este artículo demuestra cómo estas dos versiones del mundo clásico también aparecerán representadas en los libretos de ópera como ejemplos de Recepción Clásica. Se toman como ejemplo dos óperas representadas en la segunda mitad del siglo XVIII tituladas *Antígona*: la primera, representada en Roma en 1751, con texto del libretista Gaetano Roccaforte y música del compositor Baldassare Galuppi, en la que se muestra en escena a una Antígona madre; y la segunda, representada en San Petersburgo en 1772, que sigue la versión sofoclea, con texto de Marco Coltellini y música de Tommaso Traetta.

Abstract

The mythical story of Antigone is well known. She returns to Thebes after the death of Oedipus at Colonus at the time of the confrontation between her two brothers. After Eteocles and Polyneices have killed each other, she disobeys the law decreed by the sovereign Creon and performs funeral honors on the corpse of her brother Polyneices. After this infraction, the mythical story has two versions: in the first -whose main source is Sophocles- Antigone is locked up alive and kills herself, causing the subsequent suicide of her fiancé Haemon and her mother. In a second version, found as a complete source in Hyginus, it is said that Antigone did not die, but rather fled from Thebes and had a son. This article demonstrates how these two versions of the classical world will also appear represented in opera librettos as examples of Classical Reception. Two operas performed in the second half of the 18th century are taken as an example, both titled *Antigona*: the first, performed in Rome in 1751, with text by the librettist Gaetano Roccaforte and music by the composer Baldassare Galuppi, in which a woman is shown on stage, Antigone mother; and the second, performed in Saint Petersburg in 1772, which follows the Sophoclean version, with text by Marco Coltellini and music by Tommaso Traetta.