

**TRABAJO FIN DE MÁSTER EN EL MUNDO CLÁSICO Y
SU PROYECCIÓN EN LA CULTURA OCCIDENTAL**

Antígona: nuevas lecturas del mito a través de los libretos de ópera

Dirigido por la Dra. D^a HELENA GUZMÁN

**FACULTAD DE FILOLOGÍA-UNED (CONVOCATORIA SEPTIEMBRE 2021)
CURSO 2020 / 2021**

ISABEL PAULO SELVI

Antígona: nuevas lecturas del mito a través de los libretos de ópera



Figura 1: *Antígona*. <https://www.tizaylapiz.com/2016/11/antigona-sofocles.html>

Mi más sincero agradecimiento a la doctora D^a Helena Guzmán.

Índice

1.	La importancia de los libretos de ópera	6
2.	<i>Antígona</i> de Sófocles.....	9
2.1.	Análisis desde la perspectiva de su composición	9
2.1.1.	Análisis de la acción dramática	12
2.1.2.	La función del Coro	18
2.1.3.	Descripción de los personajes	20
2.2.	Reflexión general sobre el problema que plantea la tragedia	25
3.	<i>Antígona</i> de Eurípides: una tragedia fragmentada	30
4.	Evolución del mito a través de la <i>Fábula 72</i> de Cayo Julio Higino.....	33
4.1.	Breve biografía	33
4.2.	Producción literaria.....	34
4.3.	La influencia de su obra en Occidente.....	35
4.4.	La recreación en la transmisión mitológica	36
5.	Estudio de la ópera <i>Antígona</i> a través del libreto de B. Pascualigo.....	39
5.1.	Morfología de <i>Antígona</i> : el formato del <i>dramma per musica</i>	39
5.2.	La estructura de la obra.....	44
5.3.	La trama	48
5.4.	Los personajes: el entramado.....	58
5.5.	La presencia y el contraste con sus fuentes clásicas	61
5.6.	La recepción de la ópera	71
6.	La ópera burlesca <i>Antigone Travestie</i> del libreto de E.L.L.Blanchard	75
6.1.	La importancia de lo burlesco.....	75
6.2.	La extratextualidad desde la tragedia clásica.....	78
6.3.	Análisis de la obra desde la perspectiva de la composición	81
6.4.	Semejanzas y contrastes con su fuente clásica	85
6.5.	La recepción de la obra	89
7.	La ópera <i>Antigona</i> de Carl Orff.....	91
7.1.	La obra desde el punto de vista de su composición	93
7.2.	La búsqueda de lo elemental en <i>Antigona</i> : música y puesta en escena	97
7.3.	Semejanzas y diferencias con el mito clásico	107
8.	Conclusiones	111

9. Bibliografía.....	117
9.1. Apéndice 1	123
9.2. Apéndice 2.	124
9.3. Apéndice 3. <i>Antígona</i> (1718). Libreto y anotaciones.	125
9.4. Apéndice 4. <i>Antigonaë Travestie</i> (1845). Libreto y anotaciones.....	191
9.5. Apéndice 5. <i>Antigonaë</i> (1949). Traducción de Hölderlin y anotaciones.....	209

1. La importancia de los libretos de ópera

"On a tendance a négliger le livret parce qu'il se situe dans une zone intermédiaire: comme texte, il n'intéresse pas la musique; mais comme il fait partie de l'opéra, il semble étranger a la littérature".

(P. Brunel y S. Wolff: *L'Opéra*. 1980).

El acercamiento filológico a la parte textual de los libretos operísticos se ha consolidado en nuestros días. La filología alemana ha creado el término *die Librettologie* para referirse a una disciplina que realiza un análisis literario de los textos con música, donde la pieza dramático-musical adquiere prestigio. Esta música vocal se inspira en un texto de la tradición cultural clásica en algunos casos y desarrolla una acción dramática que requiere de una buena dosis de ingenio.

La mayoría de los estudios sobre producción operística se centran en el aspecto del análisis musical y muy pocos autores se han preocupado por analizar los textos que sirven de soporte para la secuencia melódica, considerándolos como producciones banales o de ínfima calidad, ignorando también a sus autores en la historiografía musical y literaria. El libreto se escribe para ser musicado y esto lo determina, porque no se trata de una “obra teatral *con* música, sino una obra teatral *en* música” (Lang, 1983: 13). Según Fabrizio Della Seta, la obra musical en sí no se concebía como una cosa definida por una sustancia estética que permanecía inmutable al variar las ejecuciones, sino como “un acontecimiento renovado constantemente, cuyo disfrute y reposición quedaban en principio limitados al espacio de una temporada” (Della Seta, 1993:40). De esta manera, no podía atribuirse ni a la partitura ni al libreto el estatuto de “textos” sino de material preparatorio para el acontecimiento artístico que era la representación en su conjunto.

Los nuevos planteamientos de la crítica textual consideran que los libretos operísticos tienen un valor en una concepción abierta de la literatura musical, reconsiderando la crítica que los condenaba por su escaso interés estético y literario. Es posible que muchos libretos presenten insuficiencias estilísticas, pero estas pueden ser debidas a que no fueron concebidos como textos leídos sino como textos vivos; además, la

importancia quedaba sesgada puesto que lo valorado era la partitura musical y la letra quedaba en un segundo plano. Esta controversia entre el texto y la música estuvo en los prolegómenos del nacimiento operístico, con las célebres diatribas de los siglos XVI y XVII.

La ópera nació a finales del siglo XVI para dar voz a la tragedia clásica, y, en este sentido, se daba prioridad al texto respecto a la música (*Cammerata Fiorentina*), pero pronto se estableció la idea de un espectáculo que mezclara la técnica vocal de las primeras damas con el artificio de los ballets, configurando un alarde de virtuosismo donde el libreto había perdido su entidad textual, agazapándose detrás de las bambalinas de un espectáculo cortesano y de lucimiento (a pesar de que algunas voces vieron el problema y plantearon relevantes argumentos a favor de la ópera italiana, como hizo Rousseau en la *Querelle des Bouffons*). El libreto se había convertido en un marco que permitía el desarrollo de la acción y en el que se iban encadenando estructuras recitativas, dúos, arias y escenas, en una clara tendencia manierista.

La reforma de Gluck¹ consistió en buscar la naturalidad en aquellas partituras llenas de adornos innecesarios, evitar arias sin fundamento textual, reformular la psicología de los personajes que habían perdido intensidad dramática, devolver el poder de los coros, integrar el ballet en la acción y, en definitiva, respetar el texto. La versión italiana de la ópera *Orfeo ed Euridice*, con libreto de Calzabigi en 1762, es un claro ejemplo de una trama interesante con eficacia dramática.

La concepción wagneriana² solucionó a la perfección este problema entre la letra y la música, porque él mismo se encargó tanto del libreto como de la composición musical, estableciendo una relación de mutua reciprocidad donde ninguno de los dos lenguajes se

¹ Véase al respecto el artículo de Verónica Maynés (2017): «La ópera, su historia y sus protagonistas VII», *Ópera Actual*, nº200, pp. 53-74. La autora hace un breve repaso de las aportaciones de Gluck en el panorama operístico.

² Véase al respecto el artículo de Elisabete M. Sousa (2010): «Richard Wagner. El leitmotiv e música dramática», *Philosophica*, nº 36, pp. 25-44, donde explica el concepto wagneriano. Otro artículo interesante es el de Miguel Salmerón Infante (2013): «Wagner desde Adorno: la forma como contenido social», *Fedro: revista de estética y teoría de las artes*, nº 12, pp. 45-57. En este breve ensayo el autor tiene en cuenta cuatro aspectos: primero, la gestación del concepto de forma como contenido social; en segundo lugar, los cambios formales que Wagner introdujo conscientemente en la música para promover un cambio socio-político; seguidamente, la crítica que hace Adorno de Wagner. En gran medida, los libretos de Wagner sitúan buen número de acontecimientos antes de que comience propiamente la trama, por tanto, esta consiste en el reconocimiento y en la resonancia sentimental de los mismos hechos.

mezclan, se solapan o se anulan; aunque los momentos álgidos estén reservados a la expresión musical, porque la melodía expresa lo que ya es incapaz de decir la palabra.

Desde este punto de vista, el Trabajo de Fin de Máster que presentamos tiene un doble objetivo: por una parte, analizar la obra *Antígona* de Sófocles desde la perspectiva de su composición; por otra parte, estudiar tres libretos de ópera específicos (correspondientes a diferentes periodos históricos), que se ocuparon del mito de la saga tebana. Estas lecturas contrastivas del mito de *Antígona* nos permitirán también valorar la importancia del libreto operístico y ver su implicación ideológica en el contexto en que estas obras artísticas se produjeron y se llegaron a representar.

La primera versión operística de *Antígona* (1718) fue la compuesta por el italiano Giuseppe Maria Orlandini y cuyo libreto corrió a cargo de Benedetto Pascualigo. Esta ópera fue realizada por diversos compositores a partir de mediados del siglo XVIII y queda constancia de otros libretistas que recogieron la trama narrativa con sensibles diferencias³. Después, nuestro análisis se dirigirá a la ópera *Antigone Travestie* de Blanchard, un *burlesque británico* estrenado en 1845.

Otras versiones operísticas se han realizado a lo largo del siglo XX, las cuales recogen fielmente la tragedia de Sófocles (por ejemplo, *Antígona* de Arthur Honegger con libreto de Jean Cocteau), además de otras versiones que sitúan el mito en el contexto moderno: caso del drama psicológico producido por el búlgaro Lyndomir Pipkov en su *Antigone* (1963) o la variante irónica que ridiculiza el régimen comunista de la Alemania oriental de *Antigonaer oder Die Stadt* (1991) de George Katzer. Nosotros terminaremos con la traducción que hizo F. Hölderlin para la ópera *Antigonaer* compuesta por Carl Orff (1949).

³ Véase al respecto el cuadro sinóptico del Apéndice 1 donde se recogen los diferentes libretos de las versiones operísticas del mito tebano.

2. *Antígona* de Sófocles

ὃ κοινὸν ἀντάδελφον Ἰσμῆνης κάρα, ἄρ' οἴσθ' ὅ τι Ζεὺς τῶν
ἀπ' Οἰδίου κακῶν ὁποῖον οὐχὶ νῦν ἐτι ζῶσαι τελεῖ;
(Sófocles. *Antígona*, vv.1-3).

La forma en la que se nos presenta la tragedia nos ayuda a interpretar las intenciones de su autor y a comprender el funcionamiento dramático. Como expresa Rodríguez Adrados (1995): “Lo importante es saber que los trágicos utilizan los mitos de sus obras con intenciones muy determinadas y que al servicio de estas intenciones está la forma” (Rodríguez Adrados, 1995: 153).

Este autor diferencia tres órdenes que hay que tener en cuenta de manera formal: el orden mítico, el cronológico y el estructural. Siguiendo esta organización, *Antígona* desarrolla el tema del poder y de sus riesgos (puesto que la protagonista entierra a su hermano Polinices a pesar de que lo tenga prohibido), pero también el castigo del tirano, caído en desgracia por el mal que hace a los suyos. La obra corresponde cronológicamente a la época de la democracia de Pericles (442 a. C.), sin embargo, atendiendo a su estructura, puede ser considerada como moderna por las innovaciones que Sófocles realiza en la misma.

2.1. Análisis desde la perspectiva de su composición

La obra se centra en el conflicto entre las normas familiares y las leyes civiles que impone el Estado, reflexiona sobre los excesos de un gobierno que exige obediencia ciega y ataca cualquier foco de crítica; pero, además, otros temas se van entrelazando, como la mutabilidad de los actos humanos y los problemas religiosos, sociales y deliberativos, los cuales se presentan encadenándose y desembocando en la tragedia. La estructura unitaria se muestra a través de las funciones de cada parte con respecto a las demás y de cada personaje en relación con los otros personajes de la obra.

Siguiendo la línea metodológica marcada por Lucas de Dios (1984:533), la obra posee una forma (el significante expresivo), un contenido (un significado expresado por ella misma), una distribución (una situación local donde los elementos van encadenándose) y su función (su papel operativo dentro del conjunto), en definitiva lo que constituye su

signo literario, análogo al signo lingüístico⁴. En ese sentido, desde su Prólogo se relata la historia del infortunio de los Labdácidas, como si el destino trágico se prolongase desde el sufrimiento anterior. El Prólogo (vv. 1-99) se inicia con el enfrentamiento entre Antígona e Ismene, hijas de Edipo y hermanas de Polinices y Eteocles, muertos en el combate. Creonte ha decretado la prohibición de enterrar a Polinices (por haber atacado la ciudad de Tebas), y Antígona pretende desobedecer esta decisión del tirano mientras que su hermana piensa lo contrario e intenta disuadirla. Es una primera descripción de los caracteres opuestos de las hermanas y un avance de lo que ocurrirá más tarde.

La Párodos (vv.100-116) no es simplemente un eslabón en la cadena estructural del relato sino que constituye una innovación, según Lucas de Dios “hay una progresión más o menos constante del contenido” (1984:538) con una clara función: la de dar comienzo a la acción dramática. Esto es interesante por la posible vinculación del Coro, primero hacia el monarca y luego hacia la heroína, lo cual se verá en las pinceladas de la Párodos y luego en el Episodio 1º (vv.162-331) donde entra en escena Creonte y se dirige al Coro, reconociendo la lealtad y justificando su autoridad. Es entonces, cuando se enuncia su edicto en el que Eteocles será enterrado con los honores que le pertenecen; sin embargo, Polinices permanecerá insepulto. El Coro acepta aunque no aprueba este decreto. Es entonces cuando viene un mensajero trayendo la noticia de que alguien ha cubierto con tierra el cadáver, Creonte lo despide amenazándole de muerte si no descubre su autor. Como analiza Lucas de Dios (1984:541), el esquema formal es bastante regular pero no tanto es lo esperable, porque en el plano subyacente hay una alteración, una “escisión entre la llegada del coro y el anuncio del nuevo soberano” con una doble finalidad: la esperable de la resis pero también el retrato de un singular Creonte. El discurso del mensajero es importante para la estructura, porque rompe la resis originaria por una constitución tripartita (resis-diálogo-resis), ganando tanto en dramatismo como en capacidad expresiva.

Después del Estásimo1º (vv. 332-383), continúa el Episodio 2º (vv.384-581) donde el guardia conoce que Antígona es culpable de los hechos. Aunque ella justifica sus actos, no obtiene la piedad de Creonte, condenándola a muerte. Ismene intercede y se declara culpable, pero Antígona no se lo permite. Ante tal rebeldía, Creonte manda que sean encarceladas las dos mujeres. La reacción del monarca es inevitable y Sófocles utiliza formalmente una estructura agonal con dos resis enfrentadas y un diálogo posterior con un

⁴ Me refiero aquí no tanto a la visión diacrónica del estudio del signo lingüístico sino a la teoría de la referencia aplicada al signo.

contenido análogo del enfrentamiento de las hermanas, pero ahora con mayor agilidad expresiva para realzar el retrato de Creonte, ahora de mayor relieve que el de Antígona (Lucas, 1984:546). Antígona ha transgredido la orden de Creonte con plena conciencia y debe ser castigada, por ello Sófocles abre formalmente un agón *bífido* (en el sentido de que se realiza doblemente Antígona/ Creonte junto con la escena de Ismene), para llegar a un agón estíquito de la Tragedia con dos resis enfrentadas y una esticomitía donde continúa el enfrentamiento.

El Estásimo 2º (vv.582-630) tiene la misma complejidad de perspectivas formales que la del canto coral, según Lucas de Dios se configura de la siguiente manera: en primer lugar, el Coro que se mantiene fiel a Creonte; en segundo lugar, la perspectiva del poeta donde nos plantea un Creonte como objeto criticable de sus propias reflexiones y acciones; y en tercer lugar, el desconcertado espectador que no acaba de entender las alusiones en las mismas referencias divinas tanto en el discurso de Antígona como el de Creonte (Lucas,1984 :554). Ya en el Episodio 3º (vv. 631- 780) Hemón, hijo de Creonte y novio de Antígona, intercede ante su padre para que se mueva a piedad. Discuten y no obtiene ningún beneficio. Creonte ordena que Antígona sea encerrada viva en una cueva excavada en la roca.

Después del Estásimo 3º (vv.781-805) llegamos al Episodio 4º (vv.806-943). Hasta el vv. 882 hay un diálogo lírico. Antígona es conducida a la tumba por dos esclavos y comenta al Coro su destino. Este intenta consolarla, pero le manifiesta que ha sido ella la que ha provocado la situación. Aparece Creonte y manda que su orden sea ejecutada sin dilación.

El otro momento importante llega en el Episodio 5º (vv. 988-1114) donde aparece Tiresias que da a conocer las señales de los dioses, encolerizados por los hechos. Creonte cree que es un complot contra él, así que Tiresias le vaticina desgracias terribles si no libera a Antígona y entierra a su hermano. El agón que tiene lugar con la llegada de Tiresias será el que acabe con la obstinación de Creonte.

Tras el Estásimo 5º (1115-1154) sobre Eros aparece el Exodo (vv.1155-1352). Un mensajero cuenta la muerte de Antígona ahorcada y la de Hemón, que al ver a su novia muerta se suicida con la espada, en presencia de su padre Creonte que había llegado en ese momento. Al oír esto, Eurídice se suicida por la terrible pena que no puede soportar y culpa de todo ello a su marido Creonte. Este se lamenta de su insensatez, sintiéndose

culpable por las muertes. La siguiente representación gráfica nos ilustra la estructura externa de la obra:

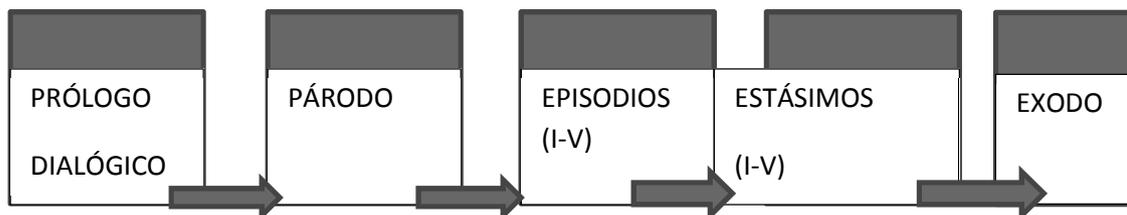


Ilustración 1. Estructura externa de la obra.

Sin embargo, siguiendo la idea argumental de Lucas (1984:569) la estructura interna de la obra estaría dividida en tres grandes bloques:

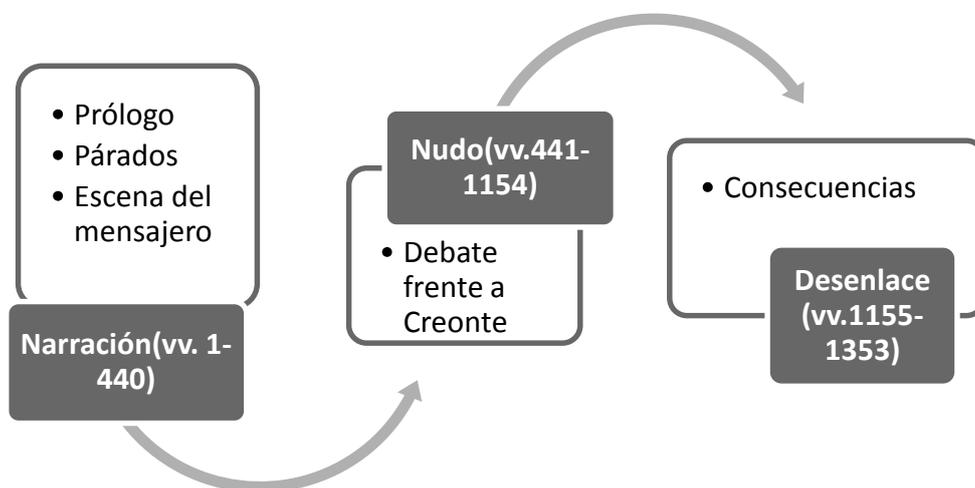


Ilustración 2. Estructura interna de la obra.

2.1.1. Análisis de la acción dramática

La acción tiene lugar delante del palacio real de Tebas, al amanecer, donde aparecen los dos personajes que salen del palacio: Antígona e Ismene. El prólogo pone de relieve las posiciones de estos personajes a través del diálogo:

Antígona. ¿Has oído tú algo y sabes de qué se trata? ¿O es que no te das cuenta de que contra nuestros seres queridos se acercan desgracias propias de enemigos?

Ismene.- [...] Nada nuevo sé que pueda hacerme ni más afortunada ni más desgraciada.

Antígona.- Bien lo sabía. Y, por ello, te he sacado fuera de las puertas de palacio para que solo tú me oigas. (vv. 8- 19).

Antígona apela al sentido del deber familiar, pero Ismene no puede olvidar el recuerdo de su padre Edipo y el peso de las desgracias que ha conllevado, y en consecuencia, no está dispuesta a secundar los planes de su hermana. Esta condición de jóvenes, y especialmente de mujeres, sirve para resaltar el contraste entre la supuesta debilidad femenina y la magnitud del sacrificio de la protagonista; porque, al contrario de Ismene, Antígona sí que cumplirá con su deber: “Yo le enterraré. Hermoso será morir haciéndolo” (vv. 71), y defiende los honores a los dioses. Para ella, hay una oposición entre la ley pública del Estado y el amor de la familia: “Yaceré con él al que amo y me ama, tras cometer un piadoso crimen, ya que es mayor el tiempo que debo agradecer a los de abajo que a los de aquí” (vv. 71-76). Es así como Antígona representa en su figura el ámbito de lo privado respecto a lo público, la tradición familiar, las leyes divinas y la compasión respecto a las leyes humanas o el legalismo coercitivo.

Para Ismene, su actitud no es una deshonra contra los dioses sino una manera de obrar que no puede ir en contra de los ciudadanos (vv.79), mientras que para Antígona supone una relación que excede de lo biológico para hacerse electiva. Es, en este sentido, cuando Antígona manifiesta: “Tú puedes poner pretextos. Yo me iré a levantar un túmulo al hermano muy querido” (vv.80), porque para ella no puede haber otra obligación ética más importante que dar sepultura al hermano.

Esta dialéctica entre lo externo y lo interno, reflejada en la posición de las hermanas, constituye el inicio de la acción dramática, pero también el posicionamiento del lector que desde el primer momento ha tomado partido por Antígona. Sófocles recurre al juego de contrastes, explicitado en el recurso estilístico del oxímoron: “Tienes un corazón ardiente para fríos asuntos”, pero Antígona deja bien claro que “sabe agradecer a quienes más debe complacer”. Ella persigue un imposible que roza la locura (vv. 95), porque su pasión es la que le lleva a la acción: “No sufriré nada tan grave que no me permita morir con honor” (vv. 97). La respuesta de Antígona resume su posición y anticipa la argumentación que sostendrá frente a Creonte, pero también la aceptación por parte de su hermana: “tu conducta al irte es insensata, pero grata con razón para los seres queridos” (vv.98).

En el Episodio 2 hallamos, a modo de prolepsis, una anticipación del devenir de la acción dramática, porque es precisamente ahora donde se realiza el nudo trágico propuesto por Sófocles. En este momento, se entrelazan tres componentes: por una parte, la

determinación divina; por otra parte, la necesidad de Creonte; y finalmente, la consecuencia nefasta de la decisión de Antígona. Creonte no niega el derecho de enterrar a los familiares, pero enterrar a Polinices supone una ofensa para la ciudad, para la polis que gobierna (“El enemigo nunca es amigo, ni cuando muera”, vv. 524). Antígona asumirá la culpabilidad de su acción y opondrá lo ontológico femenino a lo político masculino. Los dos discursos responden a un planteamiento sobre la necesidad y los propios límites. Fijémonos en este momento del diálogo:

Antígona.- Mi persona no está hecha para compartir el odio, sino el amor.

Creonte.- Vete, pues, allá abajo para amarlos, si tienes que amar, que, mientras yo viva, no mandará una mujer. (vv. 524-525).

Sófocles quiere resaltar la dureza de las decisiones de Antígona, ahora ya merecedora del castigo a ojos de Creonte (“No digas “ella”: no existe ya”), y de un cuerpo carente de alma (“hace rato que ha muerto por prestar ayuda a los muertos” vv.560). En un intento desesperado, Ismene intercede para llevar el peso del castigo con su hermana e incluso intenta persuadir a Creonte invocando la relación de Antígona con Hemón, pero Creonte ya no está dispuesto a ceder y apela al Hades (“será quien haga cesar estas bodas por mí”). Es entonces, en este intenso clímax dramático cuando el Corifeo ya toma partido por Antígona.

La tensión dramática del agón Antígona-Ismene-Creonte no disminuye con el agón entre Hemón y su padre. Cualquier acto que desobedezca el edicto es un acto en contra de su autoridad y dominio sobre la polis, y en este sentido, Creonte necesita mantener vivo el pecado de Edipo con sus consecuencias. Enfermo del síndrome de *hybris*, no es incapaz de ver la realidad y se aferra al poder: “Al que la ciudad designa se le debe obedecer en lo pequeño, en lo justo y en lo contrario” (vv.666). Es el poder del tirano, del que establece el orden en contra de la anarquía y el que cree en ello velar por la polis: “Ella destruye las ciudades, deja los hogares desolados. Ella es la que rompe las líneas y provoca la fuga de la lanza aliada” (vv.674).

Hemón se comporta de manera conciliadora, apela a la sensatez de su padre (“nada tiene de vergonzoso que un hombre, aunque sea sabio, aprenda mucho y no se obstine en demasía”, vv.710), y le insiste en que ceda y cambie de actitud (“Y si tengo algo de razón- aunque sea más joven-, afirmo que es preferible con mucho que el hombre esté por naturaleza completamente lleno de sabiduría. Pero, si no lo está- pues no suele inclinarse la

balanza a este lado-, es bueno también que aprenda de los que hablan con moderación”, vv. 720-723). Además, argumenta el pensar del pueblo de Tebas respecto a dejar insepulto el cuerpo de Polinices, pero Creonte ya no atiende a sus razones, traspasa los límites morales, porque ya no busca el bien común en su visión autócrata (Hemón: “Tú, gobernarías bien, en solitario, un país desierto”, vv.739). El agón constituye uno de los elementos políticos más significativos de la tragedia, porque nos damos cuenta de que Creonte ha transgredido los límites de su autoridad: primero, con su pretensión de extender su poder al dominio de los muertos (el cual depende de Hades); segundo, con la condena a muerte de Antígona (ofendiendo a Zeus como divinidad que protege también la familia); y tercero, porque las decisiones políticas deben depender de la pluralidad y Creonte se ha olvidado del bien de la ciudad y deja al descubierto su interés personal (similar a la escena de Edipo con Creonte en *Edipo Rey*).

Dentro de la trama (y en su progresión dramática), se sitúa este episodio que nos muestra el espíritu de sacrificio de la heroína (“Yo descendo la última y de la peor manera con mucho, sin que se haya cumplido mi destino en la vida”, vv.895), su tumba convertida en “cámara nupcial” y su viaje al Hades. Antígona, oponiéndose a Creonte, asume el lugar del muerto, como un ser expuesto y expulsado; además, puesto que el muerto no tiene quien lo honre (“Polinices, por ocultar tu cuerpo, consigo semejante trato”, vv. 904), una vez fallecidos sus ascendientes (“Te he distinguido yo entre todos con mis honras, que parecieron a Creonte una falta y un terrible atrevimiento, oh hermano”, vv. 915), es ella misma la que apela a los ciudadanos de Tebas y a su propio linaje, considerándose como la única hija (evita aquí hablar de Ismene) que sufre por “guardar el debido respeto a la piedad” y enterrar al hermano.

El adivino Tiresias, portavoz de los dioses, revela las nuevas. Aunque Creonte parece guiarse por el buen juicio de Tiresias y se considera un buen gobernante, pronto observamos la tensión dramática en las primeras palabras del representante de Apolo: “Sé consciente de que estás yendo en esta ocasión sobre el filo del destino”, (vv.997). Es un presagio funesto, Creonte acaba de romper con los dioses: “Y, por ello, los dioses no aceptan ya de nosotros súplicas en los sacrificios” (vv. 1020).

Como en *Edipo Rey*, la figura de Creonte empieza a declinar, el hombre se empequeñece ante la divinidad, empujado por su obcecación (“La obstinación, ciertamente, incurre en insensatez”, vv.1028). La primera reacción es defenderse acusando

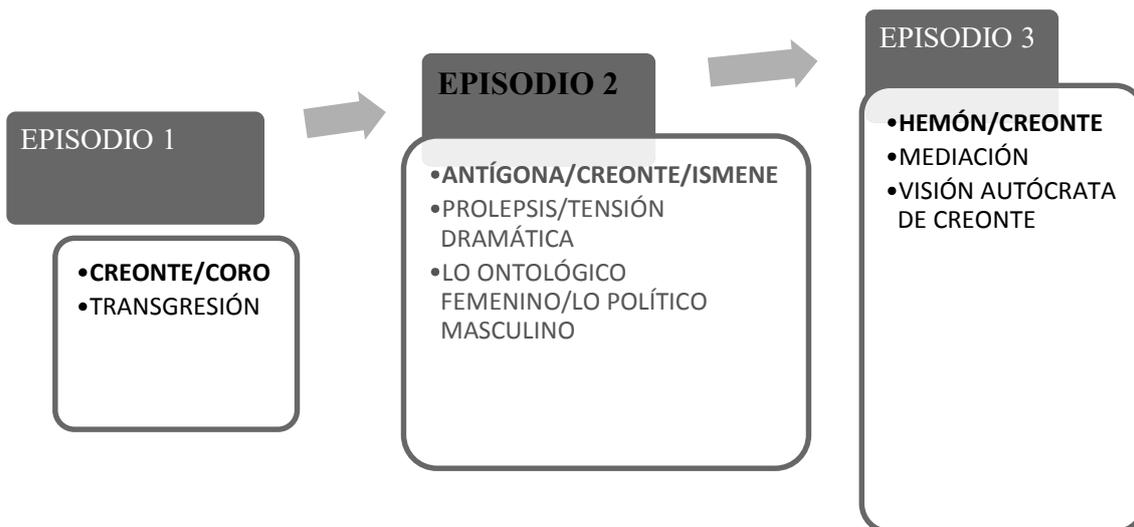
a los demás (“No estoy libre de intrigas para vosotros ni por parte de la mántica”), y sobre todo, cuando se considera que es tratado “como una mercancía” por la casta de los adivinos, a los que Creonte supone que han sobornado los tebanos para asustarle (“Entérate que no compraréis mi voluntad”, vv.1064).

Tiresias argumenta el sinsentido de ensañarse con un muerto (“¿Qué prueba de fuerza es matar de nuevo al que está muerto?”, vv.1030), y apela a la sensatez del buen gobernante en su refutación (vv.1024-1029), el perjuicio hacia la polis (“la ciudad sufre estas cosas a causa de tu decisión”, vv.1015). Le reprocha haber cometido una injusticia al privar al hermano de Antígona de los ritos funerarios que le corresponden (vv. 1070-71). La advertencia del adivino constata el declive del tirano, abocado a su destino trágico (vv.1105).

La noticia de la muerte de Hemón ha llegado a los oídos de Eurídice. El desenlace nos lo cuenta el mensajero, su trágico final y las palabras acusatorias a Creonte (vv.1305). Aquí, la nueva presencia femenina (fuera de la de Antígona y la de Ismene) recuerda no ya la esposa sino la *pammétor*. Su suicidio es la evidencia más palpable de la culpabilidad de su esposo, condenándolo en lo más íntimo, en el ámbito privado de la familia. Incluso el mensajero lo considera culpable de lo que ha ocurrido (“Como si tuvieras la culpa de esta muerte y de la de aquél eras acusado por la que está muerta”, vv.1314). El lamento de Creonte ya no puede remediar la tragedia y su desprecio de las leyes de los dioses, fruto de su *hybris*, precipita su autodestrucción.

PRÓLOGO	PÁRODO	EPISODIOS	ESTÁSIMOS	EXODO
ANTÍGONA /ISMENE Problema.	Proclama. Lucha de las águilas y las serpientes. Edicto de Creonte.	CREONTE/CORO ANTÍGONA/CREONTE /ISMENE HEMÓN/CREONTE ANTÍGONA/CORO TIRESIAS/CREONTE		Discurso del Mensajero. Muertes Lamento de Creonte. Intervención acusatoria del CORO.

Ilustración 3. Partes de la obra de Antígona de Sófocles.

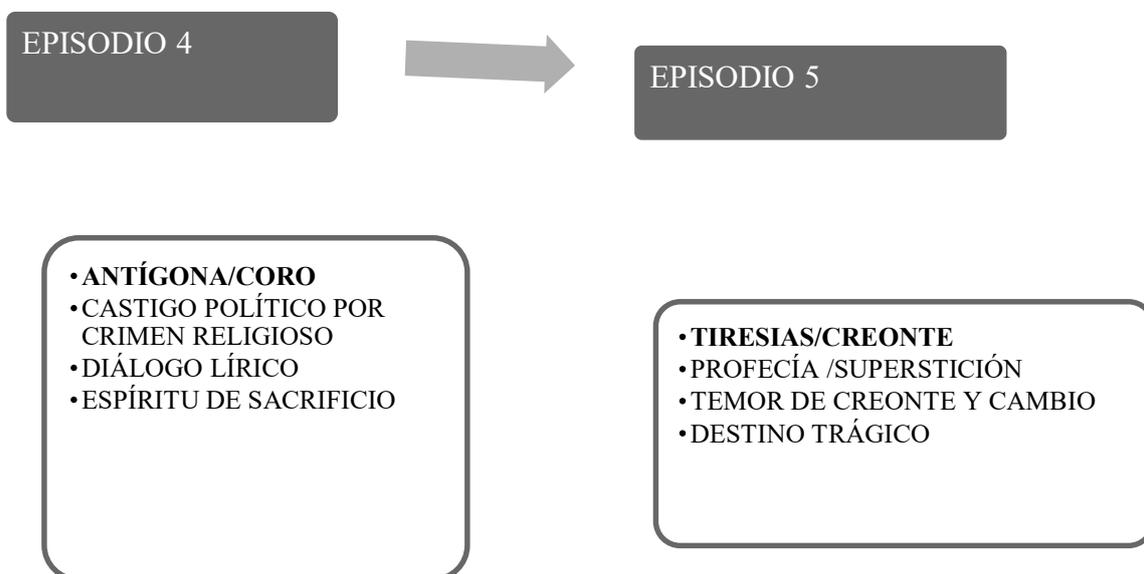


ESTÁSIMO 1: Canto de alabanza al progreso humano/Afirmación paradójica del final.

ESTÁSIMO 2: *Nomos*/ La naturaleza humana hacia el infortunio.

ESTÁSIMO 3: Himno a Eros/ Entrada de Antígona.

Ilustración 4. Esquema de las tensiones dramáticas. Fuente propia.



ESTÁSIMO 4: Vaticinio/ Dánae.

ESTÁSIMO 5: Alegría y esperanza quebradas.

Ilustración 5. Esquema de las tensiones dramáticas. Fuente propia.

2.1.2. La función del Coro

Los estásimos corales desempeñan un papel importante en el acompañamiento de la acción dramática. Sirven como contrapunto de las situaciones vividas por los personajes o introducen las acotaciones escénicas y de personajes. El Corifeo no disimula que no está de acuerdo con las órdenes de Creonte acerca de Polinices (Antiestrofa 2º, vv. 157-161), e incluso se atreve a que sea otro quien cargue con la vigilancia (vv. 211-222) o contrapone los argumentos esgrimidos por el gobernante (vv.278-280).

El estásimo I constituye un canto de alabanza al progreso y a la creatividad humana y puede explicarse como una afirmación paradójica respecto del final de la obra. El episodio ha dejado en evidencia las posiciones irreconciliables de Creonte y de Antígona, y la acción dramática ha llegado a su punto álgido. Los tres versos logaédicos de la primera estrofa sentencian: “Felices aquellos cuya vida no ha probado las desgracias; pues, para quienes su casa ha sido estremecida por los dioses, infortunio ninguno deja de venir sobre toda la raza [...]” (vv.582-4).

Pero, a modo de contrapunto está la antiestrofa correspondiente que particulariza en las desgracias de la casa de los Labdácidas, con ello consigue de manera analéptica inscribir la acción dramática desde los primeros momentos del mito, con una estructura que ofrece la posibilidad de dos movimientos: el analéptico y el proléptico (vv.593-600). El canto coral alude a un presente, en principio esperanzador pero que se convierte en funesto (vv.600-603), porque la esperanza en las nupcias de Antígona (que suponían “una luz en el palacio de Edipo”) se ha convertido en oscuridad. Este pasaje introduce una pausa en el intenso curso de la tragedia, que ha alcanzado un alto nivel de tensión dramática tanto por la discusión de las hermanas como por el conocimiento de Creonte sobre la transgresión de su edicto.

Completan este canto coral, la Estrofa 2ª y la antiestrofa 2ª con un movimiento similar al anterior. Se trata de un *nomos* que rige el tiempo y la existencia: “Para lo que sucede ahora y lo que suceda en el futuro, lo mismo que para lo que sucedió anteriormente, esta ley prevalecerá: nada extraordinario llega a la vida de los mortales separado de la desgracia” (vv.610- 613). La naturaleza humana se aboca hacia el infortunio, la esperanza es ilusoria. Villagra Díez expone que el estásimo II da cuenta de un pasado mítico en el

que el infortunio “flagela la raza de Lábdaco” y a la vez “repara en un presente mítico que augura las consecuencias de la acción dramática por la necedad de las palabras y la venganza de una resolución” (Villagra, 2011:112).

En ciertos momentos el tono hiporquémico expresa una alegría y esperanza que pronto se verán quebradas, como ocurre en el Estásimo V. Asimismo, la intercalación de extensas discusiones lógicas en las que se enfrentan argumentos contrapuestos y de diálogos rápidos de estilo esticomítico otorga diversos tiempos a la obra (por ejemplo, en el agón entre Creonte y Hemón, el Corifeo les da la razón alternativamente, vv. 682- 684/ vv. 724-726). Lo importante es que el mismo Corifeo toma partido por Hemón en el momento en que este se marcha furioso y le advierte a Creonte: “Se ha marchado, rey, presuroso a causa de la cólera. Un corazón que a esa edad sufre es terrible”, (vv. 767-769). Más tarde, de manera sutil, aconseja que no se castigue a Ismene (“¿Piensas, pues, dar muerte a las dos?”, vv.770), pero no pide clemencia para Antígona.

El Coro pronuncia un himno a Eros en el momento en que Creonte entra en palacio. En realidad, esta intervención tiene un triple objetivo: por una parte, sirve para explicar tanto el arrebato pasional de Hemón como la decisión ya tomada por Creonte; por otra parte, se establece una antítesis del comportamiento amoroso en las bestias y en los humanos; y finalmente, manifiesta compasión por Antígona y apunta a la locura como explicación de su conducta.

El Coro de ancianos es un verdadero árbitro moral en el agón entre Creonte y Antígona. No tiene poder para cambiar las decisiones del tirano, pero su papel no se limita a comentar la acción dramática (con un registro elevado y utilizando la función poética), sino que aconseja, advierte, cuestiona y evoca hechos del pasado mítico en los cuales se afirma el poder de los dioses.

Observamos que el Corifeo está ya inclinado a la posición de Antígona, aunque le recuerde su pasado (“Estás vengando alguna prueba paterna”), cuestione su imprudencia (por “una pasión impulsiva [que] te ha perdido” (vv.875), o comente su locura (“Aún dominan su alma las mismas ráfagas de idénticos vientos” vv.930). Es bien significativo su apoyo a Tiresias y su confirmación de que las amenazas proferidas por este son la voz de los dioses (vv. 1176-1177). Tras el agón de Creonte y Tiresias, el Corifeo aconseja claramente que Creonte salve a Antígona (“Ve y saca a la muchacha de la morada subterránea. Y eleva un túmulo para el que yace muerto”, vv. 1100-1102/ “Y cuanto antes,

señor. Pues los daños que mandan los dioses alcanzan pronto a los insensatos”, vv. 1103-1104/” Ve ahora a hacerlo y no lo encomiendes a otros”, vv. 1107-1108). En la escena final, cuando Creonte aparece llevando en sus brazos el cadáver de su hijo, el Corifeo lo considera culpable de las desgracias (vv. 1270-1271). En las palabras de Creonte, lastimado por la tragedia, el mismo Corifeo le dice: “No supliques ahora nada. Cuando la desgracia está marcada por el destino, no existe liberación posible para los mortales” (vv. 1338). Las últimas palabras del Corifeo insisten en el tema del destino irrefutable y de la cordura como virtud suprema (vv. 1349-1353).

Este exodo se aleja de un episodio normal, tanto a nivel formal como de contenido, porque Sófocles introduce nuevos matices en el papel de su protagonista y en el desarrollo de los acontecimientos. Creonte, que aparece en la *párodos* como un héroe, se va desvaneciendo ante su antagonista Antígona, pero además, Sófocles lo enfrenta con los personajes no heroicos y consigue que estos constituyan un eje vertebrador del discurso de Antígona. Creonte recibe trazos sombríos en contraposición con los luminosos que siempre se perciben en Antígona, quizás porque ella representa la causa de los dioses.

En la estructura, el autor ha colocado a Antígona en el centro de la obra, gracias a la presencia del segundo y del tercer actor, a los agones y a la disminución del coro. Pero, la intervención de Antígona, en sí, ocupa menos espacio, ya que lo que le interesa a Sófocles es que sean los demás quienes hablen de ella. Este entramado tan meticulosamente trazado es lo que supone también una novedad.

2.1.3. Descripción de los personajes

La acción dramática se comprende a través del dibujo de los caracteres de los personajes, sus diálogos y contrastes. En Sófocles responde a una relación más compleja porque se aprecia, en gran medida, la crisis espiritual de su tiempo: por una parte, está el convencimiento del orden divino; y por otra parte, el hombre es más consciente de su desarraigo respecto al mundo de los dioses, con una autoconciencia más destructiva. En este sentido, Bergua Cavero (2001) expresa lo siguiente:

“Por ello, no tiene sentido hablar de expiación o de redención por el dolor en la tragedia sofoclea; Sófocles no es Esquilo, ni tampoco un autor cristiano o un dramaturgo “comprometido”. El héroe sofocleo, al que su intransigencia lleva al aislamiento, a la soledad más radical, no conoce el consuelo ni la redención, pues el conflicto la que se enfrenta es, por definición, irreparable. En este sentido, lo que la tragedia “enseña” y afirma es en verdad la lección del dios Dioniso: que la esfera de la razón,

de la prudencia, de la justicia y las leyes humanas es terriblemente limitada; el personaje trágico es aniquilado por las fuerzas que lo trascienden, fuerzas cuya comprensión cabal no está a su alcance, ni mucho menos pueden ser vencidas por la prudencia racional” (Bergua Cavero, 2001: XX).

Las voces de los personajes nos describen las acciones de Antígona. Ismene la describe como una persona “desdichada” que “desea cosas imposibles”, y que tiene “un corazón ardiente para fríos asuntos”, mientras que Creonte resalta sus lazos familiares y remarca su singularidad (“¿Y tú no te avergüenzas de pensar de distinta manera que ellos?”), como si el legado de Edipo continuara pagándose en la figura de Antígona.

La misma Antígona toma la palabra, obligada por un deber familiar al cual supedita cualquier sentimiento más íntimo, y en el agón con Creonte se ve perfectamente su valentía (“No me aflijo”/ “Estos también lo ven, pero cierran la boca ante ti”/ “No considero nada vergonzoso honrar a mis hermanos”) y su amor fraternal (“Mi persona no está hecha para compartir el odio sino el amor”); sin embargo, no está expresando una adhesión al amor en general sino la devoción a la *philia* familiar. Ella es un ejemplo de un cambio en tres tipos de órdenes: por una parte, el social (con la relación de familia/Estado); por otra parte, el sexual (sus obligaciones morales se imponen a las personales), y finalmente el político, la desobediencia civil (el acontecimiento generador del drama es la prohibición de enterrar a Polinices, y esto atenta contra la ley de los dioses). No obstante, el personaje de Antígona es vulnerable (“Ya no me será permitido, desdichada, contemplar la visión del sagrado resplandor, y ninguno de los míos deplora mi destino no llorado”, vv. 877-881) y manifiesta la injusticia que se comete con su muerte:

Antígona.- ¿Qué derecho de los dioses he transgredido? ¿Por qué tengo yo, desventurada, que dirigir mi mirada hacia los dioses? ¿A quién de los aliados me es posible apelar? Porque con mi piedad he adquirido fama de impía. Pues bien, si esto es lo que está bien entre los dioses, después de sufrir, reconoceré que estoy equivocada. Pero si son estos los que están errados, ¿que no padezcan sufrimientos peores que los que ellos me infligen injustamente a mí! (vv.920-929).

El personaje de Ismene sirve de contraste con el de Antígona. Después de esgrimir las razones por las que no puede ayudarla, manifiesta que el acto de su hermana es una locura. No es la heroína de la obra pero en el agón con Antígona y Creonte, impulsada por las circunstancias, más por amor hacia su hermana que por convencimiento, se involucra. Personifica la moderación y la prudencia más que la cobardía (de hecho, toma con agrado la decisión de su hermana, aunque no la comparte), sin embargo, en la acción dramática

sirve de mediadora ante Creonte, recordándole la relación que Antígona tiene con su hijo Hemón.

En el prólogo se nos presenta como una criatura inocente (no está enterada de lo sucedido), piensa que las mujeres no están hechas para luchar contra los hombres, solamente les queda obedecer. Cuando Antígona manifiesta “ser bien nacida”, está apelando al coraje de afrontar situaciones conflictivas, pero Ismene no quiere deshonrar a los dioses ni puede obrar contra los ciudadanos (vv.78-79). Cuando aparece de nuevo en escena, traída por orden de Creonte, quiere asumir la misma culpabilidad que Antígona y se muestra incapaz de vivir sin ella (vv. 553-556). Es importante ver esta relación entre las hermanas como dos discursos realizados desde posiciones contrarias, pero perfectamente asumibles. De hecho, Ismene comprende las razones de Antígona, porque son razones justas, pero no las acepta por miedo. Las hermanas no son personajes antagónicos (Sófocles no plantea una visión unívoca de lo femenino), sino que corresponden a diferentes tipos de representación expresados con estos dos modelos (y al que añadió un tercero con la madre de Hemón).

El desenlace trágico de Eurídice (fuera de escena) lo cuenta el mensajero. No nos interesa tanto el detalle de su muerte como el dramatismo de su intervención. Es la tercera mujer, y como Antígona, se enfrenta a Creonte desde el ámbito doméstico y de forma indirecta. Como Antígona resguarda el deber familiar, en este caso el de la madre con su ofrecimiento ante el altar divino, una vez que sabe de la muerte de su hijo:

Mensajero.- Tu mujer ha muerto, la abnegada madre de este cadáver, ¡infeliz!, por golpes recién infligidos, (vv. 1283-1284).

Creonte.- ¡Ay, esa es la segunda desgracia que contemplo, desdichado! ¿Cuál, es, cuál es el destino que a partir de ahora me aguarda? Acabo de sostener en mis manos, desventurado, a mi hijo, y ya contemplo ante mí otro cadáver. ¡Ay, infortunada madre! ¡Ay hijo!”, (vv. 1295-1300).

Una vez descritos los personajes femeninos, pasemos a los personajes masculinos de la obra. En primer lugar, Creonte es el personaje que ha dejado claro en su programa político que velará por los intereses de la ciudad y que sus deberes cívicos estarán por encima de los personales. En el agón que mantiene, tanto con Antígona como con los demás, manifiesta su autoridad y se vale del miedo para conseguir la obediencia de sus súbditos. Tiene que salvaguardar su prestigio y poder (discutido por su propia familia), ir en contra de la decisión de Antígona (por su osadía) y de los suyos (Hemón), manifestar

que obra siempre siguiendo la ley y que su discurso es moderado, pero nos percatamos que es un personaje inseguro, que intenta conseguir su poder con amenazas veladas y órdenes inaceptables, y que procura por sus propios intereses.

¿Qué dicen los demás personajes de Creonte? Para Antígona, no ha respetado el deber familiar de enterrar a los propios muertos, pero Creonte no niega el derecho a que se deba enterrar a los familiares como tal, sino la identidad de este muerto porque supone una ofensa para la ciudad. Sin embargo, en su obcecación (por el castigo que impone a Antígona), está atentando contra las leyes de los dioses (y esto lo ve ya el sentir popular que manifiesta en las palabras de Hemón y de Tiresias). Creonte no cede, se obstina como gobernante en una decisión ya tomada, atenta contra el orden divino, manifiesta conjuraciones extrañas y es incapaz de poner límites a su creciente poder. Su tiranía y su crueldad lo abocan al castigo de los dioses.

Ha sido incapaz de ver el perjuicio contra la polis y de reconocer los derechos de la ley sagrada. A ojos de los demás, Creonte ha tomado en sí mismo el poder e interviene en el mundo sagrado desde el mundo profano de la política. Cuando Tiresias le argumenta que ha alterado el orden establecido de los dioses (condenando a Antígona) y le profetiza lo que le ocurrirá, es entonces cuando se peca de la impiedad cometida.

Es importante la presencia de personajes de contraste que intentan disuadir o convencer a Creonte para que desista de su decisión. En el agón con Hemón se ve claro que Creonte no cederá ante su familia, le exigirá a su hijo una obediencia ciega y rechazará sus consejos:

Creonte.- ¿Es que con amenazas me haces frente, osado?

Hemón.- ¿Qué amenaza es hablar contra razones sin fundamento?

Creonte.- Llorando vas a seguir dándome lecciones de sensatez, cuando a ti mismo te falta.

Hemón.- Si no fueras mi padre, diría que no estás en tu sano juicio". (vv. 752-755).

Y en el agón con Tiresias, Creonte tampoco cederá, acusándole de ser parte de una conspiración:

Tiresias.- Me impulsarás a decir lo que no debe salir de mi pecho.

Creonte.- Sácalo, solo en el caso de que no hables por dinero.

Tiresias.- ¿Esa es la impresión que te doy, cuando solo procuro por ti? (vv.1060- 1063).

Creonte no distingue la esfera pública de la privada ni de la divina. Todas las reacciones del personaje nos descubren características de su personalidad, se nos presenta como el dirigente autoritario, desconfiado, vindicativo, impío, necio y ciego. Cuando Tiresias le advierte del error y el Corifeo le aconseja, entonces reacciona pero es demasiado tarde, y en consecuencia, ya no queda esperanza. Rodríguez Adrados (1995:161) considera que el personaje de Creonte sirve de modelo para el de *Edipo Rey*:

“Para mí, la *Antígona* ha dado el modelo para el personaje de Edipo en el *Edipo Rey*. Como Creonte (y Etéocles antes), Edipo es el soberano ilustrado que ha luchado victorioso por su patria y luego cae en *hybris*. Es enfrentado todo el tiempo a los personajes secundarios de la pieza, ya lo he dicho: este es el recurso para poner al descubierto su carácter. Y, como Creonte, sufre su castigo en la propia escena, no fuera. Un castigo que no es la muerte, sino la soledad y el destierro. Pero la obra es muy sutil. Aprovechando el mito, Sófocles no funda la tragedia de Edipo, como la de Creonte, en su acción en la pieza, sino en el descubrimiento de su pasado. Edipo ha lanzado su maldición sobre el asesino de Layo y, entonces, hay que buscar a ese asesino. Edipo va a buscarlo, a castigarlo: y descubrirá al final que el asesino es él, además incestuoso con su madre. Esta es la trágica ironía” (Rodríguez Adrados, 1995:161).

Del personaje de Hemón sabemos relativamente poco, aunque su intervención en la obra sea muy significativa. Hijo de Creonte y novio de Antígona, intercede por ella en el agón con su padre con un discurso moderado e intenta revocar la sentencia condenatoria que pesa sobre su amada sin conseguirlo.

La figura de Tiresias aparece en escena para dar cuenta del augurio y ofrecer a Creonte una interpretación que le mueva a piedad. En cierta manera actúa como testigo escuchante porque él físicamente es invidente (“Escuché un sonido indescifrable de aves que piaban con una excitación ininteligible y de mal agüero. Me di cuenta de que unas a otras se estaban despedazando sangrientamente con sus garras, pues el alboroto de sus alas era claro”, vv. 1000-1005). El adivino predice el destino de Creonte y lo acusa de ser tirano (vv. 1055-1059).

Dos personajes masculinos nos interesa resaltar por su participación significativa en la acción dramática: por una parte, el Guardián que vigila el cadáver de Polinices; por otra parte, el Mensajero. Sófocles introduce el diálogo de Creonte con el Guardián con toques de humor, facilitando así una función de distensión dramática:

Guardián.- ¿Me permitirás decir algo, o me voy así, dándome la vuelta?

Creonte.- ¿No te das cuenta de que también ahora me resultas molesto con tus palabras?

Guardián.- ¿En tus oídos se hieren o en tu alma?

Creonte.- ¿Por qué precisas dónde se sitúa mi aflicción?

Guardián.- El culpable te aflige el alma, yo los oídos.

Creonte.- ¡Ah, está claro que eres por naturaleza un charlatán!
Guardián.- Pero esa acción no la he cometido nunca.
Creonte.- Sí, y encima traicionando tu alma por dinero.
Guardián.- ¡Ay! Es terrible, ciertamente, para quien tiene una sospecha, que le resulte falsa.
Creonte.- Dátelas de gracioso ahora con mi sospecha. Que, si no mostráis a los que han cometido estos hechos, diréis abiertamente que las ganancias alevosas producen penas. (vv. 315-326).

La llegada del Mensajero forma parte del final de la tragedia clásica, con un papel asignado de antemano, el de relatar los acontecimientos que no vemos en escena (las muertes); sin embargo, a Sófocles le interesa que este personaje no solamente resuma la fuerza del destino (“Pues la fortuna, sin cesar, tanto levanta al que es infortunado como precipita al afortunado, y ningún adivino existe de las cosas que están dispuestas para los mortales”, vv. 1155-1160), y refuerce la idea del poder de Creonte y de su destrucción (“Creonte, en efecto, fue envidiable en un momento, según mi criterio, porque había liberado de sus enemigos a esta tierra cadmea y había adquirido la absoluta soberanía del país. Lo gobernaba mostrándose feliz con la noble descendencia de sus hijos. Ahora todo ha desaparecido”, vv.1163-1165); sino que sea el testimonio de los hechos (“Yo acompañé en calidad de guía a tu esposo hasta lo alto de la llanura, donde yacía aún destrozado por los perros, sin obtener compasión, el cuerpo de Polinices”, vv.1195-1199). Es el que dialoga con el Corifeo y manifiesta su visión subjetiva acerca de la cordura de la reina (“pues no está privada de juicio como para cometer una falta”, vv.1250).

Con frecuencia, el personaje colectivo que asume el papel dramático es el Coro. Sófocles le añade otras acciones: mantenerse equidistante entre los dos protagonistas (Antígona y Creonte) censurando los excesos de cada uno; negarse a ejecutar el cumplimiento de las órdenes de Creonte; distanciarse de Creonte y manifestar su compasión por Antígona. Critica la posición de poder de Creonte y manifiesta su apoyo a Hemón, aconseja a Creonte para que ceda en su insensatez y vea la realidad. En la escena final, cuando Creonte lleva en sus brazos a su hijo, el Corifeo plenamente lo culpa de la tragedia.

2.2. Reflexión general sobre el problema que plantea la tragedia

Antígona es un episodio trágico de una saga mítica griega (la casa real tebana), integrado en un mito de resonancia universal, y su recepción ha sido diferente dependiendo de los intereses de cada interpretación. Se han dado diversas lecturas insistiendo en los aspectos jurídicos y legales, políticos, históricos, político-religiosos y morales. Steiner

(1983) ha realizado un recorrido por las principales recepciones de filósofos, dramaturgos, poetas y sociólogos, y algunas de sus interpretaciones sugieren que Antígona plantea el problema de la identidad y del reconocimiento.

Hegel reflexionaba sobre la tragedia en general, y sobre *Antígona*, en particular, en su obra *Fenomenología del Espíritu*. Lo trágico está en la base de su dialéctica, es una metáfora para hablar de la relación del hombre con el mundo. El filósofo establece una oposición entre la ley pública del Estado y el deber de la familia. Explicita esas leyes humanas y divinas que entran en conflicto y son excluyentes, y en consecuencia, para Antígona es un deber sagrado cumplir con su obligación ética:

“El destino tiene una ventaja frente a la ley y a su castigo en cuanto a la posibilidad de reconciliación, porque actúa dentro del ámbito de la vida, mientras que un crimen que cae dentro del dominio de la ley y de su castigo está en el ámbito de las oposiciones insuperables” (Hegel, 1979:323).

Esta oposición familia-Estado halla su manifestación central en el entierro de los muertos y en las obligaciones de las mujeres. Por un lado, Antígona, en la medida que entiende su acción como seguir una pauta sustancial, se verá arrastrada a la negación de cualquier otredad y, por tanto, no podrá entender la diferencia de la ley del Estado como accidente de la sustancia; por otro lado, ella habrá de reconocer ese otro como parte de la identidad, es decir, de su propia identidad. Esta es la contradicción trágica en términos hegelianos. En este sentido, lo que Antígona pone al descubierto es que la acción (como principio de la sustancia) se revela como el origen de la división entre sustancia y sí-mismo, y también, el origen de la autoconciencia se contrapone a la ley. La fuerza responsable de la tragedia no es la identidad de principio alguno, lo que se impone en Antígona es el terrible destino. Ella no puede dejar que la muerte de Polinices pase por algo natural, porque involucra tanto a la familia como al Estado.

Lo que hay también es un fracaso, es decir, un carácter esencialmente trágico. Hegel lo expresa cuando manifiesta que es una muerte negada, disfrazada de destino, que no se vuelve solamente contra la ley o los dioses sino también contra ella; pero, además, la sombra que proyecta Antígona acaba con Creonte, con el Estado y con la eticidad. El personaje de Antígona representaría lo que conlleva el parentesco y su disolución, mientras que el personaje de Creonte presentaría un orden ético y una autoridad estatal, basados en principios de universalidad. Esta interpretación hegeliana sobre *Antígona* es la que ha prevalecido como teoría literaria y filosófica.

Quizás, habría que hablar también del muerto porque es el cuerpo de Polinices el eje vertebrador del relato, el que aglutina el deber familiar y moral, pero también la acción política y la intervención de los dioses. Es el derecho de Polinices el que se expresa a través de su hermana, el derecho a su propia identidad de sujeto y a ser enterrado, porque un cuerpo insepulto se asemeja a un ser desterrado (un no-persona). Este reconocimiento de una identidad en Polinices conllevaría *de facto* al reconocimiento de Antígona (“Mi alma hace rato que ha muerto por prestar ayuda a los muertos”, v. 560).

Lacan realiza el análisis de *Antígona* en el marco del Seminario “La esencia de la tragedia” y dentro de la teoría del psicoanálisis. Para el filósofo, la obra no trata del enfrentamiento de dos derechos sino el de una falta (por parte de Creonte) y el de una pasión (por parte de Antígona). Se establece una sutil paradoja: por un lado, tenemos a una mujer regida por la ley divina y, por otro lado, a una persona que encuentra en la muerte el final de sus desgracias. En el agón con Creonte, Antígona no solamente pone en duda las leyes dictadas por el gobernante sino que no está segura de lo que harán los dioses.

En la primera lección titulada “El brillo de Antígona”, Lacan trata de la imagen que produce la heroína en el momento en que es llevada al sepulcro. Justo en el momento en que el Corifeo la pone en ese lugar de la segunda muerte, ya delimitada por lo que concierne al deseo, Antígona está fijada por su decisión y su acción por medio de la *áte*. El filósofo se fija en la Antístrofa 1ª del Coro antes de la entrada de Hemón:

“Veo que desde antiguo las desgracias de la casa de los Labdácidas se precipitan sobre las desgracias de los que han muerto, y ninguna generación libera a la raza, sino que alguna deidad las aniquila y no les deja tregua. Ahora se había difundido una luz en el palacio de Edipo sobre las últimas ramificaciones. Pero de nuevo el polvo sangriento de los dioses infernales lo siega, la necedad de las palabras y la Venganza de una resolución” (vv. 594-603).

En este sentido, Antígona lleva el peso de su pasado, es decir, lleva el deseo del Otro, y por tanto, encarna el deseo de muerte. Esta interpretación afirma que Antígona perpetúa la *áte* familiar que fija el lugar del deseo y, por tanto, la tragedia gira en torno a la misma *áte*:

“Reflexionen bien en ello - ¿qué ocurre con su deseo? ¿No debe ser el deseo del Otro y conectarse con el deseo de la madre? El deseo de la madre es a la vez el deseo fundador de toda la estructura, es la que da a luz esos retoños únicos, Eteocles, Polinice, Antígona, Ismene, pero es al mismo tiempo un deseo criminal.” (Lacan, 1959-1960:339).

Mientras que Antígona no cede, Creonte sí que lo hará al final de la obra, por ello, Lacan considera que él está más cercano al concepto de *hamartía* y considera oportuno establecer una similitud con *Edipo Rey*, por su ceguera y por su doble muerte. El filósofo compara el discurso de los dos personajes y se percata que Creonte emplea las mismas palabras (“Sacadme cuanto antes, llevadme lejos, a mí que no soy nadie”, vv.1325) que las que usará Edipo (“¿Cuándo nada soy es que soy un hombre?”).

Lacan continúa el legado de Hegel separando esta esfera idealizada del parentesco (lo simbólico) de lo social; sin embargo, no veo la misma implicación con las muertes porque no viene fijada por la *áte*, y además, esta posición de “no ser nada” no es la misma tampoco que la de Edipo.

Hay dos interpretaciones que también son interesantes y que ven la obra desde el punto de vista femenino. Nussbaum (1995) expone su reflexión desde la vulnerabilidad del sujeto, porque las tragedias “pueden enriquecer nuestra visión de cómo los valores humanos son vulnerables a la suerte y, por ende, poner en cuestión aquellos proyectos de redefinición de nuestro sistema de fines y objetivos que busquen anular la influencia de la fortuna en la vida humana” (Nussbaum, 1995: 15). Para la autora, “Antígona y Creonte pudieron decidir la relación entre el Estado y la familia, elecciones que la Atenas de Pericles realizaría de modo diferente” (Nussbaum, 1995:16). En este sentido también afirma que Antígona se erige en juez de lo que Zeus puede y no puede decretar, de la misma manera que Creonte dictamina quién puede o no cuidar a los dioses. La determinación de Antígona se mantiene a lo largo de la obra, el deber de enterrar al hermano constituye la ley suprema, de ahí que “organice su vida entera y su concepción del mundo en función de ese sistema deóntico simple y autosuficiente” (Nussbaum, 1995:108). Según mi opinión, esta visión de la autora no está exenta de controversia, quizás se tendría que profundizar en los motivos que tiene cada uno de los personajes para comprender sus acciones, y de qué manera influye el edicto de Creonte en la decisión de Antígona. ¿Complace a los dioses? ¿Se da el caso de que Antígona no le queda más remedio que hacer lo que hace?

Butler (2001) retoma las lecturas de Hegel y de Lacan y discute la forma en que estos pensadores interpretaron la desobediencia de Antígona. En el caso de Hegel, la autora cuestiona la separación entre la esfera pública y privada, puesto que no son antitéticos. De la misma manera, observa las implicaciones éticas de Antígona, representante de lo

femenino y de lo individual que debe destruirse para preservar lo masculino. En el caso de Lacan, enfoca su lectura en relación al *Complejo de Edipo* y la prohibición del deseo inconsciente que Antígona parece sentir por el hermano y que le llevaría a una relación incestuosa. La autora manifiesta que Antígona no representa los principios normativos del parentesco y se trataría de un nuevo modelo:

“De hecho, no es que, como ficción, el carácter mimético o representativo de Antígona se ponga en cuestión, sino que, como figura política, apunta más allá, no a la política como cuestión de representación, sino a esa posibilidad política que surge cuando se muestran los límites de la representación y la representatividad” (Butler, 2001:16).

Los personajes de Creonte y de Antígona no son tan dispares en sus discursos. La autora analiza los actos de habla de cada uno de ellos, y es interesante resaltar el hecho de que los dos actos de Antígona coincidan con las ocasiones en que el Coro, Creonte y los mensajeros la llaman “varonil”. Butler se pregunta: “¿Ha asumido verdaderamente esta virilidad? ¿Ha vencido la soberanía del género?” (Butler, 2001: 24). Cuando Antígona habla con Creonte ninguno de los dos mantiene su posición de género, “ella se hace varonil y Creonte se debilita” (Butler, 2001:26). Antígona no atiende a los lazos del parentesco de manera general sino al caso particular, y ella misma cierra la posibilidad de otros lazos de parentesco:

“No solo el estado presupone el parentesco y el parentesco presupone el estado, sino que los “actos” realizados en nombre del uno o del otro son articulados en el idioma del otro, de esta forma la distinción entre ambos se confunde a nivel retórico poniendo en juego la estabilidad de la distinción conceptual entre ambos” (Butler, 2001:27).

Antígona no representa el parentesco ni lo que le es radicalmente externo, sino que “se convierte en la ocasión para hacer una lectura de una noción estructuralmente constreñida de la noción de parentesco en términos de su representatividad social, la temporalidad aberrante de la norma” (Butler, 2001:50). En ese sentido, pienso que esta autora está delimitando los conceptos de “acto” y “discurso”, y no sé hasta qué punto estos actos de habla corresponden al uso de una misma tipología textual en ambos personajes. Butler se pregunta: “¿La ley no escrita tiene el poder de re-escribir la ley pública? ¿Es lo todavía no escrito lo que constituye una incommensurabilidad invariable entre las esferas?” (Butler, 2001:61). Pienso que se establece una paradoja: Antígona habla aquí desde el lenguaje del derecho del cual presuntamente está excluida.

Una vez finalizado el análisis de *Antígona* de Sófocles, continuamos con *Antígona* de Eurípides, de la cual apenas nos ha llegado algunos fragmentos.

3. *Antígona* de Eurípides: una tragedia fragmentada

La *Antígona* de Eurípides pertenece a un conjunto de tragedias con rasgos comunes (me refiero sobre todo a *Andrómeda* y a *Helena*). Se ha destacado que esta obra, junto con las otras dos mencionadas, comparte unas innovaciones formales que la hacen especialmente singular y algunos autores han basado su análisis en evidenciar una diferencia entre las tragedias de Sófocles con las de este autor (Aélión, 1983:69-85), o en realzar algunos aspectos temáticos y argumentales (Lesky, 2001:288)⁵.

No es nuestra intención realizar un estudio exhaustivo de los fragmentos conservados ni tan siquiera empezar un intento de reconstrucción textual⁶, sino que nuestro interés radica en que esta *Antígona* perdida era conocida por Cayo Julio Higino cuando escribió su *Fábula* nº 72 y esto supuso una nueva mirada en la transmisión textual del mito. Algunos autores, entre los que destacan Scodel (1982) y Huys (1997)⁷, proponen una reconstrucción argumental a partir de las *Fábulas* de Higino, puesto que este recoge una versión del mito diferente a la de Sófocles, en la que Creonte se enfurece cuando reconoce a Maión, el hijo habido en secreto entre Hemón y Antígona, lo que origina el enfrentamiento paterno-filial. Sin embargo, otros autores descartan esta hipótesis de reconstruir el argumento a través de la *Fábula* nº 72 a favor de la *Antígona* de Astidamante II el Joven, porque “los fragmentos conservados de la homónima de Eurípides solo permiten ver que desde el principio se plantea el debate sobre la necesidad de enterrar al hermano muerto contraviniendo las órdenes de Creonte, el peligro que representa el gobierno despótico al margen de las leyes, y la importancia del amor y del apoyo mutuo entre los jóvenes” (Bañuls Oller y Carmen Morenilla, 2008:99).

⁵ Para este autor, hay una diferencia en el tratamiento amoroso que diverge en la obra de Eurípides respecto a la de Sófocles, porque “el amor aparece en primer término y alcanza la victoria en la salvación de Antígona”. (Lesky, 2001:288).

⁶ Los únicos datos para fechar esta obra son intrínsecos: por una parte, la métrica (según la cual se data con posterioridad al 420 a.C.), por otra parte, las alusiones a cuestiones externas (la referencia a que se produzca una guerra civil si hay discordia en la polis). Con todo ello, José Vte. Bañuls Oller y Carmen Morenilla Talens deducen que *Antígona* sería una obra tardía, todo ello corroborado por los fragmentos conservados y por algunas noticias sobre ella (Bañuls Oller y Carmen Morenilla, 2008:98).

⁷ Citado por Bañuls Oller y Carmen Morenilla, 2008:98.

Por su parte, François Jouan y Herman van Looy (2002) en su introducción a esta tragedia observan que la obra de Eurípides sería posterior a la de Sófocles, basándose en cuestiones métricas y en la ausencia de otros criterios externos. Los fragmentos no contienen ninguna indicación en cuanto a la composición del Coro, pero inciden en que la obra trata sobre todo del amor entre Antígona y Hemón y presuponen que el Coro estaría compuesto por jóvenes mujeres tebanas.

La información como fuente primaria proviene de Aristófanes de Bizancio (y de los restos arqueológicos que nos han llegado a través de ánforas), lo cual ha hecho suponer a varios autores (citados por François Jouan y Herman van Looy) que Higino se inspiró en la *Antígona* de Astidamante II:

“Astydamos II remporta le premier prix aux Dionysies de 341 avec une trilogie dont *Antigone* fit partie (v.TrGF I, 60,p.201; hormis le titre aucun fragment n’a été conserve); G. Xanthakis-Kaaramanos (48-55 et 55) se rallie à l’opinion de L. Séchan; elle croit en outre qu’Astydamos s’est inspiré de l’*Alexandros* d’Euripide, mais elle rejette l’*exodos* tragique d’Hygin dont l’erreur est due au souvenir de l’*Antigone* de Sophocle” (Jouan y van Looy, 2002:197)⁸.

Ahora bien, el contenido general de todos los fragmentos (excepto los fragmentos 3 y 6) pueden estar integrados bien en una versión sofocliana bien en aquella basada en el texto de Higino. Según estos autores, los dos primeros versos del prólogo son conocidos, pero la identidad del *prologizon* es problemática. La historia de Edipo está contada y si se acepta la corrección de Unger en el fragmento número 2, la aparición de la Esfinge se ha atribuido a Dioniso, cosa que supone al mismo tiempo una motivación suplementaria por la aparición de Dioniso como *deus ex machina* (Jouan y van Looy, 2002:199).

En 2008, Christopher Collard y Martin Cropp editan los fragmentos de *Antígona* de Eurípides y reconstruyen nuevamente la transmisión textual que estamos comentando:

“Hyginus, Fab.72 recounts Antigone’s story so very differently from Sophocles that it cannot be considered for reconstructing Euripides [...]. It is now widely agreed that Hyginus and one or two 4th c. vases reflect the Antigone of Astydamos the Younger (TrGF 1 60 T 5), although Taplin keeps open their possible relation to Euripides play”. (Christopher Collard y Martin Cropp, 2008:158)⁹.

⁸ Astidamante II obtuvo el primer premio en las Dionisias de 341 con una trilogía de la cual *Antígona* formaba parte (v.TrGFI 60,p.201; a parte del título no se ha conservado ningún fragmento); . G. Xanthakis-Kaaramanos (48-55 y 55) se une a la opinión de L. Séchan, cree además que Astidamante se ha inspirado en el *Alexandros* de Eurípides, pero rechaza el *exodos* trágico de Higino, cuyo error se debe al recuerdo de la *Antígona* de Sófocles (trad. de la autora).

⁹ Higino, *Fab.72* relata la historia de Antígona de manera tan diferente a la de Sófocles que no puede considerarse para la reconstrucción de Eurípides [...]. Ahora es ampliamente aceptado que Higino y uno o dos de los vasos reflejan la *Antígona* de Astidamante el Joven (TrGF 1 60 T 5), aunque Taplin mantiene

La obra de Bañuls Oller y de Patricia Crespo (2008) constituye una excelente monografía dedicada a Sófocles en lengua castellana. A partir de la página 118 abordan las tragedias de Eurípides (*Fenicias*, *Suplicantes* y los fragmentos de *Antígona* y *Edipo*), centrándose en el análisis de los fragmentos conservados de *Antígona* a partir de los cuales deducen lo siguiente: primero, siguiendo el resumen mitológico de Higino en la *Fábula* nº 72 el artesano ceramista se habría inspirado en la obra para decorar las dos ánforas encontradas en Apulia del siglo IV a. C. ; segundo, partiendo de las palabras del gramático Aristófanes, tanto Hemón como Antígona eran cómplices de dar enterramiento a Polinices y ambos merecerían el castigo, pero la intervención *ex machina* de Dioniso impediría la tragedia y provocaría el final feliz con las nupcias. Estos textos transmitidos solamente como originales de Eurípides pertenecerían también a Astidamante II, concretamente el primer argumento descrito.

Estos autores valencianos analizan con detenimiento el argumento de la trilogía de Astidamante II (Bañuls y Crespo, 2008: 154-160) y sobre todo manifiestan como innovación que tras la anagnórisis de Maión por Creonte, este reanudaría su enfrentamiento con Antígona desencadenando el final trágico. Cabe destacar también el interés que muestran por Higino, quien modifica el argumento reproduciendo el final de Astidamante II, por ello este autor romano mezcla tratamientos míticos de fuentes diversas, tanto griegas como latinas.

Vamos a iniciar el viaje de la transmisión textual a partir de las primeras noticias que tenemos del mito. Cayo Julio Higino recoge en sus *Fabulae* (concretamente en la *Fábula* nº72) la historia de *Antígona*, sin embargo realiza unas variantes respecto a la tradición clásica que analizaremos en el apartado siguiente. Se sabe que esta obra era conocida en el 207 d. C. y es probable que las fábulas fueran utilizadas como material escolar, pero concretamente la *Fábula* nº 72 fue la que pudo servir de base para el libretista Benedetto Pascualigo en la primera versión de la ópera italiana *Antígona* compuesta por Giuseppe María Orlandini en 1718.

abierta su posible relación con la obra de Eurípides. (Christopher Collard y Martin Cropp, 2008: 158. Trad. autora).

4. Evolución del mito a través de la *Fábula 72* de Cayo Julio Higino

4.1. Breve biografía

Los datos que nos han llegado acerca de Cayo Lulio Higino (64 a. C.- 17 d.C.) son pocos y confusos. Según cuenta Suetonio, Higino era de ascendencia hispana y había conseguido ser liberto gracias a Augusto. Fue discípulo de Alejandro Polistor y se convirtió en uno de los eruditos importantes de su época, de hecho, tuvo como profesión la de ocuparse de la Biblioteca Palatina¹⁰.

Polígrafo y anticuario, autor de varias obras eruditas, la presencia de Higino es importante en el ambiente cultural de Augusto, puesto que fue un gran conocedor de variadas materias que constituyeron el saber de su época (entre ellas destacamos las que se acercaron a la mitología, a las biografías ilustres y a los tratados sobre la naturaleza y el cosmos), y entre sus amigos figuraba Ovidio (si tenemos en cuenta una posible dedicación del libro III de sus *Tristia*).

La existencia de un posible segundo Higinio ha supuesto un problema para centrarse en la producción de este autor, ya que se había considerado que existía una gran diferencia entre sus *Fábulas* y su libro de *Astronomía*, de tal manera que se ponía en duda que hubieran sido escritas por la misma mano; sin embargo, Guidorizzi (2000: XLII) considera que esto no es posible, porque ambas obras reflejan el empleo de un mismo estilo. De hecho, “el gusto por la erudición o por las variantes en la tradición mitológica de época helenística es un factor decisivo para no imputar descuido o incultura en la utilización de las fuentes, sino para no sacar conclusiones apresuradas, fuera de lugar” (Urbán, 2003: 143).

Otros autores han seguido la misma línea de investigación, argumentando la paternidad de dichas obras a un único autor (Boriaud, 1997 y Del Hoyo-García Ruiz, 2009). De ser así, se podría trazar la biografía de este escritor con más profundidad, porque se tendrían en consideración las menciones a su persona por otros pensadores coetáneos

¹⁰ Los datos más fiables los procura la edición de Giulio Guidorizzi: *Igino Miti*. Biblioteca Adelphi 398, Ed. Adelphi. Italia. Milán 2000. Este autor analiza los datos que se tienen de la biografía del autor y de su obra y desmonta las varias teorías de confusiones generadas por las dos obras más importantes, tanto la de las fábulas mitológicas como la de su libro de astronomía. Véase también Boriaud (1997), y Del Hoyo-García Ruiz (2009) en la misma línea de atribución de estas obras a un mismo autor.

como Columela, Asconio Pediano, Plinio, Aulo Gelio, Servio y Macrobio (Alvar, 2017: 25).

4.2. Producción literaria

Si tenemos presente las últimas consideraciones sobre este escritor, su obra incluiría una gran variedad de géneros y temáticas. Por una parte, las obras históricas (*De familiis Troianis* y *De situ urbium italicarum*) o las dedicadas a personajes ilustres (unos *Exempla* que quizás sea la misma obra que otra cuyo título sería *De uita rebusque illustrorum uirorum* o que la titulada *De uiris claris*) y obras de la vida de los romanos (*De proprietatibus deorum*, *De dis penatibus*); por otra parte, las dedicadas a la naturaleza (*De agri cultura* y *De apibus*). Lamentablemente, ninguna de ellas se ha conservado; sin embargo, sí ha llegado a nosotros un libro llamado *Genealogiae* que contiene 277 relatos cortos de mitología y los *Astronomica*. En todo el conjunto de obras parece haber unas líneas comunes de base mitológica.

Podemos comprobar que hay una estrecha relación entre las *fábulas* de Higino y los mitos escenificados en el teatro griego. La obra es un manual de mitología estructurado en tres partes: unos árboles genealógicos de los dioses y héroes, las fábulas y los catálogos. El primer bloque y el último han llegado bastante mutilados, y el bloque central manifiesta lagunas, interpolaciones y desplazamientos (como se comprueba cuando se hace la comparativa con el índice de contenidos que realizó Dosíteo en el año 207).

De las doscientas setenta y siete fábulas¹¹ (descontando doce que se han perdido, cincuenta nueve que corresponden a inventarios de personajes ilustres o de otros acontecimientos) nos quedan unas doscientas seis fábulas, de las cuales ciento siete tienen el título de alguna tragedia griega. Este hecho demuestra la importancia que le daba el autor a la mitología, pero también la consideración de algunos mitos que no gozaban de una cierta relevancia. En gran parte de sus *Fábulas*, el autor resume la historia ya conocida pero añade variantes que otros mitógrafos no han recogido (por ejemplo, en la *Fábula* CIX, titulada *Iliona*, aborda el mismo tema que Eurípides pero desdibuja el papel de Andrómaca o cambia el devenir de la historia con la oferta de matrimonio a Poliméstor con una hija de

¹¹ De las *Fábulas* de Higino no nos ha llegado ningún manuscrito completo, por lo que dependemos para el conjunto de la obra de la edición que Micyllus hizo de ella en Basilea en 1535.

Agamenón). En este sentido, Higino no se limita a una exposición del mito sino que aporta elementos subjetivos que caracterizan al personaje (por ejemplo, en la *Fábula* CVIII con la posible justificación del crimen de Orestes y variantes míticas inéditas) o que afectan a datos puntuales que no influyen en la transmisión literaria del mito (Masià, 1996:51).

4.3. La influencia de su obra en Occidente

No existe (o lo ignoro) un estudio sobre el uso de la obra *Genealogiae* de Higino en los autores mitógrafos del Renacimiento y del Barroco, por lo que Urbán (2003:144) considera que el influjo de este autor no sería relevante. Según este autor, no se ha encontrado ningún comentario del Higino mitógrafo (Boccaccio solamente cita la obra de Higino sobre astronomía) o son referencias muy breves (en autores como Natale Conti y Cesare Ripa o el comentario de su fama por Dosíteo). Ahora bien, muchas veces no es fácil encontrar referencias explícitas de una obra y eso no significa que no fuese conocida.

La *Astronomía* de Higino tuvo mejor suerte. Según Guidorizzi (2000: XLI) la *editio princeps* se realizó por Jacopus Micyllus en Basilea (1535), de la cual se hicieron, como mínimo, unas cinco ediciones y la crítica textual mostró un cierto interés. Urbán comenta que “esta publicación posibilitó el influjo del manual de Higino en autores del Renacimiento, en contraste con la época anterior, en que, por ser menos conocido, estaba prácticamente ausente de las citas de mitógrafos” (Urbán, 2003:143). Sin embargo, es curioso observar que fue el mismo filólogo germano, Jacob Möltzer (conocido por su nombre latinizado Jacopus Micyllus) quien editó esta obra al mismo tiempo que las *Fabulae* o *Genealogiae*¹².

Higino en su *Genealogiae* no solamente consultaría fuentes primarias como Homero, Píndaro, Hesíodo y las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides (así como Apolodoro, Apolonio de Rodas, Diodoro Sículo, Plutarco, Luciano, Pausanias y los latinos Virgilio, Cicerón, Servio, junto con mitógrafos Vaticanos), sino también distintas ramas del conocimiento de la tradición y de su época. Constituye una singularidad que el mismo

¹² Del texto no nos han llegado ningún manuscrito completo, tan solo conservamos dos breves fragmentos: el primero, procedente del monasterio Freising (*codex Frisingensis* 237), se remonta al siglo IX, está escrito en minúscula beneventana y fue publicado por Halm en 1870; el segundo se conserva en la Biblioteca Vaticana, con el nombre de *Palatinus Latinus* 24. Se trata de un palimpsesto escrito en letra uncial, cuyo texto contiene 34 líneas y fue escrito en el siglo V o VI. Fue publicado por B. G. Niebuhr a comienzos del siglo XIX.

Higino relate las historias mitológicas con diferentes variantes, las cuales afectan a los nombres de los personajes, a la información sobre el relato o su diferente interpretación. Urbán (2003: 147 y ss) repasa más de cincuenta pasajes significativos a la hora de evaluar el texto de este escritor, sobre todo en lo que se refiere a la información y a la transmisión de las referencias mitográficas. Higino se convierte, a veces, en el único testimonio literario de una determinada tradición (por ejemplo, la información que detalla sobre el mito de *Álope*), el informador de los textos perdidos o fragmentados por múltiples causas (es el caso del *Laocoonte* de Sófocles que pudo servir de modelo para la descripción del personaje en la *Fábula* 135) o el intérprete de otros significados del mito (casos de paretimología en las *Fábulas* 28 y 99, por ejemplo). Es también interesante por las pinceladas iconográficas que complementan sus relatos, así como el uso de las particularidades lexicográficas.

4.4. La recreación en la transmisión mitológica

A lo largo de la obra de Higino (y a pesar de las modificaciones experimentadas por la transmisión textual) se puede observar una división y organización basadas en los grandes ciclos mitológicos (Ciclo de Jasón y los argonautas, Ciclo de Hércules, Ciclo de Teseo, mitos relacionados con Atenas, sus reyes y descendientes; Ciclo de Esparta, Ciclo de Micenas, Ciclo de mitos de Etolia) y, especialmente, dedicando cuatro bloques a los ciclos tebanos: Ciclo tebano I (I-XI). Cadmo y sus descendientes, I-VI: Mito de Atamante. Cadmo. VII-XI: Antíope y los Nióbidas; Ciclo tebano II (LXVI-LXXVI).LXVI-LXVII: Edipo. LXVIII-LXXVI: Siete contra Tebas, Antígona, Epígonos; Ciclo tebano III. Mitos relacionados con *Liber Pater* (CXXIX-CXXXIV); y Ciclo tebano IV. Los orígenes. Descendientes de Cadmo (CLXXVIII-CLXXXIV). Desde un punto de vista literario, el texto de la *Fábula* 72¹³ se presenta reducido a un simple esqueleto de los hechos, pero con diferentes variantes que lo separan de la *Antígona* de Sófocles y lo acercan a la obra de Eurípides.

La presencia de Argía ayudando a Antígona, así como el final trágico de los personajes, no pertenecen a la versión de Sófocles y es posible que Higino se inspirase en

¹³ Seguimos la obra en la edición de la Biblioteca Clásica Gredos, con la introducción y notas de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruíz. 2009. La *Fábula* 72 se puede leer en el apéndice 2 de este trabajo.

la versión de Eurípides. Lo más curioso es la historia que nos cuenta Higino sobre el final de Antígona convertida en madre (ya que en la *Fábula* CCXLIII sí que sigue la versión de Sófocles). Nada se sabe de la esposa (Eurídice/ Argía), no aparece la dualidad con Ismene ni el sabio Tiresias se expresa en escena. En contrapartida, Higino nos relata una historia de trazos fabulosos en la que Creonte, en los juegos de Tebas, reconoce al hijo de Antígona por la marca del linaje del Dragón (“spartoi”) y lo mata, a pesar de la intervención de Hércules. A partir de ahí, se desencadena la tragedia, porque Hemón mata a su esposa Antígona y se suicida. No hay lamentos por las pérdidas ni crítica a la posición de poder de Creonte, todo se diluye en un devenir de acciones.

El colofón podría ser una interpolación (“Creonte, por su parte, entregó en matrimonio a su hija Mégara a Hércules, y de ella nacieron Terímaco y Ofites”, *Fábula LXXII*: 160), ya que no tiene coherencia con el contenido de la fábula de Antígona ni tampoco introduce la fábula siguiente.

Hemos visto en el apartado anterior de qué manera las fuentes clásicas van interrelacionándose en el devenir de la transmisión textual, Higino conocedor de las mismas fuentes puede perfectamente mezclar tanto las latinas como las griegas en el argumento de la *Fábula* que nos ocupa y dotar al texto de una singularidad muy especial. El autor se hace eco de la *Tebaida* de Estacio pero modifica su argumento porque hace huir a Argía de Tebas y que Creonte ordene a Hemón asesinar a Antígona, reproduciendo, así, el mencionado final de la tragedia de Astidamante II.

Este viaje apasionante nos lleva también a la consideración de la importancia de la transmisión textual y de la edición crítica, porque un texto grecolatino no es un objeto que se haya mantenido siempre igual desde su génesis, sino que ha sufrido diversos procesos de alteración, por muy diversas causas, que lo han podido modificar a muchos niveles. De ahí que sea imprescindible comprender estos procesos de alteración que hayan podido sufrir los testimonios conservados de una obra para intentar restituir la forma textual. Para nosotros, nos interesa trazar la estructura de la obra clásica griega para buscar las similitudes y las diferencias con el esquema narrativo de Higino. Esto es lo que pretendemos a continuación:

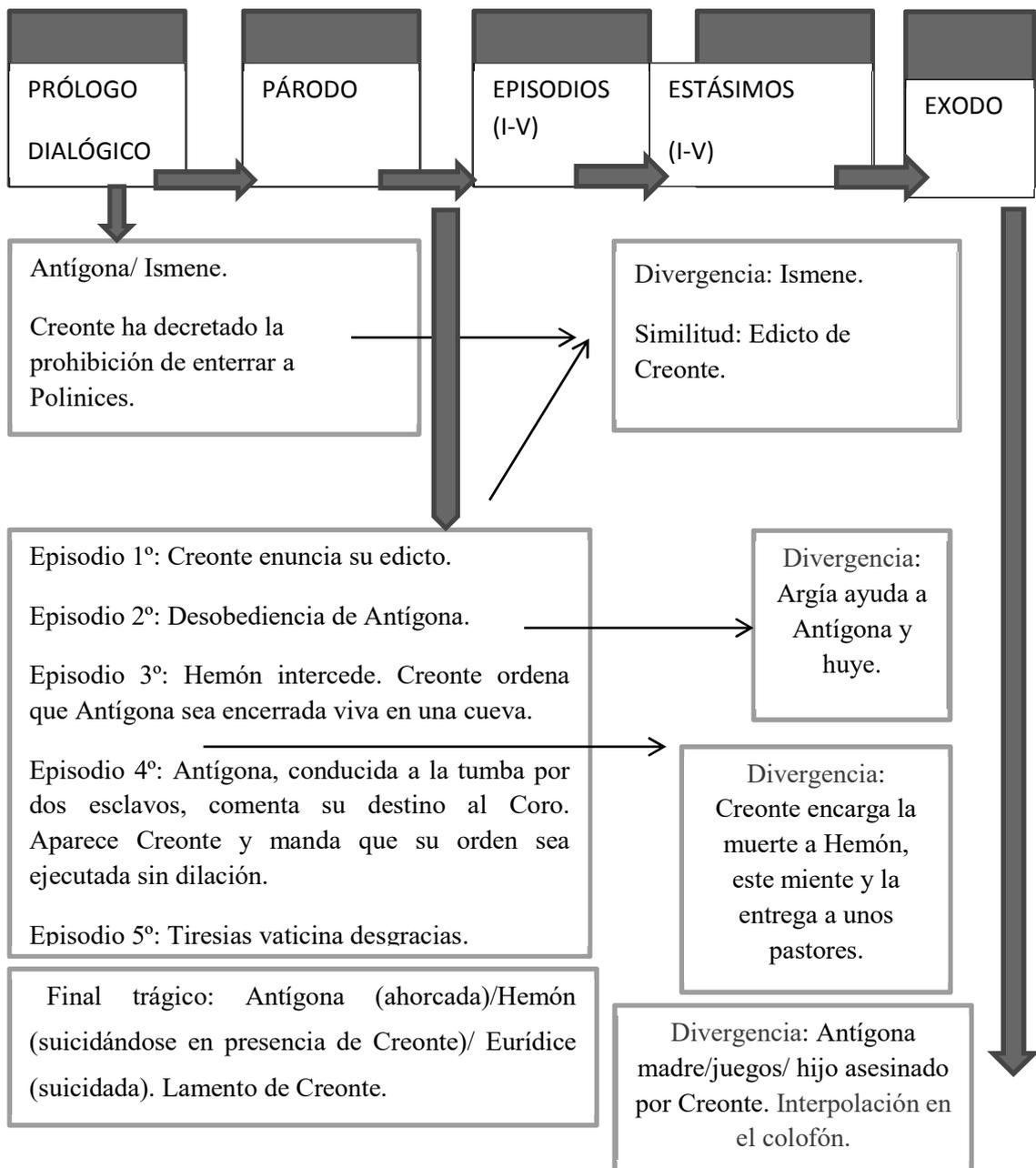


Ilustración 6. Similitudes y diferencias entre la *Antígona* de Sófocles e Higinio.

En el siglo XVII, en Ámsterdam aparecieron dos ediciones de esta obra: la primera fue compuesta por J. Scheffer (1674) y la segunda por Muncker (1681). En el siglo XVIII apareció una sola edición de Augustinus van Stavereb, aumentada y corregida (Leiden, 1742). Probablemente, Pascualigo conocería alguna de las dos ediciones del XVII para construir el libreto operístico de *Antígona* (1718).

5. Estudio de la ópera *Antígona* a través del libreto de B. Pascualigo

Mà Antigona il piagnea più che la morte.

(B. Pascualigo. *Antigona*).

5.1. Morfología de *Antígona*: el formato del *dramma per musica*

La *Camerata fiorentina* mantenía la oposición de la música polifónica renacentista e intentaba revivir lo que para ellos suponía la tragedia clásica, donde el texto se manifestaba acompañado del canto y del movimiento escénico. No es de extrañar, por tanto, que la primera ópera fuese la *Favola d'Orfeo* (1607) compuesta por Giovanni Monteverdi, donde la estructura dramática iba entrelazándose con elementos de danza, *ritornellos* musicales, números independientes y coros. En realidad, se trataba de una manifestación completa del que después se considerará espectáculo teatral y que ahora lo vemos reflejado en las óperas italianas de Florencia, de Roma y de Venecia antes de desarrollarse por las principales centros operísticos de Viena, París o Londres.

En los inicios del XVIII, la macroestructura del espectáculo operístico establecía dos formas distintas de ópera: la seria y la buffa. La primera estaba centrada en la tragedia y casi siempre tomaba como centro de interés el mundo mitológico, se utilizaba un *recitativo secco*, como parte del argumento importante, y el *aria da capo* plasmaba el momento álgido donde se manifestaban los sentimientos más íntimos de los personajes. La ópera buffa (o cómica) se centraba más en las historias de enredo, de los equívocos, buscando siempre la comicidad en las escenas cotidianas.

Las primeras obras operísticas centraron el mensaje en la palabra, llevando el canto estrechamente ligado al argumento para acentuar el dramatismo de la pieza (*dramma per musica*). En este sentido, podemos considerar que el libreto era el eje vertebrador de la estructura musical, sin embargo, nos falta un estudio que abarque las convenciones estructurales de los libretos, de sus características y de sus autores. Los criterios historiográficos que se han llevado a cabo en la caracterización de los modelos operísticos del XVIII plantean una estructura bipartita entre la primera mitad del siglo y la segunda, con los modelos de Metastasio y de Gluck.

Por otra parte, la obra concebida como género interdisciplinar se enmarcaba en un contexto histórico-cultural. En carnaval de 1637 se había estrenado *Andrómeda*, obra musical de Francesco Manelli y basada en un libreto de Benedetto Ferrari, que tuvo un considerable éxito y despertó el interés de los venecianos por el nuevo género y por la creación de nuevos teatros en la ciudad. Podemos considerar que fue la primera ópera representada para un público que había adquirido una entrada y no respondía a ningún encargo (como la ópera cortesana, destinada a la celebración de un evento político o religioso), sino que había sido ideada por la misma compañía ejecutante, la cual había cargado con los gastos de la producción y la organización de la misma. Además, varios factores también apoyaban este exitoso estreno operístico: primero, la misma ciudad de Venecia adquiriría cierta libertad en la creación de diferentes tipos de espectáculos y un ambiente carnavalesco que los propiciaba; segundo, el ceremonial político que necesitaba el patriciado para demostrar su poder y su enriquecimiento; tercero, una tradición teatral basada en la *comedia dell'arte* con unas infraestructuras que podían aprovecharse para el espectáculo operístico y un público acostumbrado a este tipo de ocio; cuarto, se ofrecía un escaparate turístico que evidenciaba el poder mediático de la ciudad; y finalmente, el mismo ambiente de ostentación y de simulacro favorecía los intereses económicos.

El espectáculo adquiriría grandeza y suponía un negocio empresarial, y en consecuencia, las familias empezaron a organizarse en torno a un empresario y construyeron un entramado organizativo más complicado que el de la ópera cortesana. Los teatros empezaron a emerger y a competir en la ciudad: Teatro Tron a San Cassiano (1637), Teatro Grimani dei Santi Giovanni e Paolo (1639) Teatro Zane a San Moisé (1639), Teatro di Sant'Apollinare detto San Aponal (1651), Teatro Grimani a San Samuele (1655), Teatro Vendramin a San Salvatore (1661), Teatro Marcelo-Capello a Sant'Angelo (1677), Teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo (1678).

Los temas representados concordaban con el ambiente creado y se basaron en relatos mitológicos que buscaban conectar con la grandiosidad veneciana. Además, el público también los prefería siempre que se le ofreciese variedad en los cantantes, convertidos ya casi en divos. En el caso que nos ocupa, la obra *Antígona* se representó por primera vez en el carnaval de 1718 y en el teatro Tron, con la denominación de “tragedia da cantarsi” y cuyo libretista era Merindo Fasanio (fray Benedetto Pascualigo). Según G. Steiner (1985) cuando el texto de *Antígona* de Sófocles llega a Italia en 1423 y a Venecia en 1502, la fama de la protagonista ya es imparable.

La historia del mito de Antígona recorre un largo camino desde que Giovanni Rucellai la presentara en *Rosamunda* (1516), pasando por la dramatización de los mitos tebanos en *Giocasta* de Ludovico Dolce y en *Antígona* (1581) de Giovanni Paulo Trapolini. La historia llega a Inglaterra con la obra *Iocasta* de George Gascoygne (1566), una traducción francesa inédita de *Antígona* de Calvy de la Fontaine (1542), la narración de Hans Sachs (1550 y 1560) y la narración melodramática de Anton Ulrich (1677). Otras dos obras importantes serán, por una parte, *The Tragedy of Antigone, the Theban Princess* de Thomas May (Londres, 1631) y *l'Antigone* del abate Claude Boyer (París, 1686). Habría que considerarse, según Steiner (2013:34), las estrechas relaciones entre las *Antígonas* de Eurípides y Estacio, como las de Merindo Fasanio y fray Gaetano Roccaforti. Los compositores del clasicismo mostraron una gran atracción por la figura de Antígona, sobre todo los compositores y libretistas italianos.

En la portada de la obra podemos observar un lema que representa a una mujer sosteniendo una máscara y un laúd, posiblemente serviría como propaganda de la pieza artística, dentro de las convenciones artísticas de la época.



Ilustración 6. Libreto de 1718.

En el carnaval del 1721, la obra se escenificó en el teatro S. Angelo y se la denominó “tragedia ristretta ad uso di cantarsi”; y en su tercera representación volvió al Teatro Cassano (1724). Cambió de lugar de escenificación en el carnaval de 1732,

representándose en el Regio Ducal del Teatro de Milán y dedicándola a la condesa de Daun, María Barbora, reducida ahora a tres actos y denominándose “drama per música”. Anteriormente la obra *Antígona* fue recitada, tenemos constancia de las representaciones de Aurelio Aureli en el teatro de SS. Gio. E Paulo (1660) y en el teatro Vendramino (1669) en Venecia, y posteriormente, en 1670, Pietro Andrea Ziani continuó esta *Antígona* de Aurelio Aureli, siendo todas ellas representaciones de tres actos. La representación que incluye ballet es la de Pietro Pompeo Sales, denominada *L'Antigona in Tebe*, dramma per musica que se representó en el nuevo Teatro de Padua en plena feria de 1767 y que estuvo dedicada a Martin Cavalli.

El compositor de esta *Antígona* fue Orlandini (4 de abril de 1676-24 de octubre de 1760), el cual junto con Vivaldi ha sido considerado como uno de los compositores más reputados del siglo XVIII. Empezó a trabajar para el príncipe Fernando de Medici como compositor de ópera en su primera obra *Artaserse* (1706), y en 1711 fue maestro de capilla del príncipe Gian Gastone. El mayor éxito de crítica fue esta ópera *Antigona* (1718), más tarde, compuso el intermezzo *Il marito giocatore* (1719), considerado como un drama musical. En 1721 realizó dos obras importantes: por un lado, su ópera *Arsace* (una revisión de su obra *Amore e maestà*) y su ópera *Nerone*.

Diversos motivos hicieron que dejase Boloña y retornara a Florencia (seguramente en 1732), donde se dedicó a ser de maestro de capilla de la corte de los Medici y también de la Basilica de Santa Maria del Fiore; continuando con sus trabajos compositivos para los teatros La Pérgola y Il Cocomero de Florencia. La amistad con Merindo Fesanio viene de lejos, desde la escritura del libreto operístico de *Antígona* (1717) y perduraría como mínimo hasta 1734, puesto que la transcripción realizada de Pascualigo sobre Fabio Quintiliano se imprime en el taller de impresión que era propiedad del músico.

Respecto a Benedetto Antonio Pascualigo, se trata del poeta veneciano Giovanni Carlo de Merindo Fesanio (Venice, fl.1706–34), miembro de la formación veneciana “Academia de la Arcadia”. Según consta en el Diccionario de música Grove¹⁴ escribió siete libretos operísticos en Venecia que fueron representados entre 1718 y 1725. Tenía un conocimiento de la tragedia clásica considerable, como se evidencia en sus versiones

¹⁴ Puede leerse la referencia en la siguiente página web:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903839>

operísticas tomadas de las obras de Eurípides¹⁵, Sófocles y Séneca¹⁶. En 1718 estrenaba la ópera *Antígona* con gran éxito de público en el Teatro San Cassiano; después la obra *Cimene* (una “tragedia da cantarsi”) estrenada en el teatro San Angelo de Venecia en 1721 e *Ifigenia in Tauride* en San Giovanni Crisostomo en 1722 y 1725 (aunque compuesta en 1719).

En la colección y catálogo digital de las bibliotecas italianas¹⁷, figura el manuscrito de la ópera *Antígona* de 1717 (perteneciente al fondo de la Biblioteca de Milán) y el texto impreso de 1721 (con tres copias) y una versión de 1727, además del drama veneciano *Berenice* compuesto en 1725 (y representado también en 1728, 1732 y 1784). Es el autor del drama *Mitridate re di Ponto vincitor di sè stesso* para el carnaval de 1723 (representado en el teatro de S. Gio. Grisostomo), y de *La fedeltà coronata*, un drama per musica representado en el teatro Malvezzi de Boloña en 1727, con música del maestro Orlandini.

Sabemos que Pasqualigo fue también el autor de “Le Api del povero declamazione di M. Fabio Quintiliano eloquente avvocato del Foro latino”, transcrita al italiano con observaciones retórico-poéticas, el cual fue publicado en la taller de impresión de Orlandini en 1734. Asimismo, se ha conservado un libro de meditaciones impreso en el Seminario de Padua en 1740¹⁸, el cual contiene también un soneto suyo dedicado a la muerte de Clemente XII y una oración fúnebre.

¹⁵ Pasqualigo, Benedetto; Euripides: Le quattro tragedie attribuite a L. Anneo Seneca il morale filosofo cioè la Medea, l'Edipo, la Troade, l'Ippolito, con l'Ippolito del greco Euripide trasportate in versi sciolti del notro idioma da Benedetto Pasqualigo nobile veneto, fra gli Arcadi, Merindo Fesanio. Offerite all'eccellenza del signor Girolamo Giustianano procuratore di S. Marco In Venezia: presso Angiolo Geremia in campo di S. Salvatore, 1730 opac SBN - Testo a stampa - Monografia [IT\ICCU\BVEE\077746]. <http://www.internetculturale.it/it/16/search?q=Fesanio&instance=metaindice&pag=2>

¹⁶ Seneca, Lucius Annaeus <4 a.C.-65>; Seneca, Lucius Annaeus. Pasqualigo, Benedetto Le quattro tragedie attribuite a L. Anneo Seneca il morale filosofo cioè La Medea, L'Edipo, La Troade, L'Ippolito, con L'Ippolito del greco Euripide trasportate in versi sciolti del nostro idioma da Benedetto Pasqualigo nobile veneto, fra gli arcadi, Merindo Fesanio. Offerite all'eccellenza del signor Girolamo Giustiniano procuratore di S. Marco In Venezia : presso Angiolo Geremia in Campo di S. Salvatore, 1730 opac SBN - Testo a stampa - Monografia [IT\ICCU\MILE\022321]. <http://www.internetculturale.it/it/16/search?q=Fesanio&instance=metaindice&pag=2>

¹⁷ <http://www.internetculturale.it/it/16/search?q=Fesanio&instance=metaindice&pag=1>

¹⁸ 1. Maria piena di grazia Concetta, Nonciata, nata, perciò presentatasi sacerdolmente nel tempio. 2. Gesù Cristo vero Dio vero uomo, figliuolo di Dio e di Maria immacolata. A confortamento di fede, di carità, di speranza cristiana. Votive conclusioni di Benedetto Antonio Pasqualigo. Pubblicazione In Padova: Nella stamperia del Seminario, 1740.

Este noble veneciano pertenecía a la *Accademia degli Animosi* y todas sus obras tenían una gran influencia clásica, aunque a veces no de un modo directo¹⁹. En *Cimene*, por ejemplo, muestra una evolución del personaje femenino que pasa del deseo de venganza al amor, evidenciando asimismo las claves de su clasicismo (López, 2016:245).

5.2. La estructura de la obra

Existen diversos estudios historiográficos que establecen momentos diferenciados en el enclaje estructural de la ópera del XVIII: por una parte, algunos autores destacan dos periodos correspondiendo al modelo de Metastasio (primera mitad del siglo) y modelo de Gluck (segunda mitad del siglo)²⁰; por otra parte, hay otros autores que afirman que es necesaria una transición hacia el XIX²¹; sin embargo, nos inclinamos por la teorización realizada por Hertz (1980)²² diferenciando tres etapas en el siglo XVIII: 1720- 1740 (modelo metastasiano), 1740-1770/75 (influenciado por la tragedia lírica francesa) y 1770/75- 1820 (relacionado con la ópera cómica italiana).

Seguimos el libreto de *Antígona* de la Biblioteca italiana²³, fechado en 1718²⁴. La estructura de la obra se organiza en cinco actos (como la ópera francesa)²⁵ y no en tres

¹⁹ Esta es la argumentación que sigue en su tesis López Verdejo (2016) cuando se refiere que partía de obras de otros autores como Racine, así, por ejemplo, de la Mithriade del dramaturgo francés escribe el italiano su Mitriade re di Ponto, vincitor di se stesso, de 1723.

²⁰ Rosen, Charles, *The Classical Style*, Nueva York, Norton, 1972; Basso, Alberto, *La época de Bach y Haendel*, Madrid, Turner, 1986; Pestelli, Giorgio, *La época de Mozart y Beethoven*, Madrid, Turner, 1986; Downs, Philip, *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998; Kunze, Stefan, *Las óperas de Mozart*, Madrid, Alianza (Alianza Música, 48), 1990.

²¹ Della Corte, A.-Pannain, G., *Historia de la música*, Barcelona, Labor, 1965 (3 vol.); Parker, Roger, *Historia ilustrada de la ópera*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

²² Hertz, Daniel, *Ópera seria del s. XVIII*, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Publishers Limited, 1980, pp. 555-558.

²³ En el apéndice 3 se ofrece la versión de 1717 y la traducción realizada de la misma.

²⁴ La Biblioteca alemana posee digitalizada la obra pero tiene un problema con el final del acto tercero. Se puede consultar en esta página:

<https://daten.digitale-sammlungen.de/0004/bsb00049091/images/index.html?id=00049091&groesser=&fip=193.174.98.30&no=&seite=1>

Seguimos la obra desde la biblioteca italiana, la cual es tá disponible en esta página web:

(1718): <http://www.urfm.braidense.it/rd/02267.pdf>

(1721):http://www.internetculturale.it/jmms/objdownload?id=oai%3Abid.braidense.it%3A7%3AMI0185%3AMUS0321024_RACC.DRAM.2839&teca=Braidense&resource=img&mode=all

²⁵ A finales de siglo, los libretos se empezarán a articular en cinco actos, a la manera de los textos franceses que escribían los libretistas más notables, como Houdart de La Motte o Phillipe Quinault. Los italianos Frigimelica, Domenico David y Apostolo Zeno (todos estos en Venecia), Silvio Stampiglia (en Roma y Nápoles) y Antonio Salvi (en Florencia) son los protagonistas de este primer cambio.

actos como cabría esperar de una ópera italiana (aunque después el mismo libretista haga los arreglos oportunos para reducirla en posteriores ediciones). La estructura en tres actos permitía distribuir de forma más coherente la trama: 1. Exposición del conflicto, 2. Elaboración del conflicto, 3. Resolución del conflicto.

Se observa que el número de escenas es más o menos homogéneo (Acto I con 6 escenas, Acto II con 9 escenas, Acto III con 8 escenas, Acto IV con 9 escenas²⁶, Acto V con 7 escenas). Falta un análisis filológico de este libreto de ópera que pueda establecer e identificar con claridad las distintas ediciones, además de localizar y colacionar algunos ejemplares, para comprobar cómo se ha fijado el texto y cómo ha variado de unas ediciones a otras. Algunos de estos problemas los hemos visto cuando hemos cotejado la primera edición (1718) con la segunda edición (1722), siempre observando que a los problemas de equivocaciones y repeticiones, la segunda versión acorta los diálogos o las intervenciones de algunos personajes.

La acción dramática se basa en la alternancia de recitativos (*versi sciolti*, heptasílabos y endecasílabos sin rima) y arias que ponen de manifiesto la actitud del personaje. Cada aria cierra la escena con la salida del personaje y formalmente muestra una simetría y una armonía en cuanto al estilo y métrica, además de servir de lucimiento para el artista. Con el recitativo la acción avanza, mientras que con el aria, los personajes se detienen y reflexionan. Generalmente, encontramos arias con un patrón estandarizado, de métrica regular (con versos heptasílabos) y con un contenido que ensalza la naturaleza, ahora bien, el aria no es un adorno o agregado intensificador porque expone los nodos conceptuales de la filosofía subyacente en el entramado textual.

Las escenas que se encadenan sin presencia de arias suelen representar una acción dramática *in crescendo* en la que los personajes van sumándose al diálogo, como ocurre con la escena IV del Acto I, la escena I del Acto III, la escena I del Acto IV, y en las escenas I y II del Acto V. En algunas escenas se abre con un aria breve, como ocurre en la escena VII del Acto IV con el pareado de Osmene, o las intervenciones a dúo o a trío en los momentos más intensos de la acción (Dúo de Yocasta/Ormino en la escena III o el duetto de Antígona/Osmene y el trío de unión con Yocasta en la escena VI y escena VII,

²⁶ Hay un error en el número de las escenas del acto IV. En la edición de 1718 no figura la escena VIII y pasa directamente a la escena IX, sin embargo en la edición de 1722 se corrige el error pero falta la escena IX. Cotejando las dos ediciones y la edición de Brn (1728) hemos observado que el problema continúa igual. Deducimos, por tanto, que no falta ninguna escena sino que ha habido un problema de ordenación y que el acto IV tiene 9 escenas correlativas.

todas ellas del Acto V). Se da el caso de una escena que lleva dos arias importantes, se trata de la escena final del acto IV con la de Osmene y Antígona, verdadero momento álgido del descubrimiento y de las penas de amor. Finalmente, el Coro abre y cierra la escena VII del Acto V. La obra consta de 29 arias y un Coro (que cierra las escenas VII y VIII del Acto III y el Acto V), pero apenas hay duettos y cuando aparecen son de uno o dos versos y todos en el Acto V, con lo cual Pascualigo se desvincula de casi todos los libretos contemporáneos donde siempre se da la presencia de los dúos en el que tanto el castrato como la primera *donna* relatan sus quejas. Quizás, porque le interesa el aspecto pasional del protagonista y su capacidad para mostrar el afecto.

El libreto cuenta con una portada o frontispicio en el que se detallan los datos generales de la obra, la dedicatoria, el argumento, una página dedicada a los espectadores y los actores. Destacamos en la trama que Pascualigo que sigue la obra clásica con apuntes de la *Fábula* de Higino en 1718 (sin embargo, esta fuente ya no es reseñada en la versión de 1721):

“Igino nelle favole ci sommnistra l’idea della tesitura. Suppone, che Emone figliuolo de Creonte trascurasse per pietà, e per amore della sposa Antigona di già resa gravida il comando paterno, e simulata la dilei norte, consegnassela nelle selve al pastori; donde ritornata a Tebe nella celebrazione de’ giuochi con la prole figliata, fosse fatalmente riconosciuta dai Segni naturali impressi nelle membra del figlio. Quindo prese il motivo penna erudita di lavorare ingenosa tragedia” (*Antigona*, 1718).

Pascualigo manifiesta la voluntad de haber compuesto el libreto “acomodándolo de manera particular, con diferentes caracteres, al uso del canto y de las escenas “modernas”. Los nombres de los personajes continúan siendo los mismos, exceptuando la modificación del nombre de Emone por Osmene.

La escenografía corrió a cargo del Sr. Canali con cinco escenas mutables correspondientes a los cinco actos en que se organiza la obra. No abundan las acotaciones escénicas y estas siempre son descripciones de movimientos y de las acciones importantes de los personajes. La ópera contaba además con bailes que suponemos que irían cuando finalizaría cada acto, sin embargo, el reparto de los mismos no aparece al principio del libreto ni sus apariciones son descritas en las escenas correspondientes. Es posible que en posteriores ediciones se tuviera esto en cuenta, por ahora solamente sabemos que los bailes corrieron a cargo de la Sra. Susanna Dentis. Veamos a continuación el esqueleto estructural del libreto:

ACTO I Decorado: Paseo real /Templo	ACTO II Decorado: Jardín	ACTO III Decorado: Patio palacio	ACTO IV Decorado: Salon del trono	ACTO V Decorado: Lonja/Prisión
Escena I	Escena I	Escena I	Escena I	Escena I
Escena II	Escena II	Escena II	Escena II	Escena II
Escena III	Escena III	Escena III	Escena III	Escena III
Escena IV	Escena IV	Escena IV	Escena IV	Escena IV
Escena V	Escena V	Escena V	Escena V	Escena V
Escena VI		Escena VI	Escena VI	Escena VI
		Escena VII Escena VIII	Escena VII Escena VIII Escena IX(X)	Escena VII

Ilustración 8. Esquema sinóptico de la estructura de la ópera.

El final de la pieza operística no ofrece un epílogo cantado para alabanza del público cortesano sino que termina con la actuación del coro. El mensaje queda claro en el castigo de los malos gobernantes y la felicidad de la familia.

*O di Cadmo inclita erede
viene al soglio, e venga Osmene.
L'empio Re diede la pene:
regni la tua virtù; regni sua fede.*

La trama tiene un transfondo de rebeldía con la presencia de Antígona. Recordemos que Napoleón llega a Italia en 1796 y el Véneto se convierte en el escenario de la lucha entre franceses y austríacos. La constitución veneciana era ya un anacronismo y el emperador despojó a la república veneciana de sus posesiones, cediendo territorio a Austria. Un ligero respiro se nota en la paz de 1797 y en la restitución del comercio²⁷ con un periodo de relativa prosperidad.

²⁷ Para profundizar más en el tema es recomendable la obra de Nani Mocenigo: *Storia della Marina Veneziana*. Ed. Ufficio Storico M.M., 1935.

5.3. La trama

El **Acto I** plantea el problema y la relación de los personajes ante el edicto de Creonte. La primera escena sirve para situar la acción, ya que nos relata la victoria de Creonte sobre Tebas (“Yo mismo vengué a la patria y a los dioses de Antígona con el destino”) y el origen de Yocasta (se cree que el padre es Ormindó, un pastor cortesano); pero también para evidenciar el amor que siente Ceraste, privado de Creonte, por la misma Yocasta (Dorinda) que intenta disimular delante de los demás (Ceraste: “Del misterio, que entiendo, es mejor amarlo y aprendo a simularlo”). La escena primera termina con el aria de Ceraste que de manera simbólica traza el mal augurio con la simbología de Febo.

Si cotejamos la primera edición de 1718 con la segunda de 1721, Pascualigo incide más en los motivos de Creonte en la primera edición (“A Tebas y a sus dominios/, yo también siento en el corazón/ indignación, esperanza, deseo, temor y furia”), en la desobediencia de dejar insepulto a Polinices y en el castigo que vendrá de la mano del hijo. Todo ello se diluye en la edición de 1721.

La escena segunda es el encuentro del padre y del hijo. Creonte le insta a cumplir su mandato (“Aprende a obedecerme”), y la conveniencia del matrimonio (“Sea Yocasta la esposa para el amado hijo”), pero Osmene no quiere obedecer la orden puesto que conlleva la muerte de Antígona (“Si te supiese obedecer contra mi corazón/ te lo dirá mi llanto”). Creonte no atiende a razones y hace caso al oráculo (“El Cielo se expresó con infalibles notas”), mientras que Osmene replica (“El Cielo nunca dictó leyes contrarias”) y está dispuesto a cualquier batalla pero nunca a esa (“Bien puedo ofrecerte la sangre, y no el corazón”). Creonte ya está ofuscado y nada ni nadie podrá hacerle cambiar de opinión sobre la muerte de Antígona (“No volveré a ser padre y seré rey”).

De nuevo las versiones de 1718 y de 1722 difieren en el tratamiento detallado de las razones del personaje, en este caso Osmene, que no duda en considerar que su padre se ha vuelto cruel y falto de clemencia con el mandato que se le asigna. Muestra su inquietud y pone en tela de juicio su obediencia ciega. Es el mismo Creonte (y no Osmene como en la versión de 1722) el que apela a la obediencia (“En vano alardeas y finges, / contra el patrio mandato, el sentido y el celo”), y el que describe el oráculo y la conveniencia de esposarse con Yocasta (“A favor de Yocasta, / solo te mueve desprecio y vil objeto”).

La tercera escena es un dúo entre Ceraste y Evalco²⁸ donde manifiestan su opinión sobre el mandato de Creonte y se expresa el amor hacia Yocasta por parte de Evalco (“El corazón no tenía ley para no amarla”). Así como en la escena anterior la isotopía léxica era el enfrentamiento del padre e hijo (tomando como palabra nuclear la obediencia), ahora se traslada a la contraposición del amor y la locura de Creonte (“Él aconseja con su sabiduría y no con el corazón, / ese amor es también una felonía”). En la versión de 1718, el personaje de Ceraste participa más en la acción dramática, manifestando el amor hacia Yocasta y la convenciencia en ocultarlo de los demás (“Disimular conviene/ el amor de Yocasta/ con el trabajo y los consejos/hacia el rey, Evalco y Osmene”), y también su aria termina la escena manifestando lealtad y amor²⁹.

La cuarta escena empieza con el dúo entre Osmene y Evalco para tratar el tema de Yocasta. Osmene sabe del amor de Evalco hacia ella (“Y a Evalco, que la ama, el reino se rinde”) pero este le guarda fidelidad a Osmene (“El amor de Yocasta/ no vale, bajo mi alma, el amor de Osmene”). El hijo de Creonte reitera el amor hacia Antígona y se niega a cumplir la orden de su padre (“Yo sirvo a Antígona y no a la sombra de Antígona”), además, manifiesta piedad y la deja que huya (“Pido ser piadoso y que ella viva/ por favor, que se salve al llanto mío”). La escena se acaba con el aria de Osmene recordando a Antígona. En la edición de 1718 la acción dramática es más extensa porque desde el inicio Osmene toma la decisión irrevocable de recusar el mandato (“Me halaga y me amenaza en vano /como rey, como padre al lecho indigno, / y recuso voluntariamente esposa y reino”), y sobre todo, se centra en el horrendo sacrificio que habría de recibir su amada (“Su derecha se vuelve contra el corazón [...] / sobre el amado cuello/ que ella me ofreciera desnudo, ya pende el hierro”).

La escena V manifiesta el amor de Evalco hacia Yocasta y la lealtad hacia Osmene con su aria, y la escena VI termina con el personaje de Antígona, verdadera protagonista del acto I. Ella nos cuenta la historia de su desgracia y su desventura (“Este es el vástago de la sangre del Dragón/ y de su desventura; aquí está Edipo/el miserable incesto e inocente/ que el Cielo todavía castiga”), el amor hacia su hermano (“Amé, medio sepultado, oh Polínicos!”[...] /“Soy rea de piedad fraterna y rea de sombra”), el amor hacia el esposo (“Osmene, ¿Dónde estás?”) y la resolución de regresar a Tebas para “respirar”

²⁸ Hay un error en los personajes de la escena porque figuran tres (Osmene, Ceraste y Evalco) cuando en realidad solamente son Ceraste y Evalco los que realizan el dúo. Error que continúa en la edición de 1722.

²⁹ Es importante observar que en la edición de 1722 no aparece el aria de Ceraste para terminar la escena II.

bajo la apariencia viril pero “tebana”. Manifiesta su valentía como esposa, hija y madre (“Antígona yo soy, ¿qué más se espera?”) y termina con un aria donde simboliza su fuerza semejante a las olas del mar. La edición de 1718 recalca el pasado de Antígona, pero este apenas se observa en la edición de 1722.

El **Acto II** sitúa el problema de la trama. Empieza la escena I con los personajes de Ormindo y de su hija Yocasta, manifestando la buena fortuna por haber conseguido el favor de Creonte para las futuras nupcias (“¡Oh cómo, padre, oh cuánto/ el amor oculto es mi deseo!/ Ora temo, ora espero, ora canto/ extraños objetos de amor y fortuna. / Los años crecen, y los cuidados; y a la grandeza, yo nacida en los bosques, tengo el alma poco acostumbrada”). En la edición de 1722 no aparece este deseo de Yocasta.

En la escena II aparece la figura varonil de Antígona, una extranjera que busca el palacio de Creonte y a su esposo. Yocasta le comenta que allí lo encontrará llorando, y Antígona pregunta por la causa del planto, que no será otra que el mandato de Creonte (“Verás a Osmene con el ceño fruncido”). Ella se interesa por Osmene y reconoce a Yocasta como rival (¡Ah ella es mi rival y Osmene ingrato!), pero mantiene su posición y no se deja llevar por los acontecimientos funestos que invaden su corazón (“Oportuna me escondo”) guardando silencio (“Calla el afecto oculto/ que despecho/silencia tu rubor”).

En la escena III vuelven a conversar el padre y la hija sobre el amor hacia Osmene y el deseo de Creonte (“Eres querida por Creonte; él me llama/ a menudo, y piensa en ti; a tu hija/seré pronubo, dijo”). Ormindo no desespera en su empeño (“Ámalo, ¡oh hija! Y espera; el verdadero afecto/ surge de un verdadero deseo”) y le apremia (“Ahora aprovecha el momento de tu destino”). El aria final de Yocasta manifiesta esa pasión contenida (“No hay horas suficientes que basten para el placer”). En la escena IV Osmene relata la pérdida de su esposa mientras que Antígona, que estaba escondida, sale a escena.

La escena V es el punto álgido del amor de Antígona (“Antígona está a tu lado, ella te escucha/ te toma la querida mano”), pero también de las penalidades del pasado: el momento del exilio, el dolor, la indignación y el olvido (“Para vengarme estoy viviendo” [...] / “Deja que Némesis sea el dios de nuestro amor”). Osmene la reconoce, bajo la forma viril de su atuendo, y la reclama como esposa (“Sí, mi esposa, eres diosa; te reconozco/ en tu virtud, el rostro es conocido; / y reconozco la gran alma; / y conozco el corazón”). Ambos esposos intercambian reproches, pero Antígona relata todo lo acontecido con suma sutileza. El aria de Osmene vuelve con el fulgor del amor hacia su amada (“*Muestra al*

alma el claro aspecto, / y la calma del deleite / ya se expande en mí”), y sirve de contrapunto para el aria de Antígona de la escena VI. Es ella misma la que nos cuenta la pérdida de su patria y de su reino (“Nuevo peligro/ encuentro en la patria y un nuevo exilio”) y donde utiliza como recurso estilístico el símbolo de la golondrina.

La escena VII es un mero apunte de la voluntad de Creonte para desposar al hijo con Yocasta (“Él es mi hijo Osmene, él sea tu esposo/ ¿ahora qué te parece al corazón/ tan repentino detino?”) haciéndola digna del reino (“Te doy el reino/ para ti como dote; lo da el Cielo”). El mismo Ceraste interviene, en la escena siguiente, para recordarle a Yocasta que se mantenga fuerte en su acceso al trono (“Virgen ilustre y bella, / mantén tu fuerza y serás reina”), lo cual no es tan importante para Yocasta, pues ella apreciaría mejor el amor de Osmene, mientras que Ormindo le recuerda que se ha de ir acostumbrando a su nuevo destino. Es entonces, cuando sabemos del amor no correspondido de Ceraste.

La escena IX plantea de nuevo el tema recurrente del casamiento y del destino prefijado por Creonte, pero Yocasta vuelve a preferir el amor al trono (“y quizás sabré/ cubrir con suspiros, cálidos y tiernos, / El largo afecto, verdadero, y no bien entendido./ Dioses, pero con cuál fuerza/ después de vosotros, del padre, del monarca/ vilipendiaré su corazón fuerte”). Su aria final evidencia justamente ese deseo (“Si consigo que él me mire/ con dulce cara, yo no sé entonces...”). De nuevo se evidencia un contraste entre la edición de 1718, más completa en las intervenciones de Osmene y de Yocasta, que la de 1722.

El **Acto III** se organiza en ocho escenas, en la primera de las cuales intervienen Antígona, Osmene y Evalco. Allí, la protagonista muestra la cobardía y la indecisión de Osmene (“Deja de ser un cobarde/ y comienza a ser esposo de la hija de Edipo”) y la venganza (“Un Dios justo está conmigo, él es venganza”). Se trata de un juego de equívocos donde Antígona retrata a Osmene (“Si finge ser infiel, Osmene es ingrato”), mientras que él juega a la simulación. Mientras Evalco observa el comportamiento de la heroína (“Más cauta, menos feroz, odia el consejo, el cielo no se irrita, el Dios espera”) y relata los acontecimientos.

Antígona está decidida a contar su caso aunque Evalco quisiera que se alejara tanto del templo como de la turba encendida, pero ella no atiende ya a razones (“Salí del bosque y vine a Tebas/ como reina, y no fugitiva, y no me escondo”). Termina la escena con el aria de Evalco deseando la salvación de Antígona, en cuyos matices retóricos se plasma la

nueva simbología del retrato de la heroína. En la edición de 1718 se amplía algunos monólogos que no aparecen en la edición de 1722, sobre todo en aquellos pasajes de los personajes del inicio de la escena I (Evalco y Osmene) y de la escena III con el diálogo amoroso entre Yocasta y Osmene.

A medida que transcurre la trama de la tragedia, el conflicto entre los personajes está tejiendo una red de intereses. Antígona trasciende la esfera privada y pasa al ámbito social público, no solamente a ojos de Creonte convertida en un varón, o al menos masculinizada, sino que los personajes masculinos se diluyen ante la presencia de ella, y en cierto sentido, la heroína se erige como representante de un cuerpo colectivo. En la escena II, los personajes de Antígona y Osmene dialogan sobre el exilio de ella y la afrenta, pero sobre todo por la venganza de Antígona (“Arma tu mano, vengadores dioses”) hacia Creonte (“El malvado rey que me expulsó/ sobre la cabeza coronada / rodará la irada espada, / y la diadema sangrienta/puesta en frente al rey mi esposo. / Sí, reina, yo volveré). La escena III nos revela la relación pseudoamorosa entre Osmene y Yocasta junto con el deseo de Ormindo por las nupcias. Vuelve asimismo lo que se augura como presagio entre la luz y la oscuridad en la mente de Osmene (“¿A qué engañan las luces vagas e inciertas?”), junto con la esperanza y el temor de Yocasta hacia su destino (“Temí, lloré, esperé y lamenté ser cobarde,/ para ti más que para el destino;/ Te amo Osmene dentro de mí. Ahora ¿Qué resuelves?/ Querido, ¿puedo amarte? Y aún más/ ¿Osmene es rey para casarse?”).

En la escena IV plantea de nuevo el problema del amor entre Osmene y Yocasta en boca de Ormindo y su hija. Ella sabe que lo que siente Osmene por ella es más piedad que amor, pero acepta y espera en que se cumpla la palabra dada (“Voy como esposa y amante/y reina, yo voy al rey/ y le diré que el hijo jura amor y fe a mí constantemente”). La escena V es un solo de Ormindo donde expone el deseo del casamiento y la consecución del amor, la escena VI pone de manifiesto el poder de Creonte (“que el mundo aprenda a temerme”) y la disposición de su hijo. Evalco enuncia la llegada de la esposa de Osmene.

La escena VII plantea uno de los momentos álgidos de la tragedia. Sabemos del amor silenciado de Ceraste hacia Yocasta (“¿Tú eres mi amor sin esperanza?”), del desasosiego de ella por el trato con Osmene (“Él me jura fe y amor; / He oído las voces y no el corazón”), de la impiedad de Creonte y de la satisfacción de Ormindo. También es la

primera intervención del Coro que cierra la escena con un aria donde manifiesta la posible desgracia.

La escena VIII remarca el mandato de Creonte y el sometimiento de Osmene. En ese momento se abre la puerta del templo, se escucha el griterío de la gente y la preparación del sacrificio. Evalco y Ceraste nos comentan la escena: (Evalco: “Víctimas y sacerdotes”. / Ceraste: “La turba está armada y de cara a los dioses/ se derrama devota mirra, arden las luces”). Antígona aparece entre el vulgo, toma la palabra para hablar con Creonte, cuenta su exilio y su retorno como extranjero y el deseo de la venganza. Ormino ve en el extranjero de antes la figura de Antígona (“Él es el hombre gentil que escucha/ nuestras nuevas”) y Creonte no duda en ofrecerla al sacrificio, pero Antígona no cederá. Es ahora, cuando de nuevo interviene el Coro (“Faustos dioses, al rey devoto, / largos lustros concedidos/ la vida, al reino, al voto”). Creonte saca un puñal de una canasta y se lo da a Antígona para su suicidio (“Toma el sacro puñal, / con las vísceras intactas,/y con la sangre propicia/sea fausto el sacrificio/ y la víctima acepte”). Pero la heroína se niega a obedecer (“sacerdote soy de la venganza”) y hace ademán de asestarle un golpe, pero Osmene interviene. Tanto Creonte como Antígona se sienten traicionados mientras que Yocasta y Osmene (a dúo) imprecán a los dioses, y el Coro comparte la sed de venganza de Antígona (“Muerte, muerte al traidor”). Se empuñan las armas, Antígona se va abriendo paso entre los hombres armados que la persiguen.

El **Acto IV** se organiza en nueve escenas en las cuales se desarrolla el castigo de los esposos. En la escena I los dos personajes (Creonte y Ceraste) relatan lo acontecido a raíz del intento frustrado de Antígona. En la escena II, la heroína es llevada a palacio y Creonte le recrimina su acto (“¿Tanto pensar y tanto osar te atreves/ ¿Quién te protege y te aconseja?/¿De dónde viniste a manchar el aire y los dioses?/¿De cuál de mi sangre tienes sed? ¿Qué mujer eres?”). Antígona no desfallece, posee la verdad y reclama venganza (“Al hijo de hombre vil y de hombre tirano/ justa razón me trajo a tomar venganza/no me arrepiento ni busco perdón ahora”).

A pesar de la apariencia masculinizada, Creonte descubre que tiene delante a Antígona (“¿Qué monstruo se me presenta? ¿Lo creen mis ojos?”), vencedora y desafiante ante él (“Sí, Antígona ya ves: te lo muestra/ mi rostro, el destino y tu mente. / Pruébate a ti mismo, sé cruel/ Ahora puedes cuánto te agrade; ahora márame/ Padre de Osmene;

Antígona lo desafía”). La escena termina con el aria de Antígona donde narra sus propósitos de venganza, mientras la conducen a la torre.

La escena III empieza con la intervención de Creonte recordando el agravio de Antígona y la acción de Osmene, todo el primer recitativo, que es vital para los sentimientos del personaje, no aparece en la versión de 1722. Creonte no duda en tildar a Antígona como malvada y burladora de su poder, y en cuyas manos ha caído su hijo (“a la nueva esposa inventa fraudes/ y simula la fe y a los dioses tienta”). Ella fue la que condujo la furia al templo y empujó la mano impía sobre su cabeza. Creonte está dispuesto a castigar a las almas traidoras y a media Tebas si es preciso (“el ingenio real /será todavía severo, más que la indignación”). Le espera, por tanto, un amargo destino, encadenada y custodiada en palacio. La escena IV continúa con el diálogo entre Creonte y Ceraste acerca de lo sucedido. Es interesante observar de qué manera en la edición de 1722 se abrevia la extensión de la escena, limitándose a unos pocos recitativos y al aria final de Creonte, donde este recalca que será astuto y cruel y no se dejará aminorar por Antígona.

La escena V está íntegramente al servicio de Ceraste donde narra el amor que siente por Yocasta (“Los hechos son extraños y apenas queda/ alguna esperanza para Ceraste y su deseo”), el mandato de Creonte y la decisión de interceder por los esposos. Termina con el aria manifestando el deseo de amar y de no ser correspondido. En la escena VI Evalco y Yocasta relatan los acontecimientos, la salvación de Osmene, así como la declaración amorosa de Evalco hacia Yocasta y el rechazo de esta. La escena termina con el aria de Yocasta (“*De amor siento las penas*”). La escena VII está dedicada al recitativo de Evalco donde expone su propósito de conseguir el amor de Yocasta.

La escena VIII es el momento cumbre del acto IV donde están los esposos encadenados en la torre, también es el momento más poético de la pieza dramática. Antígona le reprocha a Osmene su actitud anterior y este le confirma su amor, sin dejar de interceder por su padre (“Esposa, perdona al hijo, /y perdona a la natura, al imprevisto/peligro del padre, en vano de vuelta/ a los impulsos del corazón la mano ciega”). Antígona reprocha a Osmene su eterna contradicción entre el amor conjugal y el filial (“¡Tienes el hierro en las manos: ah, eres hijo!/ Venga al padre y mata la esposa rea”). Difícilmente Osmene puede cumplir con ese deseo de Antígona (“El que me pides me da muerte”), ella le arrebató el puñal (“Yo sirvo a la muerte:/ mírame Osmene y aprende a ser

fuerte”), pero Osmene la retiene. El mismo Ceraste también interviene para detener la acción de Antígona.

Aparece en escena Creonte, el cual ya ha pensado la venganza (“Hija de Edipo, en vano/ busques castigarte tú misma:/Tu verdugo sea una mano más digna”), y continúa imprecándola (“Impia, rebelde al reino y parricida” [...] ¡Alma audaz y rea!), dándole el puñal a Osmene para que la mate, e incluso Antígona le da vitalidad para ese empeño (“Fuiste hijo en el templo,/ e hijo estar aquí debes”). Pero Osmene no ejecuta la orden y arroja el puñal. La escena IX (X) empieza con la separación de los esposos. Antígona manifiesta de nuevo la crueldad de Creonte y el amor hacia Osmene, mientras que van conducidos a la torre.

OSMENE

*Reo del padre, che salvai,
E di te, sposa, che amai,
Vò tra lacci a morte. Oh Dio!
Di pietà, de la mia fede,
Questa, oh padre, è la mercede,
Questo, oh cara, è il nostro addio.*

OSMENE

*Reo del padre que salvé,
y de ti, esposa, que amé,
Voy entre trampas a la muerte. ¡Oh dios!
de la piedad, de mi fe,
esta, oh padre, es la recompensa,
Esto, querida, es nuestro adiós.*

El aria de Antígona es el complemento del aria de Osmene, donde expresa los sentimientos más nobles y muestra el amor hacia el esposo (“¿Qué es más apropiado que nuestros afectos?/ ¿Cuál es más grato al corazón, / Odio, amor, piedad, desdén o dolor?).

ANTIGONA

*Odio vuol l'alma sdegnata,
Ed amor, che sia placata;
Di furor, di doglia in segno
Pietà geme, arde lo sdegno,
Alma incerta, io morirò.
Mà frà l'aspre mie ritorte,
Senza speme, e trata a morte,
Forte ancor, non piangerò.*

ANTÍGONA

*El odio quiere el alma indignada,
y el amor que se apacigue;
como muestra de furor y dolor
la piedad gime, la ira arde,
Alma incierta, yo moriré.
Pero entre mis amargos retorcimientos
sin esperanza, y llevada a la muerte
(estaré) fuerte aún, no lloraré.*

El **Acto V** corresponde al descubrimiento y al desenlace de la obra. En la escena I está Ceraste contando lo sucedido, pensando en el amor de Yocasta y en la crueldad de Creonte. La escena II se abre con el diálogo entre Ormindo y Yocasta, él manifestando la suerte que ha tenido porque Yocasta ya está preparada para ser reina, pero ella continúa mostrando reticencias. Ceraste interviene para recordar que Yocasta es la elegida para vengarse. Al principio Yocasta se muestra reticente (“No busco otras penas, ni busco la muerte; / Busco la fe y el amor”). La escena III empieza con la decisión de Creonte de tomar venganza a través de Yocasta (“Oh virgen traicionada, odias Creonte/que te quiere como nuera en Tebas, ódialo y aprende/ a indignarte de un monarca. ¿Amaste Osmene?”). Con ello pretende que Yocasta reaccione (“¿Quieres esposo y quieres el reino?”) y que ella manifieste su amor por Osmene (“Tu regalo me fue querido, y la adulación/ querida me fue de Osmene, y me fue querida/aunque extranjera al alma/ la esperanza del reino”). Creonte no cesa en su empeño para mostrarle que su rival es Antígona (“Ahora te lo quita/ otro afecto, otra mujer. / Hay que vengarlo. Tienes la rival/del amor, del tálamo y del reino; / ¿No sientes vergüenza e indignación?”). Una vez conseguido el propósito, Creonte le ofrece la espada y le indica el camino. Yocasta sabe que no podrá herir de muerte a Osmene (“*Tomo el corazón y la espada. /Si el esposo después me mira/esta mano se volverá cobarde/ del bello pestañeo en un solo destello*”). Ormindo la acompaña para vigilar que todo salga como se ha previsto.

La escena IV es el diálogo entre Creonte y Ceraste, en el que rey comenta que si Yocasta no cumple lo pactado, él mismo se atreverá (“Si al seno de Antígona, no se atreve a vibrar,/ golpe homicida, entonces/ como rea del reino mando que ella muera”) y deja que Ceraste tome el control y se encargue de Evalco. Ceraste teme por su amada.

La escena V se desarrolla en el interior de la torre donde Antígona y Osmene están encadenados. En el diálogo de los esposos se entrelazan el amor y el reproche (Osmene: “Si le falta al prisionero/ el hierro, la cizalla, el nudo, el áspero dolor/ ¿Qué no matas este corazón mío?”// Antígona: “Si te faltó virtud,/ Osmene, para vengarme,/ ¿Por qué en el bosque/ no te faltó piedad?”). En la edición de 1718 hay un error en la adscripción del personaje, después de la increpación de Antígona viene la contestación del esposo con la dicotomía entre ser hijo de Creonte o ser esposo de Antígona, es decir, entre el deber paternal y el amor conyugal.

La escena VI es la del descubrimiento del origen de Yocasta y la reconciliación familiar. Empieza con las palabras de Yocasta pensando si podrá ser capaz de ejecutar el mandato de Creonte (“¿Bajo los ojos de Osmene/ podré ser feroz?”) y la indecisión de su espíritu (“¿Por qué no tengo esa alma atrevida en mi pecho?”), pero sabe que debe cumplir con la orden real. Antígona le manifiesta que está preparada, aunque le increpa por su osadía (“¿Vienes fiera a dar muerte o a ser lasciva?”) y Yocasta se defiende (“Si te hiero, te lo advierto/ mi enemiga mujer, acusa a los astros”). En ese momento Osmene intercede y Ormindo alienta la empresa de Yocasta (Ormindo: “Eh, no más, hija escucha/ solamente al rey y a ti misma”). Antígona se va despidiendo de Osmene, deseando que viva y cuenta la historia de su hija perdida, a causa del temor a una fiera que se abalanzó sobre ella y que hizo que huyera dejando a la pequeña, un impulso que pagó caro puesto que cuando regresó ya no estaba. Le pide a Osmene que cuide de su hija si alguna vez la ve, y es cuando empieza a describirla físicamente (“Examina la frente: el cabello rubio, / las pupilas negras, el blanco rostro, / La viva naturaleza, la sangre ilustre, clavada en su cara; ella es tu hija. Hija, le dices, está muerta, / está muerta tu madre”). Antígona, madre, exiliada y no vengada. Es entonces cuando descubre Ormindo que Yocasta es la hija de Antígona y de Osmene. Ormindo lo reconoce y explica lo sucedido e intercede decididamente para que Yocasta no le dé muerte (“Tira el hierro, Yocasta, aquí está tu madre; / Ah, sí, esta es tu madre; y yo no soy/ tu padre, sino Osmene”) y comenta que aún conserva las prendas del bebé (“Todavía conservo el paño frigio y negro, /en el que te encontré envuelta. Aquí está la madre:/aquí está el extraño destino: aquí está el padre”). Una vez reconciliados, es la misma Yocasta la que pide perdón y reflexiona sobre el sentimiento paternal de Osmene.

Los muros de la prisión son derribados, empiezan a entrar los seguidores tebanos de Evalco. El coro inicia el cántico:

CORO

*Oh di Cadmo inclita erede
vieni al soglio, e vengia Osmene.
L'empio re diede le pene:
regni la tua virtù, regni sua fede.*

CORO

*Oh de Cadmo inclita heredera
ven al trono y ven Osmene.
El impio rey dio las penas:
reina tu virtud y reina su fe.*

Es el mismo Evalco quien libera de las cadenas a los esposos y los acompaña al trono, y relata que el pueblo ha conocido los hechos acontecidos y el mandato detestable de Creonte. Corren a las armas y Evalco los lidera (“yo soy líder/ de la justa venganza”), entonces Ceraste quiere hacerlo prisionero pero el pueblo se apresura “con una nube de flechas afiladas”. Muere Creonte de un golpe en la frente sobre la logia real.

Las reacciones de los esposos no se hacen esperar: Osmene aún guarda un recuerdo para su padre, pero Antígona le recrimina de nuevo su actitud (“¿Está muerto/el execrado tirano? ¿Y tal vez lloras?/ ¿Y lo llamas aún padre?”). Como agradecimiento, Evalco recibe como recompensa a Yocasta. Osmene pide clemencia por el alma del finado (“Ah, si conceda/ a la piedad del hijo un fúnebre/ recuerdo del padre; y luego suceda/ a la piedad, el gozo”), pero Antígona le recuerda de nuevo sus obligaciones conjugales. El coro termina la escena con el aria del inicio:

CORO

*Oh di Cadmo inclita erede
vieni al soglio, e venga Osmene.*

CORO

*Oh Cadmo inclita heredera
ven al trono, y Osmene venga.*

5.4. Los personajes: el entramado

Quizás, uno de los aspectos más innovadores sean los personajes de esta pieza operística, porque lejos de ser tipos o figurones se comprometen con su papel dramático. Su complejidad se evidencia por medio del diálogo que comunica pensamientos y, sobre todo, estados de ánimo. Además, se trata de un tipo de diálogo donde ellos demuestran sus cualidades oratorias, lejos de las grandes tiradas barrocas, y apostando por intervenciones breves, sugerentes, con uso de modalidades oracionales exclamativas e interrogativas que constituyen también una implicación emotiva en el público asistente. Las intervenciones resultan frecuentemente ampliadas, dicen más de lo que sugieren, tal vez porque desde la recurrencia, como característica fundamental de cohesión textual, puede conectar mejor con el auditorio.

La ópera preserva también el principio de verosimilitud en ese “dialogar cantando” que recoge la herencia clásica en el seno de la corriente arcádica, de hecho a Pasqualigo se le reconoce como *pastor arcade* en la obra. Se trata también de adaptar el mito tebano desde una nueva sensibilidad, adaptándola a su público, prefiriendo una “tragedia simple”

a una sátira mordaz. En este sentido, se podría hablar de una nueva concepción catártica adaptada a las circunstancias, menos traumática, es decir, no una catarsis basada en el terror o en la compasión. Podríamos hablar de una tragedia pasional tras la superación de la culpa del destino trágico, cartesiana, en una clara elaboración de las pasiones humanas; por eso actúa en el espectador a través de la admiración, tanto de la exaltación de las virtudes como del fracaso de los malvados, con la finalidad de poder despertar ciertas pasiones.

En esta ópera seria es evidente el cambio en los gustos operísticos, donde desaparecen los personajes que interpretaban a los criados y a los cómicos, en un claro intento de depuración para evitar excesos barrocos y para dignificar el libreto. Los personajes responden a una estructura jerárquica y casi funcional, donde se evita la presencia divina, no hay intervenciones directas de los dioses en la trama, y cuando se apela a ellos es más una exhortación declamativa que forma parte del sentimiento del personaje y no una invocación. Los vocativos utilizados (“Oh dei!, Oh numi!, Oh stelle!”) son recurrentes en la acción pero están vaciados de contenido divino.

Los Personajes que aparecen en escena corresponden a los siguientes:

- ❖ Antígona: hija de Edipo, heredera del trono de Tebas, feroz y vengativa.
- ❖ Creonte: tirano de Tebas, político y cruel.
- ❖ Osmene: hijo de Creonte, esposo de Antígona, piadoso y fiel.
- ❖ Yocasta: hija desconocida de Osmene y de Antígona, cobarde y apasionada.
- ❖ Ceraste: privado del tirano. Amante disimulado de Yocasta y adulator.
- ❖ Evalco: príncipe tebano, amigo de Osmene y amante de Yocasta.
- ❖ Ormindo: se cree que es padre de Yocasta. Pastor cortesano.

El reparto de arias se concibe con la importancia del personaje y es decididamente amplio con un ligero corte entre principales y secundarios, además del protagonismo en el cierre de los Actos (en este caso de Osmene y de Antígona):

- ❖ Un aria: Ormindo (escena V, Acto III).
- ❖ Tres arias: Evalco (escena V, Acto I; escena I del Acto III; escena VI del Acto IV).
- ❖ Cuatro arias: Ceraste (escena I y III del Acto I; escena VIII del Acto II; escena IV del Acto IV); Osmene (escena IV del Acto I, **escena V del Acto II**, escena III del Acto III, inicio de la escena VII del Acto IV y el **aria principal que cierra la escena IX del Acto IV**).

- ❖ Cinco arias: Creonte (escena II del Acto I; escena VII del Acto II; escenas III y VIII del Acto IV; escena IV del Acto V); Yocasta (inicio de la escena I, escena III y escena IX del Acto II, escena IV del Acto III, escena V del Acto IV y escena III del Acto V).
- ❖ Seis arias: Antígona (**escena VI del Acto I**, escenas II y VI del Acto II, escena II del Acto III, escenas II y **aria principal que cierra IX del Acto IV**).

La pareja *prima donna/ primo uomo* está compuesta por Osmene y Antígona, sin embargo, su unión se ve amenazada por el mandato de Creonte y la intención de este con Yocasta. La peripecia viene marcada por el pasado de Yocasta que al final se descubre que es la hija de la pareja, la cual fue criada por el pastor cortesano Ormino. Los dos personajes secundarios son los formados por Evalco y Ceraste, de diferente estrato social, pero ambos enamorados de Yocasta.

El orden de aparición de los personajes no es casual, el rey Creonte aparece en primer lugar por su cargo y su status, pero no es el protagonista de la obra ya que el protagonismo recae en Antígona, en su exilio y en su venganza. Su carácter “feroz y vengativo” la aleja de la heroicidad clásica y la acerca a la reivindicativa. Creonte aparece como cruel y tirano, no solamente por su obcecación con el mandato (lo cual lo acerca al Creonte de la tragedia clásica) sino por sus métodos de venganza y sus ejecutores, tanto Osmene como Yocasta (que lo alejan del personaje clásico). No es tanto el castigo de los dioses como la “justicia” de los humanos lo que Pascualigo le reserva, porque al final esa turba amenazante acabará con el mandatario, rechazado por el pueblo.

Antígona es el personaje dinámico, el que toma las decisiones y no se amedrenta, sabe de su pasado, de sus obligaciones como tebana, y es fiel a su posición y rango. No duda en llegar como extranjera, disfrazada, para reclamar lo que es suyo. En su relación con Osmene, siempre le recuerda su papel de esposo ante los acontecimientos y sale triunfadora hacia su castigo en la torre. Encadenada con Osmene, relata sus penurias pasadas pero sobre todo reclama amor. Es ella la que cuenta el origen de Yocasta, la que pide por ella un futuro mejor, la que reivindica el trono. Además, es la que se ocupa de dar como recompensa a Evalco la mano de su hija Yocasta. Es inteligente, apasionada y luchadora.

La rivalidad con Yocasta se mostrará en el Acto V, antes de descubrir su origen incierto, y en gran medida es el pretexto de la venganza de Creonte hacia Antígona. Su papel viene determinado por su amor hacia Osmene y por la esperanza de las futuras nupcias con él, pero el desaliento es el motor de su venganza. Pascualigo inventa aquí una peripecia con el cambio del papel clásico reservado para Yocasta (madre de Edipo) haciéndola hija de Antígona, o quizás se trate simplemente de poner un nombre eufónico que suena a clásico y no tanto en ver una correspondencia con el personaje mítico. Alrededor de ella giran tanto Evalco como Ceraste, enamorados y sufrientes, pero a la vez rivales. Se otorgará al primero la recompensa del enlace matrimonial con Yocasta, al segundo lo condenará por traidor.

Osmene es el personaje piadoso y fiel, que ama a Antígona pese al mandato de Creonte, al que respeta y quiere. Se debate entre el amor de hijo y el amor de esposo, continuamente expuesto en boca de Antígona para recriminarle su actitud. No es un personaje valiente, ni toma duras decisiones, aunque al final se decida más por ser esposo que por guardar fidelidad al padre. Respecto a su relación con Yocasta muestra un tibio amor, porque no puede ir en contra de la convención social ni podría atreverse. En la escena de la torre, junto a Antígona, muestra sus sentimientos más profundos hacia ella, sin embargo, Pascualigo nos hace ver el contraste que se establece entre ellos y la debilidad de este respecto a Antígona.

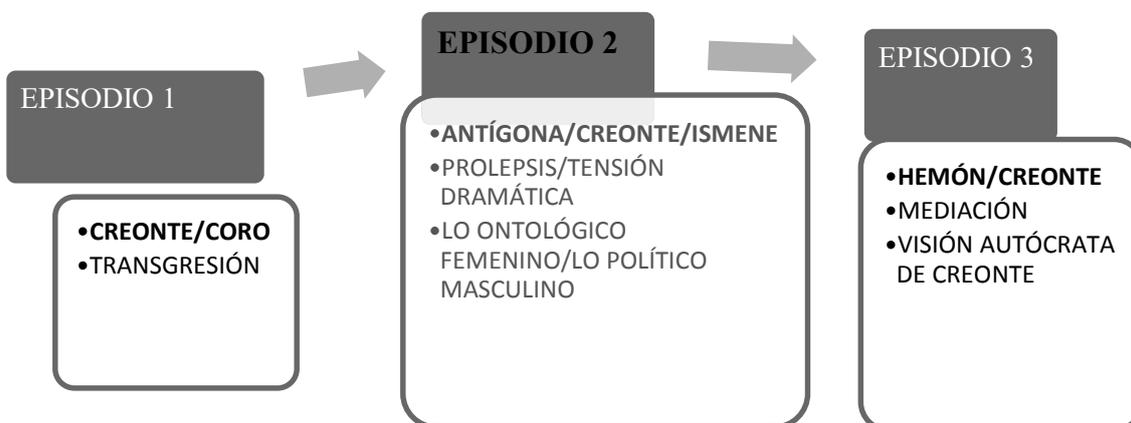
Ormindo tiene un papel menor en la obra, aunque sea fundamental para las escenas con Yocasta. Su objetivo es recordar las buenas nuevas para su hija, la anima para que ejecute el mandato de Creonte como pseudo divino, y en la escena final es clave para reconsiderar ese acto y confirmar el pasado de la hija de Antígona y Osmene.

Los personajes reencarnan diferentes pasiones y la trama se organiza entorno a pocos actantes, para que el espectador pueda seguir sin dificultad la trama argumental que Pascualigo les ofrece. En el Acto V la intervención del Coro toma partido por Antígona y condena a Creonte por su crueldad, en clara alusión al contexto político-social.

5.5. La presencia y el contraste con sus fuentes clásicas

Pascualigo realiza una versión del mito de Antígona con bastantes contrastes de su fuente clásica. Fijémonos en el mismo Acto I donde de la *Antígona* de Sófocles queda relativamente poco:

Antígona de Sófocles:



Todo lo que en la fuente clásica supone la heroicidad de Antígona queda reducido a un mero apunte en la escena VI, y tiene más protagonismo el mandato de Creonte y las posiciones de los personajes que intervienen con sus pasiones, así por ejemplo, el amor en secreto que profesan tanto Evalco como Ceraste hacia Yocasta o la decisión de Antígona.

Acto I: Planteamiento del problema.

Escena I		Escena III		Escena V
CREONTE		CERASTE		EVALCO
CERASTE	Escena II	(OSMENE)	Escena IV	Amor
Venganza	CREONTE/CERASTE OSMENE/EVALCO	EVALCO	OSMENE EVALCO	Aria de Evalco
Oráculo	Mandato	Amor	Piedad	Escena VI
Aria de Ceraste	Desobediencia	Locura	Aria de Osmene	ANTÍGONA
	Amor	Aria de Ceraste		Huída
	Aria de Creonte			Polínice
				Venganza
				Aria de Antígona

De la *Fábula* de Higino apenas queda la interpolación del colofón con una mera mención en la escena V.

Fábula de Higino: Interpolación en el colofón.

Libreto de ópera. Acto II: Desarrollo de la acción.

	Escena II			Escena V
Escena I	YOCASTA			ANTIGONA
YOCASTA	ORMINDO	Escena III	Escena IV	OSMENE
ORMINDO	ANTIGONA	ORMINDO	OSMENE	Exilio
Origen de Yocasta	Encuentro con Antígona	YOCASTA	Plan de matrimonio	Amor/odio
(Sin aria final pero sí al inicio con Yocasta)	Aria de Antígona	Esperanza	Desventura	Venganza
		Aria de Yocasta	(Sin aria)	Dragón
				Aria de Osmene

Pascualigo está más preocupado por presentar un contraste entre los personajes, así por ejemplo, Yocasta aparece como un personaje misterioso, del que no se sabe su procedencia, al cuidado de Ormindo, un pastor cortesano interesado en el ascenso social. O el plan urdido por el mismo Creonte para despojar a su hijo Osmene de la esposa legítima Antígona. La trama va desencadenándose como en el juego de contrastes barroco, donde se funde la apariencia y el simulacro (de ahí también la misma presencia de Antígona vestida de varón y accediendo a Palacio).

Esta dialéctica de contrastes se ve también no en los dioses sino en las pasiones de los personajes, caracterizados por la venganza, el amor o el odio, y por la debilidad de Osmene frente a la fortaleza de Antígona, no como heroína de Tebas sino como la mujer rebelde y pasional. De hecho, Pascualigo dedica desde la escena VI hasta la IX del segundo acto para delimitar la conveniencia del matrimonio, la pérdida de la estima o el amor no correspondido de Yocasta hacia Osmene, clave para entender después la tibieza de ese amor por el descubrimiento paterno-filial del final de la obra.

	Escena VII	Escena VIII	
Escena VI	CREONTE	ORMINDO	Escena IX
ANTÍGONA	YOCASTA	YOCASTA	ORMINDO
Pérdida	CERASTE	CERASTE	YOCASTA
Aria de Antígona	ORMINDO	Conveniencia	Amor no correspondido
	Mandato de Creonte	Amor de Yocasta	Aria de Yocasta
	Aria de Creonte	Amor de Ceraste	
		Aria de Ceraste	

El libretista está ralentizando el tiempo de los acontecimientos, porque le interesa que el espectador tome posiciones respecto a los personajes principales. Vea sus sentimientos, se compadezca de ellos o los aliente en sus desgracias pasionales, en este sentido, se desarrolla la teoría de los *affetti* para transmitir los sentimientos que afectan al alma del espectador a modo de catarsis o de estímulo con afectos de alegría, tristeza, dolor o furia. Y los personajes no son uniformes sino que se caracterizan por su complejidad, en ese conflicto humano que ha generado con el contraste con el otro. De ahí que presente el Acto III como una disputa de pasiones y sea el clímax de la trama:

Escena I	Escena II	Escena III	Escena IV
ANTÍGONA	ANTIGONA	OSMENE	ORMINDO
OSMENE	OSMENE	YOCASTA	YOCASTA
EVALCO	Exilio	ORMINDO	Piedad/Amor
Simulación	Venganza	Amor/desamor	Aria de Yocasta
Aria de Evalco	Aria de Antígona	Esperanza/temor	
		Aria de Osmene	

		Escena VII	Escena VIII
		CREONTE	CREONTE
		CERASTE	CERASTE
	Escena VI	EVALCO	EVALCO
Escena V	CREONTE	YOCASTA	YOCASTA
ORMINDO	CERASTE	ORMINDO	ORMINDO
Deseo	EVALCO	CORO	OSMENE
Aria de Ormindo	Sacrificio	Impiedad	ANTÍGONA
	(Sin aria)	Aria del Coro	CORO
			Contrastes
			Venganza
			Duetto
			Osmene/Antígona
			Aria del Coro

Pascualigo prefiere un tono grave en el desarrollo del conflicto dramático, así como una perspectiva formal y estilística en la teoría de los afectos. Entendemos el término *afecto* como uno de los conceptos universales dentro de la historia artística europea. Su historia se extiende desde los tiempos del aristotelismo hasta la teoría patética y poética clásica en los tiempos del Racionalismo. De afectos tratan desde los teóricos, músicos y libretistas italianos del Renacimiento hasta los dramaturgos españoles del Barroco, pasando por cientos de tratadistas musicales y maestros de retórica y poética italianos, españoles, ingleses, franceses y alemanes que compusieron sus obras entre los siglos XVII y XIX. La dimensión afectuosa resulta así ineludible en la interpretación de la herencia textual, musical y visual heredera del humanismo.

Es posible que el libretista tuviese en cuenta los preceptos retóricos pero también filosóficos de su época. Según López Cano (2000 a: 46-47) todo lo relativo a estos afectos musicales está directamente relacionado con el estudio de Descartes *Les passions de l'âme*

(1649), donde las pasiones son: “percepciones, sentimientos o emociones del alma que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortificadas por algún movimiento de los espíritus” (Descartes, 2003:art.27)³⁰. Para Descartes existen seis pasiones primarias a partir de las cuales surgen las demás, como resultado de una combinación entre ellas o bien como especie de las mismas: admiración, amor, odio, deseo, alegría y tristeza (art. 69 ss). En este sentido, *movere* los afectos se convirtió en el principal *focus* de la poesía y de la música desde finales del XVI y durante el siglo XVII y XVIII (Buelow, 2001)³¹.

De esta manera, interpretamos la trama de *Antígona* en el libreto de Pascualigo, y concretamente el Acto III, donde hay una concentración en el movimiento de los afectos que repercutiría en el oyente. Bukofer (1986: 20-23) diferenciaba el Renacimiento del Barroco por el contraste de afectos, mientras que en el primero se utilizaban los afectos nobles y moderados mediante una representación comedida del texto, en el Barroco se prefería una expresión más extrema. Durante el Barroco, los afectos son considerados estados del alma, causados por la combinación de los cuatro humores del interior del cuerpo³².

Pascualigo no busca expresar inquietudes internas sino transmitir la emoción que sugiere el texto cantado y representar los afectos. Lamentablemente no disponemos de la partitura musical para trazar una argumentación analógica con el libreto, pero podemos pensar que el autor tendría en mente la teoría de Mattheson y, sobre todo, aspectos como: la tonalidad principal (tonalidad mayor para representar la audacia, la adulación y la alegría junto con la tonalidad menor de un La menor, Do menor, Re# menor y Fa menor para el sentimiento más melancólico), la cualidad del intervalo (amplitud y articulación: con las notas cortas de pequeño valor, en un tiempo *alla breve*, con grandes saltos del ámbito

³⁰ El filósofo distingue tres tipos de pasiones según las canaliza el cuerpo o el alma: percepciones (pensamientos que no son acciones del alma o voluntades), sentimientos (recibidos por el alma de la misma manera que los objetos de los sentidos exteriores) y emociones (reciben este nombre todos los movimientos y cambios que ocurren en el alma). (Descartes, 2003: art. 28).

³¹ Buelow es autor de una valiosa bibliografía sobre la retórica musical (1973). Consciente de la enorme influencia que ejerce la retórica sobre la música barroca y con el objetivo de cubrir la generalizada laguna de conocimientos retóricos entre los músicos, presenta en dicho trabajo una sinopsis muy completa de las fuentes antiguas y modernas de la retórica musical.

³² Esta teoría era comúnmente aceptada, de tal manera que Quantz, por ejemplo, pone de manifiesto que para la correcta expresión de los afectos, el músico debía regularse a sí mismo, esto es, controlar su propio temperamento innato para poder expresar afectos ajenos a su condición natural; el mismo autor relaciona el gusto por las piezas musicales de determinado carácter según el temperamento del individuo: del colérico, por ejemplo, dice que prefiere las piezas serias y majestuosas, el melancólico gusta de las piezas en modo menor, meditabundas, y cromáticas, mientras que las personas alegres y despiertas disfrutan con las piezas jocosas (Quantz, 2001: 126 y 201).

vocálico que implican un afecto brillante, mientras que intervalos pequeños y ligados con tiempo lento para el sentimiento más triste; incluso podemos elucubrar que el personaje de Ceraste como adúlador se materializaría a través de pequeños intervalos, preferentemente en grados conjuntos, y con un uso de la síncopa). El juego de consonancia y disonancia, sobre todo en los diálogos de los esposos (Antígona y Osmene) y la ejecución de tiempos musicales contrastados para dar la brillantez a los afectos. El libretista hace hincapié en un juego de espejos para que el espectador se emocione pero también que tome partido, que se identifique. En este sentido, el Acto IV supone ese revulsivo con el sacrificio y la venganza de Antígona.

ESCENA I	ESCENA II	ESCENA III	ESCENA IV
CREONTE	CREONTE	CREONTE	CERASTE
CERASTE	CERASTE	CERASTE	Odio/Amor
Atentado	ANTIGONA	Castigo	Aria de Ceraste
(Sin aria)	Espiritu de Sacrificio	Aria de Creonte	
	Aria de Antígona		

ESCENA V	ESCENA VI	ESCENA VII	ESCENA VIII	ESCENA IX(X)
EVALCO	EVALCO	ANTÍGONA	CREONTE	ANTIGONA
YOCASTA	EVALCO	OSMENE	CERASTE	OSMENE
Desamor	Amor	Castigo	ANTIGONA	Amor
Aria de Yocasta	Aria de Evalco	(Sin aria al final, pero sí unos versos de Osmene al inicio)	OSMENE	Aria de Osmene
			Contrastes	Aria de Antígona
			Venganza	
			Aria de Creonte	

Esta dimensión afectiva, codificada bajo el aspecto ético en un principio y extralimitada en forma pasional en los tiempos del Racionalismo, es la que Pascualigo intenta demostrarnos. El libretista nos propone en el Acto V un desenlace final, con los esposos subiendo al trono, el descubrimiento del origen de Yocasta, la recompensa de Ceraste. No pretende poner de manifiesto la heroicidad de Antígona sino su fortaleza como rebelde, contrastando en las pasiones con Osmene, pero también la reivindicación del pueblo con la caída del tirano y los contrastes entre Ceraste y Evalco. Lejos de evocar una tragedia clásica, le interesa profundizar en las pasiones y no tanto en el castigo de los dioses.

Acto V: Desenlace con final feliz.

ESCENA I	ESCENA II	ESCENA III	ESCENA IV
CERASTE	CERASTE	CREONTE/CERASTE	CREONTE
Amor	YOCASTA	YOCASTA	CERASTE
Crueldad	ORMINDO	ORMINDO	Venganza
(Sin aria)	Destino	Propósito	Aria de Creonte
	(Sin aria)	Aria de Yocasta	
		Aria de Ormindo	

A Pascualigo le interesa también el enredo como uno de los mecanismos versátiles y dinámicos para la creación de la trama compleja y para lograr mantener la atención del auditorio. La problemática del enredo no es nueva y está presente en la práctica teatral clásica, pero la influencia humanística italiana le concede un nuevo vigor, con ingenio, porque creemos que es interesante para construir el personaje de Yocasta. Pascualigo nos presenta una Yocasta que es hija de Antígona y de Osmene, pero que durante toda la obra ha sido hija de Ormindo, y como tal Creonte ha trazado un plan meditado para ella, desde formar parte de su familia hasta de servir como instrumento de su venganza contra Antígona.

El enredo facilita el tratamiento del tema del amor a partir de una relación imposible por la convención social (y en este caso posiblemente incestuosa). Este triángulo amoroso (Antígona-Osmene-Yocasta) solamente se puede resolver con la solución del enigma del

origen de Yocasta y con las futuras nupcias de ella con Evalco. En la escena VI es la misma Antígona la que pide a Osmene que cuide de su hija perdida y cuenta el verdadero origen de Yocasta. Historia sutilmente anunciada por el sentimiento de Yocasta y el amor paterno-filial de Osmene desde el inicio. Es decir, la presencia del recurso de la anagnórisis es importante para la convergencia de la acción y de la atención del espectador.

El amor evoluciona desde la no correspondencia inicial al triunfo de la perseverancia y de la suerte (caso de Evalco y Yocasta), pero sobre todo del amor filial o conyugal (en el personaje de Osmene), o del amor apasionado o filial de Yocasta hacia Osmene. El amor de Antígona es el más vigoroso, el que más reclama de Osmene, por ello en toda la obra se explicita el mecanismo léxico-semántico de la recurrencia y el contraste, Antígona querrá que Osmene anteponga su condición de esposo a hijo de Creonte. E incluso cuando Osmene quiere honrar a su padre, Antígona le recuerda la importancia de su condición social y de su labor de esposo.

Encontramos escasos apartes en los personajes secundarios que trazan sobre todo los momentos de inquietud y desventura (la mayoría de Ceraste, Evalco y Osmene), y una participación del Coro como representante colectivo, que aclamará la buena nueva y servirá de inicio y cierre del Acto V.

	ESCENA VI	ESCENA VII
	OSMENE	ANTIGONA
	ANTIGONA	OSMENE
ESCENA V	YOCASTA	YOCASTA
OSMENE	ORMINDO	ORMINDO
ANTIGONA	Descubrimiento	EVALCO
Amor	Reconciliación	(POPOLO)
Perdón	Duetto	Revuelta/ Muerte
(Sin aria)	Antigona/Osmene	Final feliz
	Trio	Trío
	Osmene/Antígona	Antígona/Osmene/Yocasta
	/Yocasta	
	(Sin aria)	Aria del Coro (al inicio y al final)

Veamos a continuación las semejanzas y contrastes en este cuadro sinóptico:

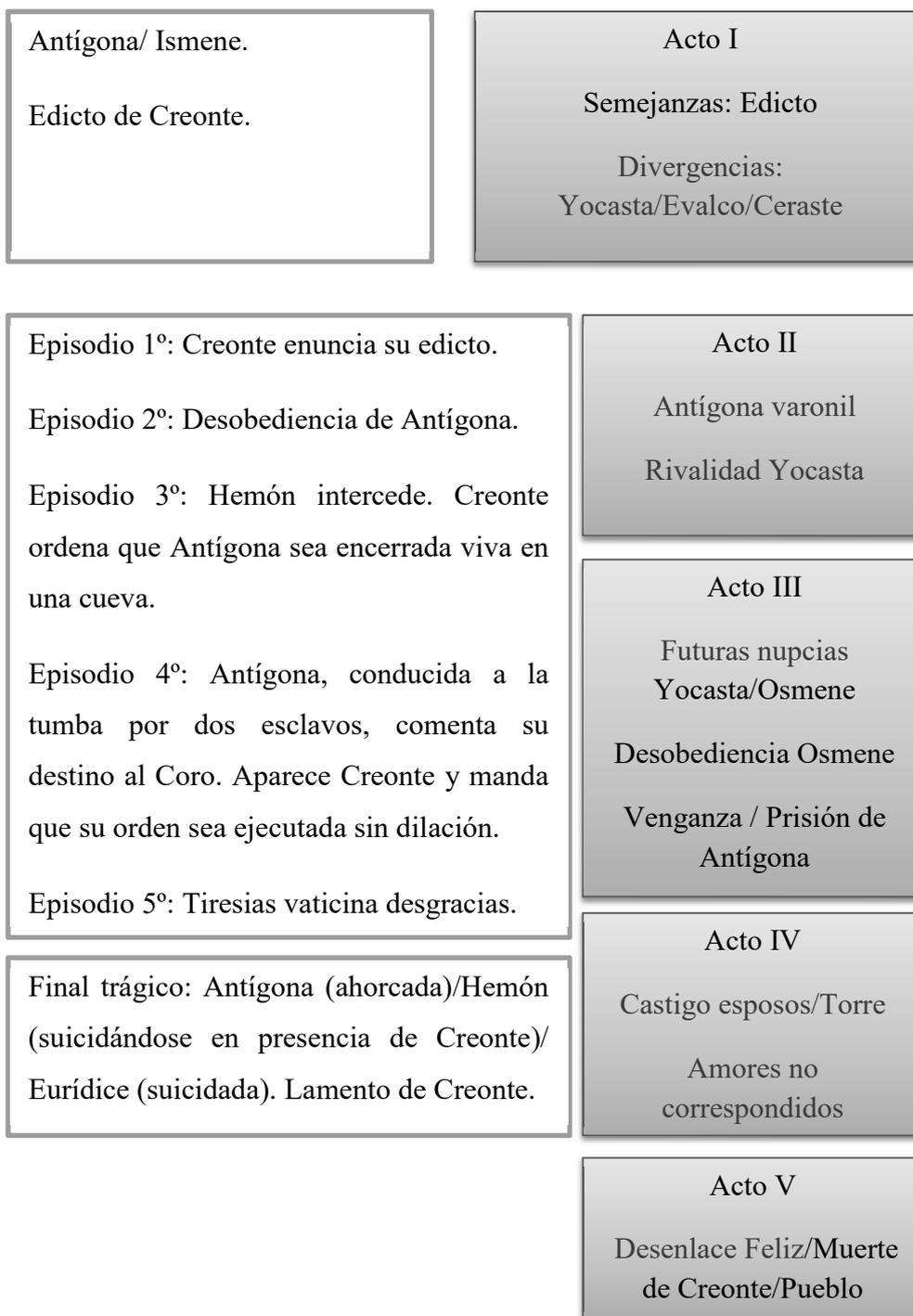


Ilustración 9. Semejanzas y diferencias entre Antígona de Sófocles y el libreto.

Pascualigo nos ofrece una obra también reivindicativa a través de la voz del pueblo que toma partido en la escena final, cuando detesta al tirano. Evalco se erige como líder de la justa venganza, y cuando Ceraste intenta hacerle prisionero, es el mismo pueblo quien se

apresura con “una nube de flechas afiladas”. La muerte de Creonte simboliza la muerte de la opresión, de la tiranía, de la injusticia. En este sentido, también se puede apreciar cómo el pueblo se alza en armas ante el enemigo y puede haber un transunto histórico-político que se hace palpable en la obra. Recordemos que la séptima guerra otomano-veneciana se llevó a cabo entre 1714 y 1718, y terminó con una victoria otomana y la pérdida de la posesión principal de Venecia en el Peloponeso y Creta. Es muy posible que la Antígona de la obra fuera también el personaje que encarnase la sed de venganza y el aliento de la futura victoria.

5.6. La recepción de la ópera

La musicóloga Jana Spáčilová en su artículo: “Orlandini’s *Antígona* (vindicata):Transformation” (2018), centra su estudio en la recepción de la ópera *Antígona* de Giuseppe Maria Orlandini desde su estreno en Venecia en 1718 a las producciones en Breslau 1728 y Brno 1736. Sobre la base de fuentes únicas recién descubiertas (como es un libreto de 1728 en el Museo Moravo de Brno, la partitura en el Museo Checo de Música de Praga, la partitura de la versión de estreno en la biblioteca de la Universidad Estatal de San Francisco y reseñas en la prensa contemporánea), desarrolla el camino de la obra a través de Europa, y presenta el problema de las categorías estéticas en el contexto de la producción transalpina de la ópera seria italiana.

La ópera *Antígona*, estrenada en 1718, constituiría un éxito en la Venecia del momento. Lamentablemente no hemos podido encontrar ningún documento que lo acredite desde el punto de vista periodístico, pero podemos suponerlo por las continuas interpretaciones realizadas en el intervalo de pocos años³³, de hecho el libreto fue aligerado (como hemos visto) desde su primera versión de 1718 a la siguiente de 1721, y en 1722 el libretista de *Antígona en Tebas* (nuevamente representada en el teatro S. Samuele de Venecia), había reducido los cinco actos de la obra a tres, como era el criterio de la época.

Eleanor Selfridge-Field en su *New Chronology of Opera veneciana* (citado por Jana Spáčilová) ha podido encontrar una partitura que incluye las arias de la primera producción veneciana de 1718. La fuente incluye partes de *ballets*, aunque en posteriores representaciones estos fueron sustituidos por *intermezzos*.

³³ Véase al respecto el apéndice 9.1 con todas las *Antígonas* que hemos encontrado.

No tenemos constancia de la partitura de la obra, aunque podríamos elucubrar que contaría con el reperto vocal clásico de diferentes tesituras y abarcando un amplio registro sonoro. Por ejemplo, el papel de Antígona lo interpretó la contralto italiana Diana Vico³⁴ que era una de las cantantes más importantes de la época y estaba en su momento más álgido de su carrera (1707-1732), además de estar muy demandada en Italia (interpretaciones operísticas en Boloña, Génova, Florencia, Turín, Región de Emilia, Módena, Milán) y de ser admirada por Händel. Su voz destacaría por su sonoridad y amplitud de registro grave, en el caso de la ópera *Amadigi* estaría entre b a e`, y seguramente se trataría de una contralto de coloratura dramática que se caracterizaba por un dominio de coloraturas y ornamentos en una voz profunda y oscura.

Para el papel de Osmene se contó con Valentino Urbani, un alto castrato, que estaba en pleno apogeo (1690-1722). Fue alumno de Pistocchi y más tarde estuvo al servicio del duque de Mantua. Sus primeras apariciones conocidas fueron en 1690 en Venecia y en Parma, en 1691 en Ferrara, 1692 en Región de Emilia, 1694 en Venecia y en Turin. Cantó el papel principal en *La festa del Himeneo* de Ariosti en 1700 en Berlín y fue el primer castrato en cantar regularmente en Londres, debutando en Drury Lane en una reposición de la versión de *Camilla* de Haym el 8 de 1707 y regresando en ocho temporadas (1707-14). Cantó en muchas óperas italianas en Londres y desde 1717 a 1719 estuvo en Venecia.

Respecto a Benedetto Baldassari, en el papel de Ceraste, se trata de un virtuoso castrato que estuvo a cargo en el Palatino de Düsseldorf (1708-1714). Fue muy aplaudido en Roma en 1714 y cantó óperas de Pollarolo y Orlandini en 1718, retornando a Londres en 1719. Las dos partes que escribió Händel para él, demuestra que era un alto soprano que dominaba un gran registro sonoro. La siguiente tabla nos presenta el repertorio de los cantantes de la primera representación de 1718, después de cotejar la tesitura vocal de la primera representación con la segunda de 1722³⁵, ahora bien, tenemos que tener presente que hasta la sistematización llevada a cabo por la musicología alemana posteriormente, no

³⁴ Según el *Diccionario Grove*, se trata de una contralto italiana que estuvo al servicio del elector de Baviera desde 1720. Cantó en Verona (1708), Ferrara (1711), Padua (1712 y 1718), Vicenza (Ottone en villa de Vivaldi, 1713) y Mantua (1714). Durante las temporadas 1714-1716 fue miembro de la compañía King's Theatre en Londres, haciendo su debut en una reposición del pasticcio *Ernelinda* en 1714. Cantó *Rinaldo* en la reposición de 1714-15 de la ópera de Händel, Dardano en la primera producción de su *Amadigi* (1715). En 1720 estaría en Múnich, cantó 9 óperas en Nápoles durante el periodo de 1724-1726. Gaetano Borghi figura como tenor y activo desde 1686.

³⁵ Para ello hemos visto las producciones de cada uno de los cantantes y después las fuentes que hemos podido encontrar, tanto del diccionario Grove como del artículo de la musicóloga Jana Spáčilová en «Orlandini's Antígona (vendicata): Transformation».

hay un criterio unánime. En este sentido, y por ser prudentes, la pista más importante para determinar las categorías vocales es la ubicación de los eventos de registración, es decir, los puntos de pasaje. En muchos casos esto es complicado y se requiere hacer consideraciones acerca de la escritura orquestal que enmarca cada rol, conocer y ponderar la tesitura y la velocidad de la línea vocal y a la manera en que se produce el canto³⁶. Por ejemplo, catalogar la voz del personaje Antígona como contralto abarcaría en su época un gran ámbito sonoro.

Antígona	Diana Vico (contralto)
Creonte	Gaetano Borghi (tenor)
Osmene	Valentino Urbani (alto, castrati)
Yocasta	Antonia Cavazzi (soprano)
Ceraste	Benedetto Baldassari (virtuoso de la cámara de S.A.S.E. Palatino) (soprano, castrati)
Evalco	Giovanni Battista Minelli (alto)
Ormindo	Antinoro Claudio (bajo)

Ilustración 10. Tabla de los cantantes de la ópera de 1718. Fuente propia.

Podemos pensar que la fama de los divos era también un estímulo para los empresarios que no dudaban en contratarlos para tener el desembolso asegurado. Recordemos que Venecia fue la primera ciudad en donde la ópera se solventaba gracias a las entradas o abonos que el público adquiriría, mientras que en otras ciudades todo dependería durante bastante tiempo del apoyo de príncipes y nobles. El siglo XVIII es, sin duda, el siglo de la ópera italiana, evolucionando desde el refinado festejo teatral de algunas cortes del centro y norte de Italia en el XVII hasta llegar a ser un espectáculo, primero reservado a un público minoritario, y luego convirtiéndose en el género teatral más importante. Juan José Carreras muestra muy bien esta importancia cuando manifiesta que “tanto lo que se refiere a las instituciones, que acaban formando una red continental de teatros de ópera (fundamental para el desarrollo del género), como se manifiesta también

³⁶ A un cantante con una lectura que le permita cantar fluidamente se le puede asignar una clasificación vocal que implique exigencias altas de tesitura, de dificultad rítmica y melódica. Sobre todo, si además tiene una aceptable técnica de canto. Véase al respecto la siguiente bibliografía: Smith, B. y Sataloff, R. (2013). *Choral Pedagogy*. San Diego, EEUU: Plural Publishing. Titze, I. (2000). *Principles of Voice Production*. Iowa: National Center for Voice and Speech. Miller, R. (2004). *Solutions for Singers*. New York: Oxford University Press.

en la composición, difusión internacional y discusión teórica” (Carreras, 2004:23). En este sentido podemos hablar que la ópera italiana se convierte en el eje de un sistema productivo pero también en el centro del discurso estético sobre y desde el teatro, desde las discusiones culturales de la Arcadia (de las que ya hemos hablado) hasta llegar a las Querellas de la Ilustración.

El análisis del libreto de *Antígona* de Pascualigo nos muestra también otra consideración fundamental: una manifestación literaria, musical y teatral que evidencia su éxito a través de las reiteradas adaptaciones, siempre vinculadas a las circunstancias productivas del teatro y a las exigencias del público. Recordemos que nos falta un análisis pormenorizado de las vicisitudes del libreto, pero hemos constatado que desde la primera versión (1718) a la segunda (1722) hay cambios sustanciales que afectan a la reducción de diálogo de algunos personajes con el fin de sintetizar más la trama argumental, aunque conserve aún los cinco actos. Sin embargo, estos se reducirán a tres en versiones posteriores, adaptándose así a los diferentes contextos donde se ponía en escena. Sería interesante realizar un estudio comparativo de todas estas adaptaciones de la obra que nos ocupa, para relacionarlo con los sistemas productivos y receptivos, tanto de los lugares donde se estrenó como de las diferentes adaptaciones paralelas.

Entre finales del XVII y principios del XVIII, el *dramma per musica* tuvo diferentes cambios, y especialmente la eliminación de las escenas cómicas fue la razón principal del nacimiento de los *intermezzi*. Este representa uno de los ejes fundamentales de la transformación del melodrama del XVIII, que se le denominará ópera seria con una gran casuística en su evolución posterior. De hecho, esta relación entre la composición y la puesta en escena resultó esencial para transgredir normas imperantes y crear nuevas estrategias de carácter reformista (por ejemplo, estoy pensando en la obra libretística de Goldoni). Pascualigo, por tanto, no le interesa una dramaturgia basada en el engaño ni en la comicidad, porque su interés radica en dotar de carácter a las protagonistas de la trama argumental.

6. La ópera burlesca *Antigone Travestie* del libreto de E.L.L.Blanchard

Your sentence old chap, I don't value a rap.

(Blanchard. *Antigone Travestie*).

6.1. La importancia de lo burlesco

Desde los primeros años del siglo XIX, Londres comenzó a emerger como el lugar de producción cultural y teatral tal como lo conocemos hoy. En 1843, impulsado por el afán victoriano de controlar y educar a las nuevas masas urbanas, el Parlamento cambió las leyes de concesión de licencias y permitió que todos los teatros presentaran obras de teatro serias, con la esperanza de civilizar al público, pero en realidad motivó un desarrollo de la industria del entretenimiento con una variada gama de géneros: melodrama, comedia y “burlesque”, además de una singular estratificación social (Booth, 1991)³⁷:

“The social implications of a play performed at a Victorian theatre, and therefore the play itself, cannot be completely comprehended unless one is aware of the audience for which it was performed, and that audience will change, theatre by theatre, district by district, decade by decade” (Booth,1991:10).

La crítica tradicional ha tenido prejuicios hacia el drama popular del XIX y muchos estudiosos se han mostrado reticentes en considerar el “burlesque victoriano” como una forma de teatro popular, de hecho, Alan Fischler (2014) ya reconsideró esta situación y otros muchos autores han realizado trabajos de investigación que ponen de relieve su importancia. A este respecto, destacamos los estudios de Schoch (2003), Richard (2015) y Laura Monrós-Gaspar (2015).

El término “burlesque” se aplicó a una forma de drama que proporcionó parodias de historias conocidas a través de juegos de palabras, referencias de la actualidad y convenciones metateatrales. Dentro de lo burlesco tenía cabida las leyendas, las parodias de obras de Shakespeare, los melodramas, los personajes históricos, la ópera italiana y,

³⁷ “Las implicaciones sociales de una obra representada en un teatro victoriano, y por lo tanto la obra en sí, no se pueden comprender completamente a menos que uno sea consciente de la audiencia para la que fue representada, y esa audiencia cambiará, teatro a teatro, distrito por distrito, década por década” (Booth, Michael R. 1991:10).

como analiza Monrós-Gaspar (2019), la Antigüedad clásica. Una de las más completas definiciones del concepto “burlesque” es la siguiente³⁸:

“English, a satirical play, usually based on some well known contemporary drama or dramatic fashion that offered scope for parody. The prototype was Buckingham's *The Rehearsal* (1671), which made fun of Dryden and his heroic drama, and the genre culminated in the *Critic* (1779), in which Sheridan amused himself at the expense of the sentimental foibles of his day. In the meantime, the traditions of burlesque had been upheld by Gay with *The Beggar's Opera* (1728); by Henry Carey, who burlesqued both opera and drama; and by Fielding in *The Tragedie of tragedies, or The Life and death of Thumb the Great* (1739).

In the 19th century, a new type of burlesque flourished. It retained enough of its origins to choose as its target a popular play, but the element of criticism was lacking have been due to the increase in the size of the audience and the lowering of its general educational level, since the success of the earlier type of burlesque had depended on familiarity with the subject of ridicule. One of the best writers of the new type of burlesque was H.J. Byron, with *Aladdin, or The Wonderful Scamp*(1861), or *The Troublesome Twins* (1869) and Robert MacMaire, or *The Roadside Inn Turned Inside Out* (1870)” (*The Oxford Companion to The Theatre*.Oxford:OUP,1983:119).

Cabría preguntarse hasta qué punto el espectador tenía conocimiento de la mitología clásica para apreciar debidamente las alusiones de las obras burlescas, aunque según Hall (1999:340) el conocimiento de los clásicos se difundió ampliamente en todos los estratos sociales. Concretamente, Monrós-Gaspar se refiere a formas teatrales populares de finales del siglo XVIII y principios del XIX que escenificaron escenas mitológicas en sus actuaciones y que podrían haber servido de instrucción clásica para el público iletrado, como por ejemplo los espectáculos de marionetas o los de feria.

En 1845 se estrena un burlesque británico titulado *Antigone Travestie* de Edward Litt Lemman Blanchard basada en la *Antigone* de Mendelssohn. Como Macintosh explica, se habían hecho otros intentos antes de que Blanchard realizara su tragedia clásica burlesca, pero fue este autor quien “descubrió en la forma y convenciones de la tragedia griega representada en sí misma, fuente de inspiración para el escenario popular” (Macintosh,

³⁸“Una obra satírica, generalmente basada en algún drama contemporáneo o moda dramática muy conocida que ofrecía posibilidades de parodia. El prototipo fue *The Rehearsal* (1671) de Buckingham, que se burló de Dryden y su drama heroico, y el género culminó con *The Critic* (1779), en el que Sheridan se divertía a costa de las debilidades sentimentales de su época. Mientras tanto, Gay había mantenido las tradiciones del burlesco con *The Beggar's Opera* (1728); por Henry Carey, que se burló tanto de la ópera como del teatro; y por Fielding en *The Tragedie of tragedies, or The Life and death of Thumb the Great* (1739).

En el siglo XIX, floreció un nuevo tipo de burlesque. Conservó lo suficiente de sus orígenes como para elegir como objetivo una obra de teatro popular, pero el elemento de crítica que faltó se debió al aumento del tamaño de la audiencia y al descenso de su nivel educativo general, desde el éxito del tipo anterior. de burlesque había dependido de la familiaridad con el tema del ridículo. Uno de los mejores escritores del nuevo tipo de burlesque fue H.J. Byron, con *Aladdin, o The Wonderful Scamp* (1861), o *The Troublesome Twins* (1869) y Robert MacMaire, o *The Roadside Inn Turned Inside Out* (1870)”, (trad. propia).

2005:339). Laura Monrós añade que no solamente lo burlesco estaba inspirado en la tragedia sino que abarcaba mucho más:

“Los elementos básicos de la música clásica burlescos eran la *Iliada* y la *Odisea* de Homero y las *Metamorfosis* de Ovidio, pero *La Eneida* de Virgilio, la *Argonáutica* de Apolonio y las tragedias griegas "*Agamenón* de Esquilo, *Antígona* de Sófocles y *Electra* de Eurípides" *Alcestis* y *Medea*—también eran burlescos” (Monrós, 2009: 41).

Para esta autora, el análisis de estas obras burlescas nos permite desentrañar la interacción de códigos sociales y culturales junto con los mitos grecolatinos, como un ejemplo de interteatralidad. Además, esas continuas alusiones a las costumbres victorianas dentro de la obra de Blanchard se mezclan con el repunte satírico y sirven de crítica social.

Edward Litt Lemman Blanchard (1820-1889) se inició escribiendo obras teatrales desde muy joven (con el pseudónimo de Francisco Frost), compaginando esta profesión con la de escritor de anuncios de negocios y canciones cómicas para payasos, y siguiendo los pasos de su padre que era actor cómico en el Covent Garden. Editó sus artículos en varias publicaciones periódicas (*Chambers London Journal*, *The Observer*, *The Daily Telegraph*, *New London Magazine* y *Birmingham Daily Gazette*) y fue gerente de The Royal Manor House Theatre (1838-1841), lo cual le supuso un conocimiento profundo del burlesque clásico. En 1841 Blanchard fue contratado por el Olympic Theatre y en 1845 escribió la obra que nos ocupa.

Blanchard viajó mucho para escribir diferentes guías (tomemos como ejemplo una guía descriptiva del *Great Western Railway*), pero sobre todo fueron exitosas sus pantomimas de Drury Lane Theatre desde 1852 a 1888. Algunas de sus obras burlescas fueron: *The Merchant of Venice* (Olympic, 1843), *Robinson Crusoe* (Strand, 1845), *The Cricket on our own Hearth* (Olympic, 1846) y *Antígona travestie* (1845).

La obra *Antígona Travestie* empieza con el diálogo de las dos hermanas en el que Antígona le relata lo sucedido con su hermano Polinices. Este está en prisión por un delito de apropiamiento indebido, pero Antígona tiene firme propósito de salvarlo y dejarlo en libertad. Esta decisión de la protagonista no es compartida por Ismene, la cual no quiere desobedecer el mandato de Creonte. Llega Focio ante Creonte y su Corte con las nuevas y el monarca urge a Focio para que busque a Antígona y la lleve ante su presencia. En el agón con ella se evidencia el firme carácter de la heroína. Ni Hemón ni Tiresias consiguen que Creonte desista de su decisión de castigar a Antígona, condenándola a la muerte en

vida, puesto que vivirá dentro de una cueva hasta que fallezca. Hemón por decisión suya irá al encuentro de la amada, con la firme convicción de suicidarse; sin embargo, no ocurre ni el ahorcamiento de este ni el fatal destino de Antígona, puesto que ambos amantes se salvan de la muerte. Sin embargo, Focio lleva la noticia de sus muertes y Creonte al principio las lamenta, aunque después adopta otra postura completamente diferente. Al final, el mismo Hemón se presenta ante su padre y este se entera de lo ocurrido con extrañeza y asombro. El desenlace es cómico y delirante.

6.2. La extratextualidad desde la tragedia clásica

La actualidad del burlesque clásico sirve como un espejo de las historias extratextuales de la época. En la obra de Blanchard abundan las continuas alusiones de acontecimientos actuales, por ejemplo, la aprobación de la Ley de estatutos bancarios en 1844 y la estafa de Independent and West Middlesex Insurance Company. Otros tópicos que revelan el burlesque clásico victoriano los encontramos en alusiones a la emigración a Australia debido a la quiebra, en el London Metropolitan Force o Peelers, o cuando trata la educación y los avances tecnológicos (como el telégrafo, el barco de vapor y los ferrocarriles). Gran Bretaña había experimentado en la época múltiples cambios debido a la creciente industrialización y a las nuevas ideas liberales que se propagaban por el mundo occidental³⁹. Fijémonos, por ejemplo, en la intervención de Creonte cuando hace alusión al ferrocarril:

CREON	CREONTE
<p>105 A row! Odzooks, with rage I'm boiling over! No locomotive on the Rail to Dover. Felt such high pressure as now goads me on.</p> <p>I shall blow up myself or else some other one, Where is my daughter? Who is there waiting?</p>	<p>¡Una fila!, ¡Oh, estoy hirviendo de rabia! No hay locomotoras en el ferrocarril a Dover. Nunca sentí tanta presión como la que ahora me asedia].</p> <p>Voy a estallar o haré estallar a otro, ¿Dónde está mi hija? ¿Quién está esperando?</p>

O también el diálogo de Antígona cuando alude al problema monetario:

ANTÍGONA	ANTÍGONA
<p>35 Oh, he was a knight whom we all loved well,</p>	<p>¡Oh, era un caballero a quien todos amamos bien],</p>

³⁹ Véase al respecto la obra de Orlando Figes (2020): *Los Europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, donde narra la importancia del ferrocarril en el XIX en la creación de una nueva y moderna concepción de la realidad.

<p>And he owed the King a small sum as they tell.</p> <p>'Twas a five pound note with the worth complete As ever was launched from Threadneedle Street, A debt not light he must pay that day, 40 But his mind was set, and his heart was gay.</p> <p>A bailiff flies through the streets close by, What means that with despairing cry? Farewell the joys and scenes of home In Whitecross Street no friend can come.</p>	<p>y le debía al rey una pequeña suma, según cuentan].</p> <p>Era un billete de 5 libras de entero valor y como siempre se lanzó desde la T.S., una deuda no liviana debe pagar ese día, pero su mente estaba decidida y su corazón estaba alegre].</p> <p>Un alguacil vuela por las cercanas calles, ¿Qué significa eso de llanto desesperado? Adiós a las alegrías y escenas de casa, ningún amigo puede venir a W. Street.</p>
--	---

Quizás, la falta de modelos ingleses significativos durante los siglos XVII y XVIII para la versión de *Antígona* y la espléndida aceptación de la obra de Mendelssohn, alentaron el mito clásico y su relación con lo burlesco. Lo humorístico se conjugaba en el hipotexto clásico con la intertextualidad y la extratextualidad, basada esta última en la complicidad con los espectadores. Veamos, por ejemplo, el preámbulo de la ópera cuando el Coro irrumpe en escena a manos del Líder que llevará el hilo conductor de la obra:

<p>FIRST DIVISION</p> <p>How now? what row are you going to make my boys?]</p> <p>Oh, my! surely, there's meaning in that phiz.</p> <p>SECOND DIVISION</p> <p>We're here, that's clear, so you've made no mistake, my boys,] But hollo! Don't you know? we the Chorus is.</p>	<p>PRIMERA DIVISIÓN</p> <p>¿Cómo ahora? ¿Qué fila van a hacer mis chicos?]</p> <p>¡Oh my [God]! seguramente, hay un significado en ese semblante].</p> <p>SEGUNDA DIVISIÓN</p> <p>Estamos aquí, no os habéis equivocado, muchachos]. ¡Hola! ¿No lo sabéis? Somos el Coro.</p>
---	---

En este sentido, la obra de Blanchard jugaba con las intertextualidades y potenciaba el humor a través de un relato de importantes refiguraciones cómicas. El estilo ágil, de fuerza expresiva, se combina con un registro desenfadado, como podemos apreciar en el diálogo de Focio con Creonte:

<p>75 PHOCIAN Well, then, great King, know that our prisoner's bolted]</p> <p>CREON The doors?</p> <p>PHOCIAN No, sire, himself, the bird has moulted,</p> <p>CREON Who set him free? 'twas done, no doubt before you?</p> <p>PHOCIAN</p>	<p>FOCIO Bien, entonces, gran rey, sepa que nuestro prisionero se ha pirado],</p> <p>CREONTE ¿Por la puerta?</p> <p>FOCIO. No, Sr, él solito, el pájaro ha volado.</p> <p>CREONTE ¿Quién lo liberó? ¿sucedió, sin duda delante de ti?]</p> <p>FOCIO</p>
---	---

I've not the least idea, sire, I assure you.

No tengo la menor idea, Sr, se lo aseguro.

CREON

There I believe you, Polynices fled!

CREONTE

Ahí te creo, ¡Polinices huyó!

El humor de la obra deriva tanto de las alusiones de actualidad como de la parodia de las convenciones de la tragedia griega. De hecho, como opina Monrós: “la descripción de Blanchard de Antígona e Ismene, invocan temas contemporáneos de género que contribuyen a los debates actuales sobre la ambivalencia del burlesque victoriano” (Monrós, 2015:34). La condena de Creonte a Antígona sirve de ejemplo para demostrar la ocultación de las mujeres de la esfera visible, pero esto que podría verse también en el personaje de Sófocles, ahora sirve como revulsivo para el entretenimiento de las masas en el escenario popular victoriano. La misma Antígona lo manifiesta cuando juega con las palabras en el diálogo con Ismene:

20 ISMENE
One word, nay, ten, on words' we mean to play.

ISMENE
Una palabra, no, diez, con palabras jugamos.

ANTIGONE
Oh, silly belle, your language is a fiction,
The diction of our sex is Contra-diction.

ANTÍGONA
Oh bella tonta, el lenguaje es una ficción,
la dicción de nuestro sexo es una contra-dicción.

El travestismo era uno de los elementos básicos de la puesta en escena del género burlesco y la voz masculinizada del personaje cobraba fortaleza en este entramado de intrigas, porque nuestra *Antígona Victoriana* lucha contra las formas de dominación impuestas en esa sociedad sujeta a una acelerada transformación. El género burlesco se fue distorsionando a partir de la década de los años 70 del siglo XIX, ya más bien orientado a un espectáculo más frívolo.

Sin embargo, *Antigone Travestie* conservó las virtudes elogiosas de la heroína griega (la hermana sacrificada y obediente), pero empapada de los valores familiares de su época victoriana. Por ejemplo, en el diálogo entre Hemón y Antígona sobre la relación entre reyes y súbditos se refleja no solamente una relación de poder y opresión, sino la crisis de un modelo. No olvidemos que este tipo de género teatral podía potenciar un enfrentamiento entre el libre pensamiento y la confianza en la autoridad en la Inglaterra victoriana. La obra encarnaba tanto el sacrificio de la familia, la lucha de la mujer, la legitimidad de las instituciones éticas, políticas y financieras como la sátira de las mismas. Blanchard trata de las estructuras jerárquicas de la sociedad como opuestas a la frivolidad de otros

burlescos clásicos contemporáneos; quizás, porque el libretista quiere aunar su sátira con una fina delicadeza en los asuntos más espinosos. Veamos, por ejemplo, este diálogo entre Hemón y Antígona al respecto del papel asignado a los monarcas:

<p>HERMON To be entombed alive is not the thing, And there's my father calls himself a king, I wonder who first made such kings as he! 200 If I was one I'm sure it shouldn't be.</p>	<p>HEMÓN Estar sepultado vivo no es la cosa, y allí está mi padre llamándose así mismo rey ¡Me pregunto quién hizo reyes como él! Si yo fuera uno, estoy seguro de que no debería serlo.]</p>
<p>ANTIGONE Nay, but a king may punish folks we know.</p>	<p>ANTÍGONA No, pero un rey puede castigar a la gente que conocemos.]</p>
<p>HERMON A king's no king who spoils a subject so,</p>	<p>HEMÓN Un rey no es un rey quien arruina un sujeto así,</p>
<p>ANTIGONE But lines like that are taught in all our schools,</p>	<p>ANTÍGONA Pero esas líneas se enseñan en todas nuestras escuelas.]</p>
<p>HERMON It's but hard lines, when only one man rules.</p>	<p>HEMÓN No son más que líneas duras cuando solo gobierna un hombre.]</p>

El mito clásico articula el enfrentamiento de la ideología del poder dominante, el cual opera como garante del orden político-social, pero Blanchard pretende una representación subvertida del mito, lo cual resulta de sumo interés en la formación de narraciones que funcionan como contra-discursos que desafían y se oponen a los discursos dominantes en torno al orden social y a la estabilidad política. La transición del mito clásico trae consigo una deconstrucción del discurso mitológico, como una forma de expresión estética que no posee ya un significado absoluto y que Blanchard adapta a las circunstancias.

6.3. Análisis de la obra desde la perspectiva de la composición

Antigone Travestie se desarrolla en un acto, por lo que la trama clásica se condensa de una manera singular en núcleos que delimitan las acciones dramáticas. El primer núcleo lo constituye el diálogo entre Ismene y Antígona donde se expone el problema y se intenta compartir la pena, pero pronto advertimos que la protagonista apela a los elementos clásicos para manifestar su propia vida como teatralidad, su firme decisión de liberar de la prisión a su hermano (“He’s let the King in, but I’ll let him out” v.50) y el carácter severo del padre. Fijémonos en estos tres momentos de su diálogo:

(a) Manifestación del sufrimiento:

de nuevo la complicidad con el espectador. Veamos, por ejemplo, el agón a tres entre Creonte/Ismene /Antígona:

CREON When you have had your <i>conversazione</i> I've got a word to say to Antigone,	CREONTE Cuando hayas acabado tu conversación tengo una palabra que decirle a Antígona,
ISMENE Oh, ponder well, be not severe.	ISMENE Oh, reflexiona bien, no seas severo.
145 CREON It late is To offer, but to take no advice gratis, Now, men of Greece who long have braved the storm,] As dips of fashion, and the moulds of form, Who shine within the palace and enough Have left to light the kitchen,	CREONTE Es tarde para ofrecer ni para aceptar ningún consejo gratis, Ahora, los hombres de Grecia, quienes durante tiempo han desafiado la tormenta,] como inmersiones de moda y moldes que brillan dentro del palacio, hasta han salido para iluminar la cocina.
150 ANTIGONE Kitchen! Stuff!	ANTÍGONA ¡Cocina! ¡Cosas!

El encuentro con Tiresias, convertido en un profeta moderno, es un punto de inflexión en este desarrollo de la trama, porque el adivino profetiza que Creonte perderá la corona por lo que ha sucedido (“You’ve been and cast one living in a tomb”); sin embargo, el monarca está más preocupado por ironizar sobre el asunto y ofrecerle el lado más divertido (“But what’s the train of evils this will bring?”). La canción de Tiresias es un avance del desenlace en clave humorística, puesto que el mismo adivino se autodefine como “Rey Gitano”:

SONG TIRESIAS Oh, I am the Gypsy King, 300 And not such a king as thee, Your conduct is not the thing And that you will presently see. Your empire will be knocked down, And your lands will your enemies seize. 305 They won’t leave the king half a crown, So your Majesty do as you please.	CANCIÓN TIRESIAS Oh, soy un rey Gitano, y no un rey como tú, tu conducta no es el tema y eso ya lo verás. Tu imperio será derribado, y tus tierras serán conquistadas por tus enemigos. No dejarán media corona al rey, así que su Majestad haga lo que le plazca.
---	---

Ese uso del pueblo Gitano como estereotipo ya venía marcado en el siglo XIX cuando sucesivas generaciones de viajeros fijaron en sus escritos (cuadernos de viajes, guías, novelas) y en sus imágenes (óleos, grabados o fotografías) los rasgos de una etnia especial que se miraba bajo el prisma de una curiosidad etnográfica, alejada de la consideración de una cultura civilizada. El estereotipo romántico de lo Gitano se extendió por las principales capitales de Europa y no es por tanto extraño que Blanchard recubra a

Tiresias con tintes de clarividencia como si de un Gitano español se tratase. De hecho, el libretista pone ese juego de contrastes también en el duetto:

BOTH	JUNTOS
For you are.	Para tí eres.
I am the Gypsey King —ha! ha!	Yo soy un rey Gitano- ¡ja ja!
Yes he is.	Sí, él es.
I am the Gypsey King!	¡Yo soy un rey Gitano!

Asistimos a un desenlace en clave de parodia. Una vez dados por muertos tanto Antígona como su amante, Focio explica lo acontecido. Parece que el dolor del monarca se expresa con su lamento trágico, pero las notas de humor empiezan con la pérdida y la recuperación de su peluca:

No son, no joy, and no Antigone!	¡Sin hijo, sin alegría, sin Antígona!
Ah me! Ah me! Ah me! Ah me! Ah me!	¡Ah de mí! ¡Ah de mí! ¡Ah de mí! ¡Ah de mí!
325 To keep my might I now no longer can,	ya no puedo mantener mi fuerza,
Pity the sorrow of a poor old man,	compadécete del dolor de un pobre anciano,
I well these signs of royalty can spare,	de estos signos de realeza puedo prescindir,
Since thus I've lost my only son and heir	desde que perdí a mi único hijo y heredero
Oh Hermon, Hermon and beloved Antig!	¡Oh Hemón, Hemón y la amada Antígona!

(Drops wig which is picked up by Chorus).

(Deja caer la peluca que es recogida por el Coro).

Un humor que se relaciona con la cotidianidad y la complicidad del espectador, por ello Creonte recurre a contarnos una historia ficticia sobre lo que hará en un futuro próximo (vv.340-350), donde aparece París y el rey Luis Felipe I (rey de Francia que reinó entre 1830 y 1848, pero que tuvo que abdicar y exiliarse). Blanchard deconstruye la tragedia clásica, porque Antígona y Hemón salen victoriosos gracias a la estrategia conjunta, y donde de nuevo se juega con el humor y la fina ironía:

CREON	CREONTE
What, all alive again?	¿Qué, todos vivos de nuevo?
ANTIGONE	ANTÍGONA
Yes, rocks teach curious trades.	Sí, las rocas enseñan oficios curiosos.
I played my cards so well, they turned up spades,	Jugué tan bien mis cartas, que se volvieron espadas,]
With these we dug our way to light and glory	con ellas cavamos nuestro camino a la luz y a la Gloria]
369 Ask him, sir, if you think I tell a story.	Pregúntele, señor, si cree que cuento una historia].

Este *tour de force* inesperado es lo que busca Blanchard para atrapar a su público, el contraste entre lo antiguo y lo moderno, concepto tan arraigado en la sociedad victoriana, le proporcionaba la comicidad. El público británico estaba acostumbrado a un trasvase de la temática clásica a través justamente de lo burlesco, porque el mito se amoldaba a las

necesidades y a las inquietudes del público, se transformaba con nuevos ropajes y se adaptaba como materia viva. De esta manera podemos comprender que Blanchard termine la obra con la vista puesta en la siguiente representación, porque ya goza del apoyo del público. El teatro es “Our house of entertainment”, los intérpretes ya son conocidos del público que los anima (“You’ll own that she’s been *Wild*, [...] And that is *Hall*”) y la representación continúa al día siguiente, porque el placer es fascinante y en una hora te olvidas de las penas:

<p>Then, if you’re satisfied, pray call again tomorrow. Now to the end advancing, 385 Pleasure still entrancing, Come for an hour, Don’t mind a shower, Come, we say, now come!</p>	<p>Luego, si está satisfecho, vuelve mañana. Ahora que el final va avanzando, el placer sigue siendo fascinante, Ven por una hora, no te preocupes por la ducha, ¡Ven, decimos, ven!</p>
<p><i>Rain heard —Umbrella’s held up by every body.</i> <i>Curtain descends to “Long reign over us.”</i></p>	<p><i>La lluvia se escucha-el paraguas es sostenido por todos.</i> <i>El telón descende. Canción: “Largo reinado sobre nosotros”</i></p>

6.4. Semejanzas y contrastes con su fuente clásica

En el inicio de la *Antígona* clásica podemos ver los caracteres contrapuestos de las dos hermanas: frente a un personaje más simple (Ismene) se presenta una Antígona más diligente. Ella está dispuesta a cumplir con sus obligaciones fraternales, aunque contravenga el edicto de Creonte, mientras que Ismene trata en vano de hacerle ver el riesgo que supone la desobediencia. Esto que en la tragedia de Sófocles era uno de los núcleos esenciales, en Blanchard supone el primer eslabón de la cadena para presentar los caracteres, pero no tanto el dilema interno de los personajes: Polinices está en prisión, arrestado por el rey, y Antígona ha ido en su auxilio.

La severidad del tío no detendrá la astucia de Antígona y, de esta manera, cuando entra Focio para manifestar a Creonte que el prisionero ya no está en la celda, sabemos que Antígona ha logrado su propósito. Es el Coro el que manifiesta al auditorio quién es esta Antígona (“Now you shall see what you shall see/ This is Miss An-tig-o-ne./ She’s a precious hobble, as the King will be recouting”, vv. 93-95). Con la llegada de Antígona, su agón con Creonte es de lo más curioso (“A miss indeed for me, / Let me behold her then, Antigone!, vv.99-100). Ismene queda en un segundo plano, ridiculizada por su simpleza en el diálogo con Creonte (“Polly who, pa?/ I’ve been you know, all day along with Ma”, vv

119-120), con ese temor paterno que manifiesta en su intervención con Antígona (“I told you that your conduct would be watched”, vv. 125), sin embargo, lo interesante es la vena humorística con las referencias cotidianas y la complicidad del auditorio:

<p>ANTIGONE 126 I reckoned not my chickens ere they`re hatched, So like Wellington`s Statue, with horse fit to jolter, he] Turns his back on the Change and then looks up the Poultry.]</p>	<p>ANTÍGONA Yo no conté mis pollos antes de que nacieran como la estatua de Wellington, con su caballo a punto de sacudir,] dando la espalda al Cambio y mirando a la calle Poultry.]</p>
---	--

Este desenfado en la acción implica directamente una relación amistosa con el auditorio, el cual asimila el mito desde una perspectiva diferente. Por ejemplo, la relación amorosa entre Hemón y Antígona se resuelve como una cita periodística (“Beloved Hermon, you had best betimes/ try an advertisement in the Sunday Times,/ Wanted a wife- An amiable Young gent- / You know the usual style, ten shillings spent/ in this way, will secure another bride”, vv.133-137). Antígona y el Coro comparten la misma idea hacia Creonte (“ Your sentence old chap, I don`t value a rap”, vv.169), o el líder se atreve a poner en solfa al monarca a través del texto instructivo explicitado (“You now will learn from what he`s going to do,/ A good receipt to make a family stew./ First take your king, and pop him in hot water,/ then when he boils you may serve out the daughter”, vv. 174-176).

En el solo de Antígona, su figura cobra protagonismo, pero está lejos del contraste psicológico entre las hermanas o del agón con el tío. Es uno de los momentos de tensión dramática, porque ella expone su descenso a la cueva como un descenso al infierno de la heroína griega, pero también es el más simbólico y cómico:

<p>ANTIGONE Though you put me in a cave You shall find me in earth descending, Even there I can behave As a heroine should rave, 185 You may yet repent this hour, Though no poll curtailed your power Thus to grind so fair a flower. Yes, though lingering in a cave, You shall find when life is ending, 190 That my ghost shall leave my grave And sing a spectral Polka Stone!</p>	<p>ANTÍGONA Aunque me pusiste en una cueva me encontrarás en la tierra descendiendo, incluso ahí puedo comportarme como una heroína que debería delirar, aún puedes arrepentirte en esta hora, aunque ninguna encuesta redujo tu poder para moler una flor tan bella. Sí, aunque permaneciendo en una cueva, encontrarás cuando la vida se acabe que mi fantasma dejará mi tumba ¡Y cantará una polka spectral!</p>
--	--

El Coro está cerca del personaje de Antígona (“His power she derided, now he her rage defies”, vv 192), como lo estaba en la tragedia clásica para demostrar lo erróneo de la

posición de Creonte. Hemón y Antígona son los verdaderos antagonistas de la postura de Creonte (“A King’s no King who spoils a subject so”, vv 202); pero, mientras que en la tragedia clásica es el mismo Hemón quien apela el apoyo político de los ciudadanos, ahora es un personaje al servicio de la amada (“You will not die alone, when they come hither/, they’ll say I took my leaves, and they did with her”, vv.211-212). Nuevamente se observa la comicidad con el simbolismo del caballo y el toque de humor de la fiesta floral y la mutua orientación sexual de los amantes (“Parting unmans me!”/And unmans me too!, vv 215-216).

La sensación de aislamiento de Antígona aumenta la tensión dramática en su intervención, con esa descripción detallada de su estancia en la cueva (vv.229-244), pero Blanchard nos plantea también un duetto con el Coro (Coro: “You cannot be free/ Antígona: and the end of its madness”, vv. 250-251) como preparación para la escena siguiente. Ahora aparece Tiresias para darle un aviso a Creonte porque no ve la realidad de los hechos (Tiresias: “None are so blind as those who will not see /There is a spot that stains your country’s Peace”, vv. 284-285), pero este ya conoce la historia clásica (Creonte: “I’ve read so, in the History of Grease”, vv.287) y no se va a dejar embaucar. Sófocles en esta segunda resis de Tiresias se encaminará a que el monarca se replantee su decisión, pero Blanchard no hace actuar así a su profeta moderno (Tiresias: “You’ve been and cast one living in a tomb”/ Creonte: “Aye, by St. Paul’s she well deserves her dome”, vv.293-294), y es entonces cuando la comicidad y la parodia empiezan de nuevo con la identificación del rey gitano.

Cuando ya es evidente la tragedia y Focio expresa la muerte de los amantes, nos percatamos que un juego con la “peluca” del personaje de Creonte vuelve a reiniciar toda la parodia del inicio con las alusiones contemporáneas (vv. 335-366). Posteriormente, con el final rocambolesco se parodia la misma tragedia como si de un juego se tratase, la misma Antígona manifiesta que jugó bien las cartas y que “sus espadas” fueron las que cavaron el camino hacia la luz y la gloria; pero, además, juega con la ficción y la realidad (“Ask him, sir, if you think I tell a story”, vv. 369). De todas maneras, este juego ya es intrascendente porque es el mismo auditorio el que participa en ese juego en la casa del teatro (Strand Theatre) evidenciando así el doble juego de la ficción.

Constatamos la atracción que ejercieron los clásicos en este género menor de la ópera cómica británica, porque la temática mitológica que ya formaba parte de la ópera seria se

trasvasaba al burlesque, o al revés, desde la ópera cómica llegaba lo mitológico a la ópera seria. En ese sentido se expresa Muñoz (2019) cuando comenta el éxito de estas obras y la transformación de lo mitológico para el agrado del público:

“El *burlesque*, sin duda, ponía de moda la materia mitológica pero a la vez la sometía a la dura prueba de acomodarse, de nuevo, como tantas veces había hecho antes, a las necesidades de este variopinto género, abierto, no solo a las élites culturales sino también a la clase media-baja, lectora de la revista humorística *Punch*, y hasta la baja. El *burlesque* gustaba del anacronismo: vestir a los dioses con prendas modernas, de la época, hacerlos hablar como un inglés de Londres, referirse a los sucesos y a la actualidad, todo ello, sin duda, suponía una prueba que el material mitológico tuvo que afrontar, y lo hizo con éxito” (Muñoz, 2019:212).

Es importante resaltar el hilo conductor con un Líder moderno y el papel de la escenografía y la música. El elemento musical cobró relevancia en la época victoriana y es posible que hubiera participado en algún *sketch* cómico durante la actuación, porque está incluido en los *dramatis personae* del manuscrito de la obra. Además, cuando aparece Creonte siempre va con su corte, un grupo de personas que no hablan pero que posiblemente también harían gesticulaciones corroborando las acciones.

Aunque la pieza es breve, Blanchard cuida los detalles de sus personajes respecto a sus intervenciones melódicas. El reparto masculino tiene sus momentos importantes con los solos de los cantantes: Antígona (con tres), Creonte (uno) y Hemón (uno); los dúos de Antígona-Hemón//Antígona-Coro//Creonte-Tiresias; y el trío de Creonte/Antígona/Ismene.

Los papeles principales fueron interpretados por Harry Hall como Creonte y George Wild como Antígona, ambos de reputado prestigio en la escena y reconocidos por el público londinense. El hilo conductor estuvo interpretado por Mr F. Romer, junto con otros actores que intervinieron como Mr. Attwood, Mr. Dean, Mr. Cockwill, Mr. Morris y Mrs C. Melville.

Antigone Travestie se estrenó por primera vez en el New Strand Theatre de Londres el 3 de febrero de 1845, y su posterior gira la llevó al Queen Royal Theatre en Dublín en diciembre de 1845. *Antígona* fue ampliamente aclamada por el público y la crítica⁴⁰, quizás, porque se vio en el burlesque de Blanchard la perfecta imitación cómica. La crítica

⁴⁰ La crítica de la época se hizo eco del estreno y las reposiciones posteriores (“Strand Theatre”, 4 de febrero de 1845, “Music and the drama” en *The Era*, 9 de febrero de 1845, “Thz Atlas” en *The Atlas*, 8 de febrero de 1845, “Theatricals” en *The Atlas*, 29 de marzo de 1845, “The Queens’s theatre” en *The Pilot*, 22 de octubre de 1845). Disponible en la página web siguiente:

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/results?basicsearch=%2bantigone%20%2btravestie&freesearch=antigone%20travestie&retrievecountrycounts=false&sortorder=score>

teatral correspondiente al día siguiente del estreno la calificaba de “extravaganza” y la caracterizaba como una “tragedia lírica” de humor y burlesca. Como vemos, el mito se vestía de ropajes más ligeros, más adecuados a la sociedad británica decimonónica.

El burlesque es un producto de su época, consecuencia de una sociedad y de unos comportamientos sociales. De ahí que los personajes clásicos sufran transformaciones, como las que vemos en el siguiente esquema que contrasta la obra clásica con el libreto:

<p>INICIO:</p> <p>Antígona/ Ismene.</p> <p>Edicto de Creonte.</p>	<p>Semejanzas: Edicto</p> <p>Divergencias: contraste menos marcado de las hermanas.</p>
<p>CUERPO/DESARROLLO</p> <p>Episodio 1º: Creonte enuncia su edicto.</p> <p>Episodio 2º: Desobediencia de Antígona.</p> <p>Polinices insepulto.</p> <p>Episodio 3º: Hemón intercede. Antígona será encerrada viva en una cueva.</p> <p>Episodio 4º: Antígona comenta su destino al Coro. Aparece Creonte y manda que su orden sea ejecutada sin dilación. Episodio 5º: Tiresias vaticina desgracias.</p>	<p>Semejanzas: desobediencia de Antígona y castigo.</p> <p>Divergencias: Polínicos: deuda impagada de £ 5 que lo ha llevado a la cárcel.</p> <p>La relación de Hemón/Antígona en clave de comedia (cita en la prensa).</p> <p>Hemón y Tiresias con menos dramatismo. Tiresias como profeta moderno.</p> <p>Coro: jóvenes soldados o cortesanos. Corifeo: un líder que lleva el hilo de la acción teatral.</p>
<p>DESENLACE</p> <p>Final trágico:</p> <p>Antígona (ahorcada).</p> <p>Hemón (suicidándose en presencia de Creonte con la espada).</p> <p>Eurídice (suicidada).</p> <p>Lamento de Creonte.</p>	<p>DESENLACE</p> <p>Final feliz:</p> <p>Antígona (se escapa).</p> <p>Hemón (no se ahorca).</p> <p>No aparece ni la madre ni el lamento dramático de Creonte.</p>

Ilustración 11. Semejanzas y divergencias de la tragedia de Sófocles y la ópera de Blanchard

Mientras en la lengua y en la literatura el objeto de estudio, es decir, el texto, se da por supuesto, y por tanto se toma como un dato positivo, en cambio en la crítica textual el texto no se da por supuesto, sino que es el resultado de la intervención del crítico sobre el conjunto de testimonios que han transmitido una determinada obra, a partir de los cuales intenta ofrecer la lectura que más se pueda aproximar a la lectura genuina. Esto es debido a que no conservamos los escritos originales de los autores antiguos, sino testimonios en forma de manuscritos o ediciones antiguas varios siglos posteriores a la escritura del original y que han sufrido alteraciones o modificaciones de muy diverso tipo respecto a ese original. Cualquier proceso de transmisión puede implicar una alteración de lo transmitido. El manuscrito del libreto de Blanchard sería idóneo para trazar una transmisión textual, no solamente de las circunstancias históricas que lo rodearon sino de los mecanismos que lo impulsaron. A continuación tenemos un detalle del manuscrito de *Antigone Travestie*:

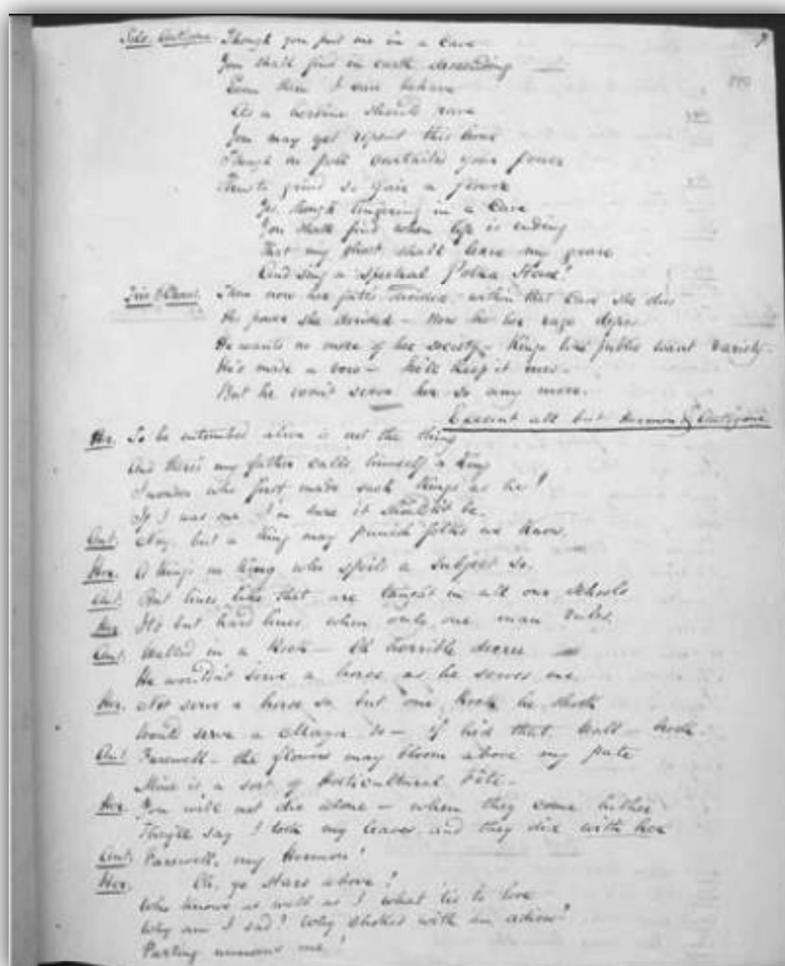


Ilustración 12. Folio 170 of the Manuscript of E. L. Blanchard's *Antigone Travestie* © The British Library Board, BL MS 42982 ff.165–173. (Laura Monrós, 2015:38).

7. La ópera *Antigonae* de Carl Orff

Mein Zevs berichtete mir's nicht;
Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter,
das unter Mensechen das Gesez begrenzet.

(F. Hölderlin. *Antigonae*).

Lo trágico tiene una triple y ambigua dimensión significativa con el correr de los tiempos: por una parte, la dimensión trágica del yo (con su impulso tanático); por otra parte, su dimensión social (el mito adaptándose y enriqueciéndose desde la sociedad); y finalmente, su dimensión teatral (en el juego de signos que se plasman en la escena con ese dualismo realidad/ficción).

En este sentido, cabría preguntarnos qué hay en común entre la *Antígona* de Sófocles con la *Antigonae* de Carl Orff, y por qué ese tono trágico clásico se envuelve como metáfora del pensamiento en una constante relectura del mito. Quizás, con el paso del tiempo la idea de la tragedia se va ampliando, pero también va matizándose dentro del espacio asignado por cada autor que la trata. Según Martha C. Nussbaum: “*Antígona* versa sobre la razón práctica y la manera en que esta ve el mundo y lo organiza. A diferencia de la mayoría de las obras de su tipo, se halla repleta de expresiones referidas a la deliberación, al razonamiento, al conocimiento y a la visión de las cosas” (Nussbaum, 2015: 90-91), pero la visión del mito va cambiando en varios paradigmas: el de la muerte, el de la rebelión, el del feminismo, el del grito de los oprimidos.

George Steiner en su estudio sobre el mito de Antígona comenta que “los principales mitos griegos están impresos en la evolución de nuestro lenguaje y en particular de nuestras gramáticas” (Steiner, 2013:333); por ello, también la visión de Carl Orff entiende que la tragedia pueda ser el punto de partida para un conflicto de grandes dimensiones sociales y de problemas colectivos. En su *Orfeo* (una recreación de una fábula en música de Monteverdi, 1925), y sobre todo, en *Oedipus der Tyrann* (1959), en *Antigonae* (1949) y en *Prometheus* (1968), Carl Orff vuelve al texto de Sófocles para manifestar su estética arraigada en estado puro o elemental, como “aquello que pertenece a los elementos, la materia originaria, lo primigenio, lo que existe desde el principio” (Orff, 1976: 8). Una música en sí misma (no una música pura), es decir, una música que reacciona contra la

expresión del sentimiento decimonónico y que busca otros cauces para transmitir el contenido de la antigua tragedia con las innovaciones de un teatro moderno.

Recordemos que Carl Orff (1895-1982) perteneció a la denominada generación modernista con dos influencias muy claras: por una parte, la forma rítmica de Stravinsky⁴¹; por otra parte, las sonoridades redescubiertas de la música antigua. A partir de 1933 su posición en el mundo musical se tuvo que replantear, pues su colaboración con judíos e izquierdistas le dejaba en una posición incómoda con el régimen fascista. Aunque no comulgaba con la ideología del nacionalsocialismo tampoco se exilió y buscó un cierto acomodo en el Reich; sin embargo, a nosotros ni nos interesa cualificarlo ni pretendemos condenarlo, solamente nos intriga su obra y su visión de la música, porque como diría Hanslick: “La investigación estética no sabe ni debe saber nada de las circunstancias personales y el contexto histórico del compositor, escucha solo aquello que la obra de arte tiene que decir” (Hanslick, 1986:39).

Carl Orff es conocido por su *Carmina Burana* (una colección de canciones seleccionadas por el músico basadas en el manuscrito de *Benediktbeuren* y transformadas en una cantata escénica)⁴², y también por su método de enseñanza para niños⁴³; sin

⁴¹ Para Stravinsky, la idea de obra va unida tanto a la disposición ordenada de los materiales como a la invención de los sonidos y de la observación, elementos esenciales en el proceso creativo. En este juego, la tradición es el soporte de la invención nueva del compositor, así se justifica su mirada hacia las músicas del pasado y su readaptación musical. Remito a la obra de Robert Craft (1991): *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza editorial. También a la misma obra de Stravinsky (1977): *Poética musical*, Madrid: Editorial Taurus. Para una visión del pensamiento de Stravinsky es importante la obra de Th. Adorno (1966): *Filosofía de la Nueva Música*. Buenos Aires: Editorial Sur. El filósofo argumenta la concepción de Stravinsky dentro del panorama musical y su estética musical desde una perspectiva crítica. La música se entiende a través de las estructuras sociales que hay implícitamente en ella, cada pieza musical es un reflejo de la sociedad. El análisis estético-musical relaciona la música con las condiciones regidas socialmente, y en el caso de Stravinsky es evidente en su concepción del arte y del artista, este último como artesano de la creación musical.

⁴² Se trata de 22 poesías líricas en latín, salvo dos en alto alemán, y otra en latín entreverado de provenzal. Muchas de ellas son anónimas y fueron encontradas durante el siglo XIX en el monasterio de Benediktbeuern por el investigador J. A. Schmeller. Orff decidió seleccionar, con ayuda del musicólogo Michael Hoffmann, las poesías y ponerles una música que cantaran masas de estudiantes y obreros.

⁴³ El método didáctico de Orff se basa en un aprendizaje rítmico donde el habla y el movimiento son fundamentales. Durante el primer año de enseñanza musical se dedica exclusivamente al elemento rítmico y no al solfeo. El aprendizaje melódico se introduce a partir de pequeños motivos cada uno de ellos caracterizado por una relación tonal concreta: dos notas, tres, cuatro y cinco notas para formar el modo pentatónico. La selección de motivos viene motivada por la creatividad. Orff privilegia el uso de un instrumento como medio de la expresividad en el alumno y opta por un repertorio de canciones infantiles y populares. El objetivo principal es desarrollar la creatividad del sujeto, por ello no da tanta importancia a la lectura ni a la escritura musical, porque gran parte del aprendizaje se basa en la memorización y la imitación. La notación musical es un instrumento pero no es indispensable. Para el desarrollo de esta creatividad se recurre a la manipulación de los elementos sonoros y a la exploración de todas las combinaciones posibles. Propugna una improvisación aleatoria que abarca un gran campo (improvisación vocal, instrumental y corporal). En definitiva, se trata de la creencia en el valor intrínseco y educativo de la música como medio de

embargo, pienso que sus óperas crean formas completamente nuevas para la escena, tomando la belleza de la música como específicamente musical. La música absoluta solamente está concebida para poseer belleza libre o formal, mientras que la música no-absoluta manifiesta una belleza que depende de algún propósito no musical. En este sentido, la música de Orff nos traslada a lo singularmente musical, lo más esencialmente expresado mediante el registro sonoro.

7.1. La obra desde el punto de vista de su composición

Carl Orff consideraba que era necesario reformar el teatro y la música, porque el arte debía ser didáctico. Desde ese punto de vista, tanto Brecht como Orff elaboraron un modelo de forma teatral reflexivo (en prosa y en música) en el que participó el público como sujeto activo, pero ambos construyeron el mito desde diferentes posicionamientos. Nienhaus (2013) analiza esta diferencia entre estos pensadores⁴⁴ desde sus sensibilidades artísticas:

“Mentre il dramma musicale di Carl Orff propone una lettura ontologica del mito, insistendo sulla sua verità atemporale e sulla validità assoluta del testo di Hölderin, Brecht, invece, pur riproponendo lunghi brani della difficile traduzione reoclassica, mette in scena una radicale attualizzazione della storia di Antigone nell’ottica della recente catastrofe della Guerra mondiale”, (Nienhaus, 2013: 349).

Para Nienhaus, el mito en la *Antígona* de Brecht se empequeñece con una versión simplificada y unidimensional, porque concentra la trama sobre la guerra reduciendo al mínimo la tragedia familiar (por ejemplo la lucha de los hermanos o la ausencia de la madre Eurídice. Se concentra en la influencia tiránica del dictador sobre un pueblo que lo sigue “hasta la catástrofe”, sin pensar que cuando reaccione será demasiado tarde.

El régimen nazi, con una clara intencionalidad propagandística, quería servirse del mito para presentar el sistema político como “el verdadero heredero y único representante de la antigüedad clásica y, por tanto, digno de ser la guía para una Europa unida”

comunicación y de creatividad, accesible a todos pero especialmente centrada en los niños a partir de sus intereses y de su nivel de desarrollo psicológico. La música entendida como generadora de sensaciones y como metodología global. Para profundizar en este método y contrastarlo con el método pedagógico de otros compositores, remito al artículo de Enriqueta Barniol i Terricabras (2004): “Metodología comparada en l’educació musical: Kodály, Orff i Dalcroze. Implicacions per a la construcció d’una Didàctica de la Música”, *Comunicació Educativa, revista d’ensenyament de les comarques meridionals de Catalunya*, nº17, pp.22-26.

⁴⁴ “Mientras que el drama musical de Carl Orff propone una lectura ontológica del mito, insistiendo en su verdad atemporal y en la vigencia absoluta del texto de Hölderin, Brecht, en cambio, vuelve a proponer largos pasajes de la difícil traducción reoclásica, pone en escena una actualización radical de la historia de *Antígona* en la perspectiva de la reciente catástrofe de la Guerra Mundial ” (trad. autora).

(Nienhaus, 2016:355). La *Antígona* de Orff sigue más de cerca la lectura de Martin Heidegger y este deseo de autenticidad hace que el texto traducido de Hölderlin sea respetado hasta lo más mínimo. De hecho, Humbert-Mougin considera que el mismo Hölderlin podría considerarse como el mensajero de la Grecia antigua, con el mismo planteamiento teórico que manifestaba el compositor alemán⁴⁵:

“Sa langue rugueuse, lointaine, sa scansion tantôt heurtée, tantôt solennelle ou pathétique, sont censées faire éprouver cette expérience originelle en contrepoids à la décadence et la modernité, cérébrales et techniques. Orff avait découvert peu après la Première Guerre mondiale la traduction de Hölderlin, dont la puissance de la langue et le debut plus grand que nature (*Überlebensgroß*) l’avaient fasciné. C’est la matière verbale de *Gemeinsamschwesterliches! O Ismenes Haupt*, qualifiée par Orff de lapidaire, qui inspira la matière sonore de son ouvrage. Paradoxalement, Orff trouve donc chez Hölderlin pour des raisons inverses à celles qui font sa raison d’être dans l’idée du poète. Pour Orff, la traduction de Hölderlin est empathique- on dirait en allemand kongenial-, elle touche au plus près de la grecité véritable; lorsque le poète s’écarte de la lettre de l’original, ce serait pour mieux communier avec lui, en un rapport magique avec le passé. Cette conception est confirmée par l’évolution ultérieure de l’oeuvre du compositeur; après *Antigone*, Orff mit en musique. Il s’agit donc pour lui d’un retour vers l’original du texte et l’origine de la civilisation occidentale, présentés comme garants de la vérité en vertu de leur caractère originel. Orff trouve chez Hölderlin ce qui lui manque dans le classicisme de Winckelmann et Goethe, ce côté somber, dangereux, où la grecité prend sa source”, (Humbert-Mougin y Claire Lechevalier, 2012:56).

Cabría preguntarse el motivo por el cual Hölderlin empezó a traducir las tragedias de Sófocles, porque no era tanto la imitación de la tradición clásica sino la consolidación de un mundo donde las conexiones de la antigua Grecia y la modernidad eran palpables. En sus *Notas sobre Antígona*, además de analizar la obra de manera filológica, manifiesta su firme voluntad de crear un nuevo mundo a través de lo simbólico, focalizado en la muerte de la misma Antígona; es decir, su sacrificio será el camino hacia lo que denominará Hesperia⁴⁶. El poeta asocia la figura de la protagonista (como “das Bild des frühen

⁴⁵ “Su lenguaje rudo, distante, su escansión a veces chocante, a veces solemne o patético, se supone que ponen a prueba esta experiencia original como contrapeso a la decadencia y la modernidad, cerebral y técnica. Orff había descubierto la traducción de Hölderlin poco después de la Primera Guerra Mundial, cuyo poder del lenguaje y debut más grande que la vida (*Überlebensgroß*) lo había fascinado. ¡Este es el material verbal de *Gemeinsamschwesterliches! O Ismenes Haupt*, calificado por Orff como lapidario, que inspiró el material sonoro de su obra. Paradójicamente, Orff encuentra en Hölderlin razones opuestas a las que hacen su razón de ser en la idea del poeta. Para Orff, la traducción de Hölderlin es empática - se diría en alemán *Kongenial* -, toca lo más cerca posible de la verdadera gregaridad; cuando el poeta se aparta de la letra del original, sería mejor estar en comunión con él, en una relación mágica con el pasado. Esta concepción se ve confirmada por el desarrollo posterior de la obra del compositor; después de *Antigone*, Orff puso música. Para él, por tanto, se trata de un retorno al original del texto y al origen de la civilización occidental, presentados como garantes de la verdad en virtud de su carácter original. Orff encuentra en Hölderlin lo que le falta en el clasicismo de Winckelmann y Goethe, ese lado sombrío y peligroso, donde el griego tiene su origen” (trad. autora).

⁴⁶ Para trabajar esta concepción de Hesperia recomiendo el artículo de Andrea Gutiérrez Calavid (2017): «Los ecos de la Revolución Francesa en el pensamiento poético de Friedrich Hölderlin», *Perseitas*, 1, pp. 123-137.

Genies”)⁴⁷ contrapuesta a la de Creonte (“die fromme Furcht vor dem Schiksaal, hiermit das Ehren Gottes, als eines gesezten”)⁴⁸. Quizás, lo interesante es observar, también, que para Hölderlin el destino era un elemento inherente de lo trágico y en la traducción que hizo de *Antígona* se evidencia de qué manera el lenguaje tendía a confrontarse con lo originario, con lo esencial del ser humano.

Para el poeta existía una diferencia sustancial entre la tragedia (como fenómeno) y lo trágico (como relación metafísica del sujeto). Esta diferencia se hace evidente en la teoría kantiana de lo sublime y la posterior concepción romántica de la tragedia, donde Hölderlin entiende que lo humano está originado por una especie de experiencia (la naturaleza como poder), que se ve plasmada por los elementos de lo aórgico (infinito) y lo orgánico (finito). Estos son imprescindibles para la construcción de la historia, pero también para acotar el viaje entre dos mundos: el clásico y el moderno. Grecia se convierte, así, no en un pasado remoto sino en el generador del presente. Para él, la condición trágica consiste en la oposición entre el hombre y el elemento (*kategorische Umkehr*)⁴⁹.

La vida misma ya es trágica y esta también es la visión apocalíptica del personaje de Antígona, condenada desde sus ancestros, recuperada desde el presente como una figura humana que trasciende. Hölderlin expone su idea de la tragedia en el proyecto de Empédocles pero también en otros ensayos, como el que nos ocupa con las *Anotaciones de Edipo y Antígona* (1804). La figura femenina de Antígona defiende su fidelidad a las leyes no escritas y esta decisión la conduce al conflicto con las leyes establecidas, pero también a una nueva ordenación tanto de las leyes divinas como humanas.

Se establece, así, una contradicción aparente porque actúa en el mismo sentido que la divinidad y contra ella, por eso este doble comportamiento con lo divino es caracterizado por Hölderlin como *antithéos*; pero no significa un contra-dios o un sin-dios, sino que representa la transgresión de la ley del hombre, erigiéndose paradójicamente en la más alta conciencia de lo humano. En ella confluyen a la vez lo orgánico y lo aórgico, es decir el *pathos* griego y la claridad de la presentación de los modernos (Hölderlin, carta a Böhlendorf, 2 de diciembre de 1801)⁵⁰, y es el medio para llegar a lo hespérico. Me resulta

⁴⁷ “La imagen del genio temprano”.

⁴⁸ “El temor devoto ante el destino, y con esto, la honra de dios como algo establecido”.

⁴⁹ Para profundizar sobre este pensamiento remito al libro de Ernst Behler (1988): *Hölderlin: la filosofía y lo trágico* (trad. Juan Díaz de Atauri). Madrid: editorial Visor.

⁵⁰ En un artículo de Libano Cardoso (2019) se analiza esta carta de Hölderlin como elemento clave de su teoría filosófica.

interesante también observar que es la misma Antígona la que viene determinada hacia ese giro patrio, en el que se instala un nuevo tiempo histórico, el de la insurrección. En este sentido, puedo interpretar que Hölderlin no quiera instaurar un retorno de los dioses griegos, ni imitar su forma de vida, sino llegar a la representación de un Zeus hespérico⁵¹.

La obra empieza con el encuentro de las hermanas donde Antígona relata lo sucedido a Ismene (“Gemeinsamschwesterliches! O Ismenes Haupt!”). La firme decisión de no dejar insepulto al hermano no es compartida por una temerosa Ismene y Antígona se erige, entonces, como el pequeño *genio transgresor* de las normas humanas frente a las divinas. El mismo Coro participa en desvelar que Creonte estará equivocado con su edicto y, en consecuencia, acarreará el infortunio para el trono y la familia. Pero el gobernante no puede consentir el acto de Antígona (“Los buenos no pueden con los malvados equipararse”), y ella apela al mundo de los muertos (“¿Quién sabe? Bien pudiera existir allá abajo otro uso”).

El otro momento importante es el agón de Hemón con Creonte donde el padre se debe a su polis (“Pero aquel que una ciudad ha investido,/se le debe escuchar en lo pequeño, lo justo y lo inconsistente./ Y ese hombre, creo yo, habrá de gobernar bien y deseará un buen gobierno también,/ y cuando se encuentre en tormentas de lanzas,/ será siendo un justo ayudante y permanecerá fiel”), mientras que el hijo intenta disuadirlo. O la importancia de los agones de Creonte con el Coro y la escena del Mensajero, donde el destino trágico ya es evidente.

El lenguaje de Hölderlin transmite un alto grado de depuración y de imágenes visionarias impresionantes (por ejemplo, la lluvia dorada de Dánae que se transforma en la imagen de la medición del tiempo para Zeus, pero además se convierten *las doradas horas* en el devenir, en la gestación y en la luz del día). Muchos pasajes de la obra se transforman, así, en una versión más poética, por ejemplo, cuando introduce una comunicación entre las fuentes del monte Nisa y el Oriente, de donde vuelve cada año el cortejo bacántico a Tebas (Coro: “Und unter Nyssäischen Bergen regen/ Fernhorchend Brunnen dich auf/ und grün Gestad,/voll Trauben hängend,/ nach Thebes/ unterblichen Worten zu gehn,/ in die Gassen, da sie frohlokten”). La expresión alemana es enigmática, densa, bella, y de una gran capacidad conceptual.

⁵¹ Carlos Masmela (2015) resume ese Zeus hespérico que piensa Hölderlin en este artículo: «Hölderlin: el medio hespérico de la tragedia», *Diálogos*, 97.

Quizás, porque lo interesante es una presentación trágica que consista en una palabra fáctica que va hilvanando a los personajes, desde el principio al final, en su desarrollo de la acción, en las oposiciones de esa revolución en la que el personaje de Antígona se halla inmersa. Para Hölderlin, el agrupamiento de personajes es comparable a un concurso de corredores en el que el primero, cuando empieza a desfallecer, ya ha perdido en su encuentro con el otro. Con esta imagen se resuelve aquello que él consideraba como trágico.

7.2. La búsqueda de lo elemental en *Antigona*: música y puesta en escena

La ópera *Antigona*, encargada por Baldur von Schirach⁵², se estrenó el 9 de agosto de 1949 bajo la dirección de Ferenc Fricsay en la Felsenreitschule de Salzburgo (Austria). Tanto el montaje de la obra teatral de Sófocles (estrenada en Dresde el 4 de marzo de 1948) como la ópera de Carl Orff contaron con la misma dirección escénica (Heinz Arnold) y escenográfica (Karl von Appen⁵³); de hecho, la obra teatral fue el prelude para la realización de la ópera. Como analiza Navalpotro González:

“El estreno de la ópera en el Festival de Salzburgo fue tal fracaso que Heinz Arnold prefirió conocer mejor la posible reacción del público ante su puesta en escena. Una puesta en escena en la que había poca mímica y gestos de los actores, donde, por otra parte "cada paso en el escenario tenía su significado". Aunque ambos montajes, el teatral y el operístico, contaban con una arquitectura formal y el mismo ritmo, tenían unas diferencias escenográficas muy claras, en primer lugar debido al local: la versión teatral fue estrenada en la pequeña *Tonhalle* y la ópera en la *Großes Haus*". (Navalpotro, 2016:157).

Este estreno de la ópera en Dresde tuvo también polémica, sobre todo por la ruptura del cuadro artístico formado por Keilberth, Arnold y Appen; pero también por su puesta en escena que no dejó indiferente al público y a la crítica. En las páginas del *Deutsche National Zeitung* se halagó el montaje y la puesta en escena, sin embargo, el crítico del *Sächsische Zeitung*⁵⁴ opinó que la obra de Orff manifestaba “un Arte sin futuro”, y un artículo de un crítico literario⁵⁵ reprochaba la falta de sentido, la excesiva importancia de la

⁵² Orff ideó un método para enseñar música a los niños y esperaba que a través de su amigo Schirack se vendiese a las Juventudes Hitlerianas, pero a estas no les gustó el método. Quizás, esto motivó que Orff se salvase en el proceso de desnazificación al final de la guerra y no fuese enviado a prisión por las fuerzas de ocupación.

⁵³ Karl von Appen fue un escenógrafo alemán con repercusión internacional gracias a su paso por la compañía Berliner Ensemble, creada y dirigida por Bertolt Brecht hasta 1956.

⁵⁴ Burbach, Martin. „Orffs ‚Antigonae‘ – Kunst ohne Zukunft. *Sächsische Zeitung* (2.2.1950). (Citado por Navalpotro, 2016: 214).

⁵⁵ Stuber, Petra. *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*. Berlin: Ch. Links Verlag, 1998, p. 117. (Citado por Navalpotro, 2016: 160).

forma y la técnica, la ignorancia de la herencia clásica, la falta de solidaridad del pueblo, el cosmopolitismo y el abrazo a la barbarie cultural americana; además, arremetía contra las críticas favorables y las tildaba de falsas. Esta crítica demoledora causó controversia y se intuyó que detrás de todo ello podría estar la mano del responsable de la sección de teatro del Ministerio de Educación. La obra fue definitivamente prohibida, aunque se hicieran algunas representaciones más (por ejemplo, la realizada por Ernst Legal en Berlín) que gozaron del entusiasmo del público. Los argumentos esgrimidos en contra de la ópera de Carl Orff se basaban, en gran parte, en su formalismo, puesto que mostraban una música “monótona, no melódica y pobre en su originalidad musical”⁵⁶. Quizás, sería necesario recordar que el término “formalismo musical” se llena de connotaciones no precisamente estéticas⁵⁷.

La puesta en escena de la ópera *Antigonae* en Dresde fue muy singular. Según Navalpotro (2016: 162 y ss.), Arnold tuvo en mente el teatro griego para la disposición de la obra: colocó una parte del Coro entre la orquesta y el escenario, el cual permaneció sentado e inmóvil, y situó la otra parte del Coro en el escenario, con más dinamismo y junto a los protagonistas. El decorado era minimalista, con una gran pirámide en su centro, sin adornos salvo el material militar: unas lanzas para la guardia y unos escudos para los soldados. Era, por tanto, un espacio vacío jugando con lo estático y lo dinámico. Además, se puede comprobar que el vestuario iba en consonancia con ese espíritu de lo esencial: túnicas y mantones (a excepción de los vigilantes que vestían con pantalón y camisa anchos), además, en la cabeza llevaban un casco que era un cono con forma de anillo.

El Coro llevaba una túnica diferente, clara u oscura, dependiendo del color del cabello, y sobre los hombros se veía un trozo de cuero en forma triangular. En los Archivos consultados por Navalpotro se pueden ver algunas fotografías que muestran que los personajes no llevaban máscara, pero sí una especie de almohadillas que les recubría el rostro para dar la impresión de cabello, mientras que el Coro del escenario llevaban una peluca.

⁵⁶ Stuber, Petra. *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*. Berlin: Ch. Links Verlag, 1998. (Citado por Navalpotro, 2016: 162).

⁵⁷ A este respecto es conveniente pensar que un arte que combina poesía y música tiene parte de cada uno. El formalismo ha sido maltratado injustamente en el siglo XX. Eduard Hanslick presentó una sofisticada defensa del formalismo musical en su obra *De lo bello musical*. Este autor no solamente ataca las erróneas teorías de la música que apelan a la emoción sino que argumentó también en favor de la música absoluta.



Ilustración 13. Antigona. Großes Haus. Carl Orff. 27.01.50 Archiv der Sächsischen Staatsoper. Foto: W. Frost. (Citado por Navalpotro, 2016: 163).

El personaje de Antígona, por ejemplo, tenía una capa adornada con una especie de tela, con una melena de cordoncillo negro y una corona de porexpan, mientras que Creonte tenía una túnica ancha con unos brazos que simulaban aros.



Ilustraciones 14 y 15. Antigona. Coro solo cantante (derecha). Archiv der Sächsischen Staatsoper. Foto: W. Frost. (Citado por Navalpotro, 2016: 164). Antigona y Euridice (izquierda).SLUB Dresden / Deutsche Fotothek /W. Frost. (Citado por Navalpotro, 2016:216).

Para esta puesta en escena no podría valer cualquier música. En este sentido, se debe comprender que Orff optara por una tragedia clásica fuera de una tradición romántica, lo

que implicaba un rechazo del drama y una apuesta por el poder de la parte instrumental en detrimento de la vocal. Y esta consideración la hago porque la misma tesitura de soprano dramática que otorga al papel de Antígona es una de las más exigentes y la realza para ponerla al lado de una instrumentación variada y de amplio e intenso registro sonoro. Requiere una voz que domine un buen *si bemol* agudo pero también tiene que poder cantar todos los *soles* centrales, como se observa en la partitura. Parece como si a Orff le interesara más el ropaje orquestal y, por tanto, la voz humana tuviera que mantener el tono con ella, cosa difícil para el papel de la protagonista. Respecto al coro, Orff pone dos niveles con estructuras diferentes al concepto homorrítmico del coro griego, con un ámbito sonoro más cerrado.

La segunda entrada del coro, por ejemplo, es espectacular en su base rítmica, lejos de los elementos acórdicos triados de Mendelssohn (con un carácter de himno), Orff apuesta por un minimalismo (una letanía disonante que le da un tono profético):

Chor der Thebanischen Alten

Ungeheuer ist viel. Doch nichts
 Ungeheurer, als der Mensch.
 Denn der, über die Nacht
 Des Meers, wenn gegen den Winter wehet
 Der Südwind, fährt er aus
 In geflügelten saudenden Häußern.
 Und der Himmlischen erhabene Erde,
 Die unverderbliche, unermüdete,
 Reibet er auf; mit dem strebenden Pfluge,
 von Jahr zu Jahr,
 Treibt sein' Verkehr er, mit dem Rossegeschlecht.
 Und leichtträumender Vögel Welt
 Bestrikt er, und jagt sie;
 Und wilder Thiere Zug,
 Und des Pontos salzbelebte Natur
 Mit gesponnenen Nezen,
 Der kundige Mann.
 Und fängt mit Künsten das Wild,

Coro de los ancianos de Tebas

Monstruoso es mucho. Pero nada
 más monstruoso que el hombre.
 Pues él, sobre la noche
 del mar, cuando contra el viento sopla
 el viento del Sur, a lo lejos zarpa
 a bordo de oscilantes olas aladas
 y a la sublime Tierra de los Cielos,
 la imperecedera, incansable,
 la abre con el esforzado arado,
 de año a año,
 Mantiene relaciones con el linaje de los
 caballos]
 y al mundo de los pájaros de ligeros sueños
 lo apresa y caza;
 y al cortejo de fieras salvajes,
 y a la naturaleza salina del Ponto
 con redes que tiende
 el hombre inteligente.
 Y con artes apresa el venado salvaje,

Das auf Bergen übernachtet und schweift.
 Und dem raumähnigen Rosse wirft er um
 Den Naken das Joch, und dem Berge
 Bewandelnden unbezämten Stier.
 Und die Red' un den luftigen
 Gedanken und städtebeherrschenden Stolz
 Hat erlernt er, und übelwohnender
 Hügel feuchte Lüfte, und
 Die unglücklichen zu fliehen, die Pfeile. Allbewandert,
 Unbewandert. Zu nichts kommt er.
 Der Todten künftigen Ort nur
 Zu fliehen weiß er nicht,
 und die Flucht unbehaltener Seuchen
 zu überdenken
 Von Weisem etwas, und das Geschickte der Kunst
 Mehr, als er hoffen kann, besizend,
 kommt einmal er auf Schlimmes, das andre zu Gutem.
 Die Geseze kränkt er, der Erd' und Naturgewalt'ger
 Beschwornes Gewissen;
 Hochtädtisch kommt, unstädtisch
 Zu nichts er, wo das Schöne
 Mit ihm ist und mit Frechheit.
 Nicht sei am Heerde mit mir,
 noch gleichgesinnet,
 wer solches thut.
 Wie Gottesversuchung aber stehet es vor mir,
 daß ich sie seh' und sagen doch soll,
 Das Kind sei's nicht, Antigonae.
 O Unglückliche, vom unglücklichen
 Vater Oedipus, was führt über dir und wohin,
 als ungehorsam dich
 den königlichen Gesezen,

que pasa errante la noche en las montañas.
 Y al caballo de rudas crines le arroja
 el yugo en torno a su cerviz, y al toro
 que recorre indómito la montaña.
 Y el discurso, los pensamientos aéreos
 y el orgullo que domina la ciudad
 él los ha aprendido, y a esquivar
 los humedales que habitan en la colina
 y sus desdichadas flechas. Experto total,
 inexperto. No llega a ninguna parte.
 El paradero futuro de los muertos
 no sabe rehuir,
 y la maldición de epidemias sin remedio
 para repensar
 con algo de sabio y diestro en arte
 poseyendo más de lo que puede esperar
 alcanza una vez lo malo, otra lo bueno.
 Las leyes lesiona, la conciencia jurada
 a la tierra y al poder de la naturaleza;
 insigne ciudadano, sin ciudadanía,
 a nada él llega, cuando lo bello
 está con él, unido a la desdicha.
 no esté en mi hogar conmigo,
 ni sea de mi misma opinión,
 quien tal hace.
 Qué tentación se alza sobre mí, no obstante,
 para que la vea y tenga que decir,
 que esa no es la niña, Antígona.
 ¡Oh desdichada, de desdichado
 padre Edipo! ¿Qué lleva sobre ti y hacia
 dónde,]
 cuando desobediente
 a las leyes del rey

in Unvernunft dich ergreifend?

atrapándote en la irracionalidad?

En la propuesta de Mendelssohn hay una argumentación analógica del esquema de las estrofas y antistrofas con el modelo musical (A A' B B'), es decir, una estrofa de seis versos y su repetición en la antistrofa (A A' / B B'). La tonalidad es un *La Mayor*, con una melodía clásica que busca la complicidad benévola del destinatario y los acordes triados van en esa dirección para darle la brillantez tonal y rítmica que precisa.

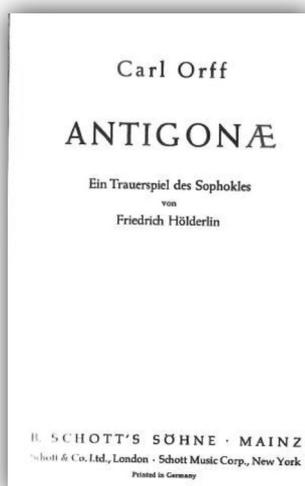


Ilustración 16. Portada de la ópera (izquierda), fotografía de Carl Orff (derecha). Fuente: <http://www.laquintademahler.com/shop/noticia.aspx?id=91888>).

El estilo de Orff busca el minimalismo en tonos acórdicos básicos, renuncia a la tonalidad armónica tradicional de tónica / dominante (I-V) que se usaba bastante en la técnica alemana y que coincide con la escuela francesa, porque el compositor trata de encontrar una sintaxis musical más novedosa con lenguajes no tan direccionales⁵⁸.

A continuación podemos observar el inicio de la obra y su análisis musical como punto de reflexión sobre este lenguaje que imprime Orff a la pieza:

⁵⁸ En este lenguaje formal, el mismo Schönberg justificaba la emancipación de la disonancia.

Antigoniae

Carl Orff

Con larghezza e passione

Steinsp. *c.p.*

Beck *c.p.* *mit hart. Schlägel ff*

Soprano *reinforz. ff*

Ge - mein - sam - schwe - ster - li - ches! O - Is - me - nes Haupt!

Klavier 1 *c.p.* *ff*

Klavier 2 *ff*

6

St

Beck

Ant *sempre appassionato*

Weisst du et - was, das nicht der Er - de Va - ter er - füllt mit uns, die wir bis hie - her le - ben,

Kl. 1

Kl. 2

7

St

Beck

Ant *più dolce*

ein Nenn - ba - res, seit Oe - di - pus ge - hascht ward! Nicht ei - ne traur - ge Ar - beit, auch kein Irr - saal,

Kl. 1

Kl. 2

Ilustración 17. Fuente: Carl Orff. Antigoniae. www.stretta-music.com

La teoría musical, tal y como la conocemos, no puede prescindir de la partitura y de la notación musical para explicar sus conceptos. De esta forma, la escritura se convierte en el espacio por excelencia de la objetividad musical, pero la partitura en manos de Orff deja de ser una forma de memoria para transformarse en un espacio de creación. Y digo esto porque la idea de texto va más allá de la partitura como soporte escrito y se encuadra en el marco de la metáfora de la música como lenguaje propio.

Lo primero que destacamos del detalle del inicio del texto es la sonoridad explícita en el uso de los instrumentos percutivos (Stein y Beck) cuando termina la primera frase de Antígona. De este modo se amalgaman elementos tradicionales con elementos de distorsión, donde el factor importante recae en la instrumentación que presenta un interesante juego tímbrico. Observamos en la notación musical que la parte del instrumento membráfono (Beck: bombo africano) se escribe en una sola línea, con una clave neutral (percusión de altura no determinada), y solamente emite un sonido *fortissimo* cuando termina el discurso de la soprano, proyectando toda su sonoridad y resonancia. Para el compositor, el uso tanto del litófono como del bombo africano fomenta la prosodia emitida por el personaje de Antígona.

Mientras que los instrumentos (litófono-bombo- dos pianos) guardan silencio con la figura musical del calderón, la voz de la soprano empieza su andadura en clave de sol, sin compás pero marcando el ritmo con los reiterados acentos musicales, para después continuar ya en un compás de 6/4 (compás binario y compuesto o de subdivisión ternaria, cuya unidad métrica es la redonda con puntillo) y finalmente enlazar con la tercera frase, nuevamente sin compás:

Primera frase:

Soprano

Ge - mein - sam - schwe - ster - li - che! O Is - me - nes Haupt!

Segunda frase:

Ant

Weisst du et - was, das nicht der Er - de Va - ter er - füllt mit uns, die wir bis hie - her le - ben,

sempre appassionato

Tercera frase:

Ant
ein Nenn-ba-res, seit Oe-di-pus ge-hascht ward! Nicht ei-ne traur-ge Ar-beit, auch kein Irr-saal.

Melódicamente el periodo se construye con claridad, empezando en tercera (*mi*) con el intervalo *mi-re-(do)-si*, sin embargo los instrumentos que terminan el fraseo de la voz presentan un acorde desplegado *mi-fa#-sol-si-re#* de duración concisa y contundente en *fortissimo*. Se trata de un acorde de séptima disminuida reforzado con la nota pedal, en un claro simbolismo programático del momento dramático de Antígona en su encuentro con Ismene:

Steinsp.
Beck
Soprano
Klavier 1
Klavier 2

Ge-mein-sam-schwe-ster-li-che! O-meine Is-me-nes Haupt!

Un acorde de séptima disminuida que se construye con una tercera menor, una quinta disminuida y una séptima disminuida. Es un acorde propio de la tonalidad menor formado sobre el séptimo grado (la nota *re* como sensible) y en estado fundamental⁵⁹. La teoría clásica de la música considera disonantes a todos los acordes de séptima puesto que el intervalo de séptima que contienen es considerado también un intervalo disonante.

El discurso musical se plantea en el acompañamiento en forma de crescendo armónico, cuyo centro tonal es *mi* menor, al principio natural pero que pronto tiene el VII

⁵⁹ Para profundizar sobre el tema armónico remito al libro de W. Piston (2012). *Armonía*. Madrid: Mundimúsica.

grado alterado ascendente (*re#*) cambiando a la escala de mi menor armónica. Destacamos también como fenómenos estructurales: el uso del tempo, la densidad musical, el registro agudo y la textura acórdica, con ese melisma en la nota *mi* ligada y una dinámica que refuerza el acorde cuatriado y va trabajando el gesto dramático: “con *larghezza e passione*”.

La segunda frase traza una línea melódica con una variación rítmica de notas breves (corcheas y semicorcheas) sobre la nota *si* (grado IV) marcadamente acentuada con una dinámica en el registro vocal “*sempre appassionata*”. La tercera frase se compone de dos compases que refuerza el acorde cuatriado para retomar la tonalidad principal en un claro disminuyendo y una dinámica “*più dolce*”. Este inicio de *Antigona* no emplea la aleatoriedad⁶⁰ pero sí la disonancia (un estudio más pormenorizado del análisis musical sería necesario para trabajar el grado disonante de la obra).

La pieza *Antigona* es para solistas, orquesta⁶¹ y coro de voces mixtas, con una formación orquestal única para 1949⁶². El piano y los xilófonos, que siempre suelen tener un papel secundario en una orquesta tradicional, asumen el protagonismo de la cuerda (característico de la música clásica vienesa), y los oboes, flautas, trompetas y contrabajos aparecen con un acompañamiento impresionante de la percusión. El tono y el ritmo marcan una atmósfera sonora especial para la dramaturgia. El carácter disonante⁶³ (en el que adquiere protagonismo la síncopa y esta excelente instrumentación percusiva) redundan en un timbre que logra efectos “neorituales y etnográficos” (Steiner, 1985: 133). Esta configuración en el lenguaje sonoro corre en paralelo con una transformación radical del

⁶⁰ Bajo la influencia sobre todo del compositor norteamericano John Cage se hizo predominante la aleatoriedad (lat, alea=dado). En ella se pone de manifiesto la aversión a la consolidación formal. La forma es variable y dejan al intérprete una mayor libertad tanto en la improvisación como en la disposición de las grandes líneas formales. Para una mejor profundización de este tema remito a la obra de Clemens Kühn (2007): *Tratado de la forma musical*. Madrid: Mundimúsica.

⁶¹ Se puede comprar la partitura de Carl Orff en la página web siguiente: <https://www.stretta-music.com/es/orff-hoelderlin-antigona-nr-351807.html>

⁶² 6 flautas, 6 oboes, 6 trompetas, 4 arpas, 6 pianofortes con 12 pianistas, 9 contrabajos. La batería requiere de 10 a 15 percusionistas: 7 u 8 timbales, litófono, 2 o 3 xilófonos, 10 xilófonos con resonadores del método Orff, un pequeño tambor de madera, un tambor africano grande, 2 campanas altas, 3 glockenspiel, 4 pares de crótalos, 3 címbalos turcos, un pequeño yunque, 3 triángulos, 2 bombos, 6 panderetas, 6 pares de castañuelas, 10 grandes gong javaneses.

⁶³ Hablamos del “disonancia” cuando hay un “desacuerdo de dos o más notas que suenan a la vez o el sonido que, en el sistema armónico reconocido, manifiesta inestabilidad y necesita resolverse en una consonancia” (Sadie, 2000:285).

concepto de armonía tonal⁶⁴ y una nueva sensibilidad estética que se dirige hacia una singular visión del mundo (*Weltanschauung*)⁶⁵.

Es posible que tuviera como objetivo una recuperación de la corporeidad para un diferente teatro musical del XX, basado en la transformación del lenguaje hacia el gesto, con una manera de hablar con frases cortas, de matices sutiles para expresar las figuras dentro de una re-transformación de la tragedia.

7.3. Semejanzas y diferencias con el mito clásico

En esta versión de Hölderlin, tan reducida a la esencialidad, no encontramos distinción entre el Coro (reservado para las intervenciones largas de carácter sacral) y el Corifeo, quien dialoga con los personajes dentro del desarrollo de la obra. Sin embargo, la traducción del poeta nos aporta, en algunos pasajes, una interpretación fuera del modelo clásico, no solamente en el empleo de un léxico singular (como se comprueba en las anotaciones de la obra y localizadas en el apéndice correspondiente)⁶⁶, sino en la libertad expresiva. Así, por ejemplo, Hölderlin acentúa el dramatismo y se remarca el abandono de los dioses (Antigona: “Darum. Mein Zeus du, ein solch Gesez mirs nicht” en el agón con Creonte), o la versión muy libre de la intervención del Coro de los ancianos de Tebas (sirva como ejemplo: “Doch wohl auch Wahnsinn kostet/ bei Sterblichen im Leben/ solch ein geseztes Denken”). El cambio que efectúa Hölderlin en el agón de Creonte y Hemón también corresponde a esta libertad creadora, porque es deliberado que sea necesario modificar la fórmula sagrada (por ejemplo, Hemón: “Das bist du nicht, hältst du nich heilig Gottes Nahmen” / Creonte: “Ist es heraus? Wie frech noch nach der Zornlust!”).

La fuerza del mundo está asociada a Eros, por ello el mismo Coro (en su intervención junto con Antígona), expone esa vergüenza asociada a la fuerza que suplica desde las pupilas de la joven. Creo que es una de las imágenes más bellas que usa Hölderlin cuando hace hablar al Coro, meditando el destino que le espera a Antígona (Coro: “Jezt aber komm’ich eben selber, aus/ dem Geseze. Denn ansehen muß ich diß, und halten kann ich/ nicht mehr die Quelle der Thränen,/ da in das alles schwaigende Bett’/ ich

⁶⁴ La música atonal no se ajusta a un sistema tonal. Algunos teóricos (como Lathman, 2008:119) prefieren el término “postonal”.

⁶⁵ El término *Weltanschauung* se concibe como cosmovisión. En este sentido estoy utilizándolo porque la música de Orff refleja una visión del mundo. El análisis formal y estético se orienta como un momento ontológico.

⁶⁶ Se puede encontrar la traducción de Hölderlin y mi traducción libre al castellano en el apéndice 5.

she'Antigonä wandeln“). O la misma Antígona cuando nos cuenta el relato de Frigia, criada en el regazo de Tántalo, que se quedó abrazada como la hiedra en la roca, y que según cuentan los hombres, le lavan el cabello las propias lágrimas de sus pestañas. Con esta argumentación analógica muestra su sentimiento y el destino trágico (Antígona “Recht der gleich/ bringt mich in Geist zu Bette”). Quizás, lo más interesante para Hölderlin es mostrar un personaje en comparación con Níobe desde el relato del desierto, como si la tierra árida reforzase tanto el destino de la naturaleza como la del ser humano.

Zeus se convierte en el Padre del Tiempo o de la Tierra, y en esta lucha de diferentes caracteres se desarrolla la tragedia. Para Hölderlin, el *antithéos* concentra las dos visiones en las figuras de Antígona y de Creonte, como seres complementarios, los cuales solamente divergen en la sucesión de las acciones temporales, en sus inicios y en sus consecuencias. Desde la dicotomía de lo bueno y de lo malo, el agón de Antígona con Creonte es un momento clave (Creonte: “Doch, Guten gleich, sind Schlimme nicht zu nehmen”/ Antigonae: “Wer weiß, da kann doch drunt' ein anderer Brauch seyn”). Si en Antígona se apropia de las leyes de la divinidad, en Creonte las leyes divinas no pueden subordinarse a las del hombre.

En este sentido, también el Coro se excede en sus réplicas, reconsidera lo trágico, se atreve con los personajes y les facilita sus desdichas. La tragedia de Sófocles muestra en *Antígona* un destino que va más allá del personaje, para Hölderlin manifiesta un espíritu de la naturaleza a través de lo captado por el tiempo. Desde ese punto de vista, se busca la esencialidad en la traducción de Hölderlin, donde incluso los nombres propios de los dioses se transforman en imágenes, más literarias y elocuentes. El Padre del Tiempo y de la Tierra manifiesta también un devenir y un regreso, con la aspiración de un eterno retorno, porque para el poeta se debe presentar el mito de un modo más demostrable, y en eso precisamente radica su *antithéos*, como visión de una oposición. Antígona actúa en el sentido de un personaje comportándose contra dios y reconociendo toda ley del espíritu supremo, mientras que Creonte como temeroso finalmente de su destino.

Para el poeta, el rasgo más característico de Antígona es tanto la virtuosidad heroica como la humana, en esta búsqueda de la relación con lo infinito y lo finito. Para Hölderlin, el dios se hace presente en la figura de la naturaleza en su totalidad, porque la ruptura trágica es la que libera al hombre para elegir libremente someterse a la naturaleza. La decisión de morir motiva una reconfiguración de la vida, una reunificación con el Todo.

El cambio paulatino de la acción dramática, con un reconocimiento y una propuesta de expiación, se autoafirma en Creonte como culpable de las muertes:

Kreon	Creonte
O mir! mir! das gehöret keinem andern	¡Ay de mí! ¡Ay de mí! A ninguno corresponden tales cosas]
Der Menschen an. Mein ist die Schuld in diesem.	de los demás hombres. Mía es la culpa en esto.]
Ich habe dich getödtet, ich. Io! Ihr Diener!	Yo te he matado, yo. ¡Io! ¡Vosotros, sirvientes!]
Führt eilig mich hinweg! Führt Schritt vor Schritt	¡Guiadme, rápido, lejos de aquí! Guiadme,
Mich, der nun nichts mehr anders ist, als Niemand.	paso a paso, a mí, que ahora no es nada más que nadie.]
Chor	Coro
Ist Vortheil noch im Unglük, triffst du vorthail;	Si alguna ventaja queda en la desgracia, tú la tendrás;]
Denn kurz ist vor den Füßen großes Übel.	pues justo ante tus pies tienes un gran mal.
Kreon	Creonte
O komm! O komm!	¡Oh ven! ¡Oh ven!
Erscheine, meiner Verhängnisse schönsten,	Aparece, el más hermoso de mis destinos,
den endlichen Tag mir bringend,	trayéndome el día final,
den letzten. Komm! O komme,	el último. ¡Ven! ¡Oh, ven!
daß ich nicht mehr den andern Tag schaun muß!	¡Qué no tenga que contemplar el día que sigue!]

El filósofo adapta el texto griego de una forma bella (recordemos, por ejemplo, la paráfrasis para describir la hora del mediodía que aprovecha Antígona para visitar a su hermano insepulto sin ser vista) y dramática (donde remarca el abandono de los dioses: Antígona:” Darum. Mein Zeus berichtete mirs nicht”). Hölderlin alienta una revolución como una transformación global, esencial, creada desde las raíces y nutriéndose de todas las cosas. Sin embargo, esta revolución la circunscribe Alvarado Archila (2017) dentro de un panorama sociopolítico acorde con los tiempos:

“Pero es necesario aclarar que la insurrección no se piensa solo en el contexto griego. Como señalan teóricos como Schmidt y Boschenstein, dicha noción de insurrección también tiene una relación estrecha con la situación política del siglo XVIII pues para Holderlin en esta tragedia se expresa lo republicano, sistema político al que alude como racional (*Vernunftform*) y que, en el contexto político de la revolución francesa, se opone a la monarquía absoluta. En otras palabras, es posible afirmar que Hölderlin hace énfasis en el modo cómo se desarrolla la acción en esta tragedia, pues le permite establecer un diálogo con su época. En este caso, le permite al poeta presentar un antecedente literario

de una insurrección republicana exitosa, así como el cuestionamiento de la tiranía a través de una fuente antigua” (Alvarado Archila, 2017: 176).

Para este autor, Hölderlin tenía una concepción del destino similar a la que poseían Esquilo y Sófocles, como “un elemento inherente a lo trágico” (Alvarado, 2017: 179). Quizás, si vemos la teoría poética de Hölderlin podamos percatarnos que el aliento poético no reside en la razón o en la lógica sino en el mismo lenguaje y que los dioses, a diferencia de los griegos, tienen por madre a la naturaleza. Por ello, considera que tanto la filosofía como el arte y la religión son “sacerdotisas de la naturaleza”⁶⁷ (Zubiría, 1995:221) y de la palabra, y en este sentido encontramos, creo yo, una Antígona como personaje que cobra interés por la misma palabra, origen de lo natural y esencia del hombre. Para Santamaría Pargada es importante analizar la obra de Hölderlin como apropiación filosófica del mundo griego por parte de la modernidad, renegando de la interpretación de *Zur Linde* y considerando tanto a poetas como filósofos como seres de palabra. Lo apolíneo y lo dionisiaco son indisolubles, y las dos fuerzas constituyen “la base del principio universal, cuyo resultado es la lucha, en definitiva, la tragedia” (Santamaría Pargada, 2006:249).

Hölderlin se sirve del mundo griego como proyecto inicial en la constitución del idealismo, porque su propia argumentación está en la base para la teorización idealista de Schelling y de Hegel. El filósofo critica la noción de un Yo-absoluto puesto que donde está el Yo (la conciencia) simultáneamente hay separación (juicio), y por tanto, algo que se contrapone a la conciencia (la no-conciencia), de modo que, en consecuencia, la noción de Yo no es compatible con un Yo-absoluto. El reino humano (reino de la finitud) está dentro de la divergencia, y lo único posible es realizar una aproximación infinita al ser; por eso, a lo trascendental le cabe ese sentido hermenéutico pero también la indagación (Leyte, 2004:729). En este sentido, podemos pensar que la tragedia de *Antígona* representa justamente esta confrontación entre lo finito y lo infinito, en esa “conciencia que anula la conciencia” y ese dios que “se halla presente bajo la figura de la muerte” (Hölderlin, *Anotaciones de Antígona*). Tras la imposibilidad de lo Absoluto se encuentra la tragedia, pero creo que es una tragedia truncada, según mi opinión, pues lo trágico del personaje es que ni su propia muerte le sirve de expiación, es la tragedia del hombre moderno que Hölderlin ve con la mirada de un poeta o de un visionario. En definitiva, esta mirada puede

⁶⁷ Como manifiesta en una carta que el poeta envía a su hermano (4/6/1799) considerando que son tres formas del espíritu absoluto.

aprender a comprender el espíritu del Tiempo y poder sentirlo, una vez que ha podido captarlo y aprehenderlo.

8. Conclusiones

Nuestro primer objetivo era analizar *Antígona* desde la visión que Sófocles ofrecía al destinatario de su época (la obra clásica emergía, así, como una de las tragedias más fascinantes que desde el mundo griego trabajaba la saga de los Labdácidas); sin embargo, nuestro segundo objetivo era más atrevido: dar dignidad al libreto operístico y ver la implicación ideológica que mantenía con su contexto sociopolítico y cultural, es decir, dar materia viva a lo considerado por la historiografía musical y literaria como apenas relevante, ausente, efímero y muerto.

Antígona es un episodio trágico integrado en un mito de resonancia universal, el cual a lo largo del tiempo ha ofrecido una heterogeneidad de lecturas, tanto literarias como filosóficas. Para Hegel constituía una metáfora de la relación del hombre con el mundo y una oposición entre la ley pública del Estado y el deber de la familia (esta interpretación es la que ha prevalecido como teoría literaria y filosófica); sin embargo, para Lacan no era el enfrentamiento de dos derechos, sino el de una falta y el de una pasión, dentro de todo un entramado psicoanalítico. *Antígona* perpetuaba la *até* familiar, fijando el lugar del deseo, separando ese microcosmos del parentesco (lo simbólico) del macrocosmos social.

Otras interpretaciones han indagado en la vulnerabilidad del sujeto, las implicaciones éticas, la representación de género y/o la suplantación de un modelo. La mayoría de las miradas han rescatado la fortaleza del personaje, la dualidad del individuo, el enfrentamiento o la rebeldía, e incluso la paradoja del discurso no escrito, con divergencias en las modalidades textuales, en la viva palabra del personaje mítico.

Pero este Trabajo Fin de Máster ha pretendido también un viaje hacia la transmisión textual a partir de las revisiones del mito. Hemos visto que Cayo Lulio Higino (64 a. C.- 17 d.C.) en su *Fábula* nº 72 recoge una versión del mito y la adapta como material escolar. Este escritor no se limitaba a una simple exposición sino que aportaba elementos subjetivos que caracterizaban al personaje o que afectaban a datos puntuales que no influían en la transmisión literaria del mito (la presencia de Argía ayudando a Antígona así como el final trágico de los personajes no pertenecen a la versión de Sófocles y es posible

que Higino se inspirase en la versión de Eurípides y en la de Astidamante II). La historia que nos cuenta va encadenando acciones fabulosas, con un ritmo trepidante, muy del gusto del público de su tiempo.

La primera versión operística de *Antígona* (1718) fue la compuesta por el italiano Giuseppe Maria Orlandini y el libretista Giovanni Carlo de Merindo Fesario (Venice, fl.1706–34), miembro de la formación veneciana “Academia de la Arcadia”, y conocido como Benedetto Antonio Pascualigo. Su importancia radica en la voluntad de *acomodar* la obra “al uso del canto y a las escenas modernas”, y este propósito es el que guía el transcurso de rebeldía del personaje de Antígona, adaptándolo a las circunstancias sociales y políticas de una república veneciana muy singular.

Pascualigo nos ofrece una obra también reivindicativa a través de la voz del pueblo que toma partido en la escena final, con “una nube de flechas afiladas” ante el enemigo. Recordemos que la séptima guerra otomano-veneciana se llevó a cabo entre 1714 y 1718, y terminó con la victoria otomana y la pérdida de la posesión principal de Venecia en el Peloponeso y en Creta. Es muy posible que la Antígona de la obra fuera también el personaje que encarnase la sed de venganza y el aliento de la futura victoria.

Formalmente, uno de los aspectos más innovadores de esta pieza operística es la complejidad dramática de los personajes, que manifiestan sus estados de ánimo y provocan una comunicación no verbal con su auditorio. Atrás quedan las tiradas barrocas, farragosas e insípidas, y se apuesta por intervenciones breves, sugerentes y dinámicas. La ópera preserva el principio de verosimilitud en ese “dialogar cantando” que recoge la herencia clásica en el seno de la corriente arcádica, y en este sentido, se podría hablar de una nueva concepción catártica adaptada a las circunstancias y menos traumática; es decir, una tragedia pasional tras la superación de la culpa del destino trágico, en una clara elaboración de las pasiones humanas. La presencia divina queda relegada a los vocativos recurrentes de la acción, pero vacíos de su contenido transcendental.

Benedetto está interesado en agradar a su público, que reclama una y otra vez la reposición de la ópera, y de este modo el libretista, consciente de ello, trabaja en la depuración del texto, no incluyendo a personajes cómicos y evitando los excesos barrocos. El análisis del libreto de *Antígona* de Pascualigo nos muestra su éxito a través de las reiteradas adaptaciones, siempre vinculadas a las circunstancias productivas del teatro y a

las exigencias del público. Recordemos que nos falta un análisis pormenorizado de las vicisitudes del libreto, pero hemos constatado que desde la primera versión (1718) a la segunda (1722) hay cambios sustanciales que afectan a la reducción del diálogo en algunos personajes, con el fin de sintetizar más la trama argumental, aunque conserve aún los cinco actos. Sin embargo, estos se reducirán a tres en versiones posteriores, adaptándose así a los diferentes contextos donde se ponía en escena. Sería interesante realizar un estudio comparativo de todas estas adaptaciones de la obra que nos ocupa, para relacionarlo con los sistemas productivos y receptivos, tanto de los lugares donde se estrenó como de las diferentes adaptaciones paralelas.

Fiel al legado de su tiempo, Pascualigo desarrolla la teoría de los *affetti* para transmitir los sentimientos que afectan al alma del espectador a modo de *catarsis*, con un complejo entramado de pasiones que van desarrollándose en una serie de clímax y anticlímax. Esta dimensión afectiva, codificada bajo el aspecto ético en un principio y extralimitada en forma pasional en los tiempos del Racionalismo, es la que intenta plasmar en la ópera. Lejos de evocar una tragedia clásica, le interesa profundizar en las pasiones y no tanto en el castigo de los dioses.

La dimensión afectuosa resulta así ineludible en la interpretación de la herencia textual, musical y visual heredera del humanismo. Es posible que el libretista tuviese en cuenta los preceptos retóricos pero también filosóficos de su época, en este juego de contrastes pasionales. A Pascualigo le interesa también el enredo como uno de los mecanismos versátiles y dinámicos para la creación de la trama compleja y para lograr mantener la atención del auditorio. La problemática del enredo no es nueva y está presente en la práctica teatral clásica, pero la influencia humanística italiana le concede un nuevo vigor, fruto del entretenimiento del público burgués.

Desde el punto de vista de la morfología musical, el libretista tendría en consideración la teoría de Mattheson: la tonalidad principal, la cualidad del intervalo (amplitud y articulación), el juego de consonancia y disonancia, y la ejecución de tiempos musicales contrastados para dar la brillantez a los afectos. Hemos realizado un cuadro sinóptico de las tesituras vocales y de los papeles de los *castrati*, para reforzar esta idea de un *dramma per musica* singular en las manos de Benedetto. Esta relación dialéctica entre la composición y la puesta en escena resultó esencial para transgredir normas imperantes y crear nuevas estrategias de carácter reformista.

En 1845 se estrena un *burlesque* británico titulado *Antigone Travestie* de Edward Litt Leman Blanchard basada en la *Antigona* de Mendelssohn y adaptada para el escenario popular. La crítica tradicional ha tenido prejuicios hacia el drama popular del XIX y muchos estudiosos se han mostrado reticentes en considerar este *burlesque victoriano* como una forma de teatro digna, quizás, porque proporcionaba una lectura paródica con una heterogeneidad increíble, tanto de forma como de contenido. Las referencias continuas a la actualidad, las convenciones metateatrales, los juegos con el lenguaje se entremezclaban en una variedad de géneros textuales y de producción. Además, esas continuas alusiones a las costumbres victorianas dentro de la obra de Blanchard se combinan con el repunte satírico y sirven de crítica social.

La actualidad del *burlesque clásico* servía como espejo de las historias extratextuales de la época, pero, además, se plasmaba ya en una Gran Bretaña que había experimentado múltiples cambios debido a la creciente industrialización y a las nuevas ideas liberales que se propagaban por el mundo occidental. Quizás, la falta de modelos ingleses significativos durante los siglos XVII y XVIII para la versión de *Antígona* y la espléndida aceptación de la obra de Mendelssohn, alentaron el mito clásico y su relación con lo burlesco. Lo humorístico se conjugaba en el hipotexto clásico con la intertextualidad y la extratextualidad, basada esta última en la complicidad con los espectadores.

El público británico estaba acostumbrado a un trasvase de la temática clásica a través justamente de lo burlesco, porque el mito se amoldaba a las necesidades y a las inquietudes de sus gustos, por ello no es de extrañar que la comicidad y la parodia fueran del agrado de las masas urbanas londinenses. El humor de la obra deriva tanto de las alusiones de actualidad como de la parodia de las convenciones de la tragedia griega, ahora reconstruida en una comedia con desenlace feliz, continuativa y exitosa.

Lo trágico tiene una dimensión significativa con el correr de los tiempos, como vemos se adapta a nivel social, enriqueciéndose de la moda y de los gustos del público. A veces, se combina con otros géneros en una relación híbrida para captar un mensaje actualizado con su tiempo; otras veces, la dimensión de la tragedia se convierte en un giro fascinante hacia lo lírico o lo dramático, adquiere el sentido humano y se nutre de las raíces de su impulso tanático.

En 1804, Hölderlin exponía su idea de la tragedia en las *Anotaciones de Edipo y Antígona*. La figura femenina de Antígona respondía a una nueva ordenación tanto de las

leyes divinas como humanas, y el poeta precisaba que había una dicotomía (aparentemente contradictoria) en el *antithéos* donde confluía a la vez lo orgánico y lo aórgico, es decir, el *pathos* griego y la claridad de la presentación de los modernos. Existía una diferencia sustancial entre la tragedia (como fenómeno) y lo trágico (como relación metafísica del sujeto), plasmada ya en la teoría kantiana de lo sublime y la posterior concepción romántica de la tragedia clásica. Grecia se convertía en el motor del presente para el hombre moderno y no en un pasado muerto o en un modelo caduco.

En la traducción de la *Antígona* de Sófocles, Hölderlin lleva a cabo una depuración del texto hacia la esencialidad, donde la fuente textual es re-interpretada desde su teoría poética, lejos del Racionalismo y con una nueva lectura que cimentará las bases del Idealismo alemán. Para el filósofo, el *antithéos* concentra las dos visiones en las figuras de Antígona y de Creonte, como seres antitéticos en su complementariedad: si ella se apropia de las leyes de la divinidad, él manifiesta que las leyes divinas no pueden subordinarse a las humanas. La tragedia emerge, así, en una confrontación dialéctica del sujeto y en la negación del Yo-absoluto, porque es la naturaleza el punto de unión entre la finitud y la infinitud. En este sentido, su traducción de *Antígona* entra dentro de la estética del Idealismo alemán y en la consideración de un sujeto como aquello que es puramente naturaleza.

La belleza está ligada a la finitud, en el sentido de que se manifiesta exclusivamente en el hombre, constituido en una doble visión: por una parte, su aspiración hacia lo ilimitado; por otra parte, su retención en lo limitado. Muchos de los pasajes de la traducción de *Antígona* están llenos de esa belleza (recordemos el pasaje del Coro manifestando la fuerza de Eros), pero también en los mismos nombres propios de los dioses como seres de la Tierra. En ese deambular poético se fundamenta la existencia humana, ya que es él quien habita la tierra. Hölderlin dibuja en su *Antígona* un mundo griego que ya no es histórico sino poético, configurando también un horizonte utópico.

La mirada de Carl Orff (1895-1982) entiende que la tragedia puede ser el punto de partida para un conflicto de grandes dimensiones sociales y de problemas colectivos. En *Antigonae* (1949) el compositor vuelve al texto de Sófocles (traducido por Hölderlin) para manifestar su estética arraigada en estado puro o elemental, es decir, una música en sí misma (no una música pura), fruto de la influencia modernista (con claras alusiones de Stravinsky) y de las sonoridades redescubiertas de la música antigua.

Tanto Brecht como Orff elaboraron un modelo de forma teatral reflexivo (en prosa y en música) en el que participó el público como sujeto activo, pero ambos construyeron el mito desde diferentes posicionamientos. La ópera *Antigona* de Orff nos traslada a lo singularmente musical, lo más esencialmente expresado mediante el registro sonoro.

El estilo compositivo busca el minimalismo, renunciando a la tonalidad armónica tradicional y a un lenguaje unidireccional, y buscando los acordes disonantes. Una forma musical más adecuada para el propósito de su personaje Antígona y para su cosmovisión.

Los recursos del lenguaje musical es tan solo la consecuencia de una progresiva individualización, y de hecho, aunque la armonía avanza desde la tonalidad ya vemos que la dimensión compositiva se va abriendo (va trabajando con compás y sin compás). Orff recupera una organología increíble para su obra clásica pero también dota de una organización rítmica evidente y bien definida, que no oscurece la métrica, con elementos constructivos simples. Desde el inicio ya nos percatamos del movimiento enérgico que se expresa en la línea melódica de la voz y en la fuerza del ritmo.

Es posible que tuviera como objetivo una recuperación de la corporeidad para un diferente teatro musical del XX, basado en la transformación del lenguaje hacia el gesto. Su manera de hablar con frases cortas, de matices sutiles (junto con una escenografía y una puesta en escena también muy peculiares), tiene como finalidad la de conseguir un arte-total dentro de una re-transformación de la tragedia.

Finalmente, comprobamos la necesidad del estudio de los libretos musicales para desentrañar el contexto sociocultural y estético en el que fueron creados. Consideramos que *die Librettologie* es una disciplina fundamental desde el punto de vista filológico, de transmisión textual, de recepción y de producción, porque un estudio más detallado del devenir de *Antígona* nos adentra en un mundo fascinante de la historiografía, tanto musical como literaria.

9. Bibliografia

Fuentes literarias consultadas:

COLLARD, Christopher y Martin CROPP (2008). *Euripides. Fragments*. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press.

HIGINO (1996). *Fábulas*. Madrid: Editorial Gredos.

JOUAN, François y Herman VAN LOOY (2002). *Euripide. Tragédies. Collection des Universités de France*. París: Les Belles Lettres.

MONRÓS-GASPAR, Laura (2015). *Victorian Classical Burlesques: A Critical Anthology*. London and New York: Bloomsbury.

ORFF, Carl. (1949). *Antigona*. Trad. de F. Hölderlin. Alemania: B. Schott's Söhne, Mainz.

ORLANDINI *Antígona*. (Libreto de Benedetto Pascualingo). Disponible en la página web:

http://www.internetculturale.it/it/16/search/linked?q=Opera+antigona&instance=metaindic e&__meta_typeLivello=monografia&__meta_tipo=libretto+per+musica

<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Abid.braidense.it%3A7 %3AMI0185%3AMUS0318569&mode=all&teca=Braidense>

SÓFOCLES (2000). *Tragedias*. Introducción de Jorge Bergua Cavero, traducción y notas de Assela Alamillo. Madrid: Biblioteca Básica Gredos.

SUETONIUS, Tranquillus (1972). *De grammaticis et rhetoribus*, 20.1. Ed. C. Brugnoli, Teuber, Leipzig.

Estudios y ensayos consultados:

ADORNO, Theodor L.W. (1966). *Filosofía de la Nueva Música*. Buenos Aires: Editorial Sur.

AÉLION, R. (1983). «La technique dramatique d'Euripide et sa conception de la destinée humaine», *Visages du destin dans les mythologies*. Mélanges Jacqueline Duchemin, Paris. pp. 69-85.

ALVAR EZQUERRA, Antonio (2017). «Escritores hispanos en la Roma de Augusto», *Gerión*, Vol. 35, Nº Especial, pp. 21-34.

ALVARADO ARCHILA, David (2017). «Héroe trágico, nociones de catarsis y de destino en tres textos teóricos de Friedrich Hölderlin», *Perífrasis*. Vol. 8, pp.163-181.

BARNIOL I TERRICABRAS, Enriqueta (2004). «Metodologia comparada en l'educació musical: Kodàly, Orff i Dalcroze. Implicacions per a la construcció d'una Didàctica de la Música», *Comunicació Educativa, revista d'ensenyament de les comarques meridionals de Catalunya*, nº17, pp.22-26.

BAÑULS OLLER, José Vicente y Carmen MORENILLA TALENS. (2008). «Andrómeda en el conjunto de las tragedias de Eurípides», *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 18, pp.89-110.

BAÑULS OLLER, José Vicente y Patricia CRESPO ALCALÀ (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Levante editori.Bari.

BEHLER, Ernst (1988). *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. (Trad. Juan Díaz de Atauri). Madrid: editorial Visor.

BIANCONI, L. (1986). *Historia de la música*, vol. 5. El siglo XVII. Madrid: Turner Música.

BIANCONI, L. y WALKER T. (1984). «Production, Consumption and Political Function of Seventh-Century Opera», *Early Music* IV, pp. 209-296.

BOOTH, Michael R. (1991). *Theatre in the Victorian Age*. Cambridge: CUP.

BUELOW, George J. (1973). «Music, Rhetoric and the Concept of the Affections: A Selective Bibliography», *Notes*, núm. 30, pp. 250-259.

BUELOW, George J. (2001). «Affects, Theory of the», *Grove Music Online*, Última consulta el 23 de marzo de 2020. Disponible en: www.oxfordmusiconline.com

BUKOFZER, Manfred F. (1986). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, trad. de C. Janés. Madrid: Alianza Música.

BUTLER, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure. Última consulta el 10 de mayo de 2020. Disponible en:

[https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%³%a1nea/Butler,%²⁰Judith/El%²⁰grito%²⁰de%²⁰Ant%³%adgona.pdf](https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%c3%a1nea/Butler,%20Judith/El%20grito%20de%20Ant%c3%adgona.pdf)

CARDOSO, Libanio (2019). «Tragédia e natureza. Un fragmento da correspondencia de Hölderlin», *Problemata. R. Intern. Fil. V*. 10. n. 5, pp. 214-227.

CARRERAS, J.J. (2004). *Concierto barroco. Estudio sobre la música, dramaturgia e historia cultural*. Logroño. Universidad de la Rioja.

CRAFT, Robert (1991). *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza editorial.

DEL HOYO, J. - GARCÍA RUIZ, J. M. (2009). *Higino, Fábulas*, introd. y trad. , notas e índices de J. Del Hoyo, Madrid.

DELLA SETA, F. (1993). «Storia della Musica», *Italia e Francia nell'Ottocento*, Turin, EDT, pp.38-47.

DESCARTES, René (2003). *Discurso del método*. Tratado de las pasiones del alma, trad. de E. Frutos Cortés. Barcelona: Planeta.

FIGES, Orlando (2020). *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*. Madrid: Taurus.

- FISCHLER, Alan. (2014). «Drama», *Blackwell Companions to Literature and Culture: New Companion to Victorian Literature and Culture*, edited by Herbert F. Tucker. Chichester: Wiley-Blackwell, pp.364-380.
- FUENTES GONZÁLEZ, Pedro Pablo (2007). «Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función», *Flor*, 2, 18, pp.27-67). España: Universidad de Granada.
- GUTIÉRREZ CALAVID, Jhoana Andrea (2017). «Los ecos de la Revolución Francesa en el pensamiento poético de Friedrich Hölderlin», *Perseitas*, 1, pp. 123-137.
- HALL, Edith. (1999). «Classical Mythology in the Victorian Popular Theatre», *International Journal of the Classical Tradition* 5, pp. 339-366.
- HANSLICK, Eduard (1986). *On the musically beautiful*, Indianapolis: Hackett.
- HEGEL, G. W. F. (1979). *Sobre las maneras de tratar científicamente el derecho natural*. Madrid: Aguilar.
- HEGEL, G.W.F. (2017). *Fenomenología del Espíritu*. Méjico: Fondo de Cultura Económica. Primera edición electrónica.
- HUMBERT-MOUGIN, Sylvie y Claire LECHEVALIER, (2012). *Le Théâtre Antique entre France et Allemagne. XIX-XX siècles. De la traducción a la puesta en escena*, Francia: Presses Universitaires François- Flabelais.
- HUYS, M. (1997), «Euripides and the ‘Tales from Euripides’: sources of the fabulae of Ps.-Hyginus», *Archiv für Papyrusforschung und verwante Gebiete* 43 (1), pp. 11-30.
- KÜHN, Clemens. (2007). *Tratado de la forma musical*. Madrid: Mundimúsica.
- LACAN, Jacques (1959). *Seminarios*. Última consulta el 9 de mayo de 2020. Disponible en la página web: <https://seminarioslacan.files.wordpress.com/2015/02/09-seminario-7.pdf>
<https://seminarioslacan.files.wordpress.com/2015/02/08-seminario-6.pdf>
- LANG, Paul Henry (1983). *La experiencia de la ópera*, Madrid: Alianza.
- LASSO DE LA VEGA, J. (1974). «Cayo Julio Hyginio, primer bibliotecario español», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 77.2, pp. 435-447.
- LATHAM, Alison (2008). *Diccionario enciclopédico de la música* . México: Fondo de Cultura Económica.
- LEYTE, Arturo (2004). «Grecia, como conflicto entre Kant y Hölderlin», *Anuario Filosófico*, XXXVII/3 , pp.713-732.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2000). *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM.
- LÓPEZ VERDEJO, Miguel (2016). *El Cid en la ópera italiana (siglo XVIII): génesis y trayectorias*. Departamento de Filología Española y sus Didácticas. Huelva (tesis).
- LUCAS DE DIOS, J. M^a (1984). «La Antígona de Sófocles. Análisis de su problemática desde la perspectiva de su composición», *Athlon*, vol.2 . pp. 533-574.Madrid: Gredos.
- MACINTOSH, F. (2005). *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*. Oxford.

- MASIÀ GONZÁLEZ, A. (1996). «Fábulas CIX y CXXIII de Higino: variantes respecto a la tradición clásica», *Revista de Filología: Epos*, nº 12, Facultad de Filología. Madrid. pp. 31-52.
- MASMELA ARROYAVE, Carlos (2015). «Hölderlin: el medio hespérico de la tragedia», *Diálogos*, 97. pp. 133-146.
- MAYNÉS, Verónica (2017). «La ópera, su historia y sus protagonistas VII», *Ópera Actual*, nº200, pp. 53-74.
- MILLER, R. (2004). *Solutions for Singers*. New York: Oxford University Press.
- MOCENIGO, Nani (1935): *Storia della Marina Veneziana*. Ed. Ufficio Storico M.M.
- MONRÓS-GASPAR, Laura. (2011). «What Women Do, What Women Say: Responsive Voices on the Victorian Stage», *Current Trends in Anglophone Studies: Cultural, Linguistic and Literary Research*, edited by Javier Ruano García, María Jesús Fernández Gil, Miriam Borham Puyal, María José Díez García, Santiago Bautista Martín, Pedro Álvarez Mosquera and Blanca García Riaza, pp. 205-213. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MUÑOZ VARGAS, Antonio (2019). «El mito de Ixión y el burlesque victoriano», *EPOS*, XXXV, pp. 207-228.
- NAVALPOTRO GONZÁLEZ, Monserrat (2016). *Karl von Appen. Vida docente y teatral. 1945-54*, Universitat Politècnica de Catalunya (tesis).
- NIENHAUS, Stefan (2013). «Le due volte del sofocle di Hölderlin nella Germania del dopoguerra: Le Antigone di Bertolt Brecht e Carl Orff», *Kleos, Le chiavi dei mito e della storia*, nº 24, pp. 350-361.
- NUSSBAUM, Martha, C (2015). *La fragilidad del bien: Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Machado. Grupo de Distribución S.L.
- OBRIST, Katia (2012). «Y te llevaste en andas al ángel de los perdedores: el nomos de Antígona en su discurso final a partir del vocabulario legal en Antígona de Sófocles», *Sociedades precapitalistas: revista de historia social*, vol.2, nº1 (pp. 2-56). Argentina: Universidad de la Plata.
- ORFF, Carl (1976). *Orff-Schulwerk in Canada: Teacher's Manual*. Alemania: Editorial Schott Musik INTL Mainz.
- PISTON, W. (2012). *Armonía*. Madrid: Mundimúsica.
- POGOLOTTI, Leonor (2010). «Hacia una historicidad de los modelos de libreto de ópera italiana: convenciones estructurales de los libretos de Ópera Seria del siglo XVIII», *Jornadas interdisciplinarias de investigación: La ópera: palabra y música*. Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Disponible en la página web: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/historicidad-libreto-opera-italiana.pdf>.
- QUANTZ, Johann Joachim (2001 [1752]). *On Playing the Flute*, trad. de E. E. Reilly. Boston: Northeastern University Press.

- RICHARDS, Jeffrey H. (2015). *The Golden Age of Pantomime: Slapstick, Spectacle and Subversion in Victorian England*. London: I.B. Tauris.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1995). «La estructura formal de las tragedias tebanas», *Humanitas*, vol XLVII, pp. 151-163.
- RODRÍGUEZ MONESCILLO, Esperanza (1994). «El tema del sacrificio voluntario en la *Antígona* de Sófocles y sus versiones eurípideas», *Estudios Clásicos*, 105, pp.9-33.
- SCODEL, R. Scodel (1982). «P. Oxy. 3317. Euripides' *Antigone*», *ZPE* 46, pp. 37-42.
- SADIE, Stanley (2000). *Diccionario Akal/Grove de la música*. Madrid: Akal.
- SALMERÓN INFANTE, Miguel (2013). «Wagner desde Adorno: la forma como contenido social», *Fedro: Revista de estética y teoría de las artes*, nº 12, pp. 45-57.
- SANTAMARÍA PARGADA, Antonio (2006). «Poesía y filosofía son de palabra, Hölderlin: un canto a hybris». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, pp. 245-256 ISSN: 0210-1963.
- SCHOCH, Richard W. (2003). «Introduction», *Victorian Theatrical Burlesques*, Richard W. Schoch (ed.), xi-xlii. Burlington: Ashgate.
- SMITH, B. y SATALOFF, R. (2013). *Choral Pedagogy*. San Diego, EEUU: Plural Publishing.
- SPÁČILOVÁ, Jana (2018). «Orlandini's *Antigona(vendicata)*:Transformation». *Musicologica Brunensia* 53.Supplementum. Disponible en la web: <https://doi.org/10.5817/MB2018-S-15>.
- STEDMAN, Jane (2004). «Blanchard, Edward Litt Leman (1820–1889) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004.
- STEINER, George (1985). *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- STEINER, George (2013). *Antígonas la travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- STRAVINSKY, Igor (1977). *Poética musical*, Madrid: Editorial Taurus.
- TERUEL POZAS, Miguel y Laura MONRÓS GASPAS (2012). *Nineteenth- Century Literature. A Reader*. Universidad de Valencia. Valencia.
- THE OXFORD COMPANION TO THE THEATRE. (1983).Oxford: OUP. Se puede consultar en la página: <https://www.norton.com/books/9780393603118> y en <https://nines.org/>
- TITZE, I. (2000). *Principles of Voice Production*. Iowa: National Center for Voice and Speech.
- URBÁN FERNÁNDEZ, Ángel (2003). «Higinio: balance crítico sobre un mitógrafo traducido, desaparecido y reencontrado», *Alfinge: Revista de filología*, nº15, pp. 139-164.
- VÍLCHEZ, Mercedes (1987). «La distribución y la polarización del léxico como rasgo relevante en sociolingüística: ejemplificación sobre la *Antígona* de Sófocles», *Revista*

española de Lingüística, Año 17, fasc. 1, pp.85-94. Madrid: Sociedad Española de Lingüística.

VILLAGRA DÍEZ, Pedro (2011). «Recuperación y ampliación del mito de los labdácidas en Antígona en Sófocles: su funcionalidad en la dinámica dramática», *Synthesis*, vol. 18, pp. 97-112, Argentina: Universidad de la Plata.

ZUBIRÍA, Martín (1995). «¿Poetizar y pensar? Desde la meditación heideggeriana hacia el topos histórico de Hölderlin», *Thémata. Revista de Filosofía*, nº13. pp. 211-228.

10. Apéndices

9.1. Apéndice 1⁶⁸

ÓPERA	AÑO	COMPOSITOR	LIBRETISTA/EDITOR	LUGAR
<i>Antígona</i>	13/2/1718 15/1/1721 28/12/1722 17/11/1724 1727 1728 26/12/1731 1736 1741	M.G. Orlandini	B. Pascualigo/M. Rossetti /G. Pesaro /M. Rossetti /M.S. Clemente /G. Malatesta	Italia (Venecia) (Torino/Boloña) Breslavia Italia (Milán) R. Checa (Brno). Austria(Viena)
<i>Antígona</i>	1751	B. Galuppi	G. Roccaforte	Italia
<i>Antígona</i>	1752	G.B. Casali	G. Roccaforte	Italia (Florencia)
<i>Antígona</i>	1753	G. Latilla	G. Roccaforte	Italia (Módena)
<i>Antígona</i>	1756	F. Bertoni		Italia (Génova)
<i>Antígona</i>	1756	G. Scarlatti	G. Roccaforte	Italia (Milán)
<i>Antígona</i>	1760	J. Durán G. Cocchi	P. Metastasio	España Londres

<i>Antígona</i>	1762	L.V. Ciampi	G. Roccaforte	Italia (Venecia)
<i>Antígona in Tebe</i>	1767	P. P. Sales	F. Dessales	Italia
<i>Antígona</i>	1768	G.F. Majo		Italia (Roma)
<i>Antígonae</i>	1772	T. Traetta	M. Coltellini	Italia/ San Petesburgo
<i>Antígona</i>	1774	J. Myslivecek	G. Roccaforte	Italia (Turín)
<i>Antígona</i>	1776	Mortellari		Italia (Venecia)
<i>Creonte</i>	1776	D.S. Bortniansky	M. Coltellini	Rusia
<i>Antígona</i>	1781	G. Gazzaniga	G. Bertati (¿?)	Italia (Nápoles)
<i>Antígona (¿Creonte?)</i>	1788	C. D' Alessandro	Coltellini	Italia
	1789	V. Campobasso		Italia (Milán)
<i>Antigone</i>	1790	N.A. Zingarelli	Marmotel	Italia/París
<i>Antígona</i>	1791	P.V. Winter		Italia (Nápoles) Alemania
<i>Antigone</i>	1796	F. Bianchi		Italia
			Lorenzo da Ponte	Londres

⁶⁸ Hemos recogido las diferentes óperas estrenadas de *Antígona* hasta la versión alemana de 1991, porque en principio este era nuestro Trabajo de Fin de Máster, pero esta ópera no ha podido ser analizada por no disponer del libreto.

<i>Antigona</i>	1799	F. Basili	Coltellini G. Rossi	Italia Italia (Venecia)
	1822	Pávesi		Italia (Roma)
<i>Antigona</i>	1840	C. Pedrotti		Italia
<i>Antigone travestie</i>	1845	Blanchard		G. Bretaña
	1856	B. Bunte	(Fuente Higino)	Leipzig
	1872	M. Schmidt		Jena
<i>Antigona</i>	1876			(Dublin)Irlanda
<i>Antigone</i>	1927	Honegger	J. Cocteau	Francia
<i>Antigona</i>	1929	Ghislanzoni		Italia
<i>Antigona</i>	1933/4	Krejci		R.Checa
<i>Antigone</i>	1942	Liviabella		Italia
Antigona	1949	C. Orff	Hördelin (Sófocles)	
Antigone 43	1963	L. Pipkov	(Sófocles)	Bulgaria
Antigone oder die Stadt	1991	G. Katzer	G. Müller	Alemania oriental

9.2. Apéndice 2.

HIGINO. FABULAE. LXXII. ANTÍGONA

1. Creonte, hijo de Meneceo, promulgó por medio de un edicto que nadie diera sepultura ni a Polinices ni a ninguno de los que le habían acompañado, puesto que habían acudido para atacar a su patria. Su hermana Antígona y su esposa Argía tomaron en medio de la noche, a escondidas, el cuerpo de Polinices y lo pusieron en la misma pira en la que fue sepultado Etéocles.
2. Habiendo sido sorprendidas por los centinelas, Argía huyó, pero Antígona fue llevada ante el rey. Éste la entregó a su hijo Hemón, a quien estaba prometida, para que la matara. Hemón, presa de amor, desobedeció la orden de su padre, entregó a Antígona a unos pastores, y mintió diciendo que la había matado.
3. Antígona engendró un hijo y, cuando éste llegó a la edad viril, llegó a Tebas con ocasión de unos juegos. El rey Creonte lo reconoció porque todos los del linaje del Dragón tenían una marca en el cuerpo. Aunque Hércules intercedió en favor de Hemón para que el rey lo perdonara, no lo consiguió. Hemón mató a su esposa Antígona y se suicidó.
4. Creonte, por su parte, entregó en matrimonio a su hija Mégara a Hércules, y de ella nacieron Terimaco y Ofites.

9.3. Apéndice 3. *Antígona* (1718). Libreto y anotaciones.

Para este apéndice hemos considerado oportuno ofrecer el libreto según la edición de referencia que hemos venido utilizando: *Antígona* (1718) cotejándola con la *Tragedia. Ristreta ad uso di cantarsi la seconda volta* nel Teatro di S. Angelo. Il carnevale dell'Anno 1721. Hemos actualizado la ortografía y tipografía siguiendo las siguientes pautas:

1. En cuanto a ortografía:

- Se regulariza el uso de las mayúsculas, aunque se respeta en “Cielo/Cielos” cuando aparece con significado divino.
- Se regulariza el uso de /h/.
- Se normaliza el uso de cu/qu (qualquier* > cualquier; quasi* > cuasi).
- Se corrigen y regularizan los acentos gráficos según las normas actuales.
- Se regulariza el vocativo “o / oh” a “oh”.
- Se corrige la disyuntiva “o” a “u” en los casos pertinentes.

2. En cuanto a tipografía:

- Se eliminan las comas de lectura no gramaticales y se añaden comas gramaticales.
- Se regulariza el uso de los dos puntos y los puntos y comas..
- Se corrige o añade en ocasiones el uso de la interrogación o la exclamación.

Argumento (*Antígona*, 1718):

Edipo, re di Tebe, famoso nelle favole tragiche, per orrore del parricidio, e dell'incesto involontariamente commessi, si trasse gli occhi, e morì in miserabile esiglio. Eteocle, e Polinice suoi figli, contendendo della vicenda all'Impero, perderono ambidue nelle guerre fraterne la vita. La sorella Antígona, única supérstite della stirpe discesa da Cadmo uccisore del Drago, diede pietosamente al cadavere di Polinice sepoltura furtiva contra il divieto di Creonte, che intruso nel regno, se ne aveva reso tiranno. Egli in pena della legge violata impose ad Emone suo figlio, che di sua mano trucidasse Antígona destinatagli in sposa, e che piagnendo sopra il cadavere per ordine regio disepellito, aveva miserabilmente indiziata se stessa.

Igino nelle favole ci somministra l'idea della tesiura. Suppone, che Emone figliuolo de Creonte trascurasse per pietà, e per amore della sposa Antígona di già resa gravida il comando paterno, e simulata la dilei morte consegnassela nelle selve ai pastori; donde ritornata a Tebe nella celebrazione de' giuochi con la prole figliata, fosse fatalmente riconosciuta dai Segni naturali impressi nelle membra del figlio. Quíndo prese il motivo penna erudita di lavorare ingenosa tragedia. La Scena della Favola è la Reggia di Tebe. La música è del Sig. Giuseppe Maria Orlandini, Maestro di Capella del Serenissimo Gran Principe di Toscana.

Dramatis personae:

Antígona: hija de Edipo, heredera del reino de Tebas. Feroz y vengativa.

Creonte: tirano de Tebas, político y cruel.

Osmene: hijo de Creonte y esposo de Antígona, piadoso y fiel.

Yocasta: hija desconocida de Osmene y de Antígona, rebelde y apasionada.

Ceraste: privado del Tirano, amante disimulado de Yocasta y adulator.

Evalco: príncipe tebano, amigo de Osmene y amante de Yocasta.

Ormindo: se cree que es el padre de Yocasta, pastor cortesano.

Acto I (Sinopsis)

Teme gli astri Creonte: il dubio arcano
spiega a Ceraste, egli lo adula: al figlio
invita a strane nozze, e sforza invano.
Ode Evalco costui, vince il consiglio,
narra pietosi evento; e d'amor sano
arde l'amico allora. A gran periglio,
ne l'ammanto viril la donna forte,
tenta vendetta fiera e regia sorte.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

Passegio reale com veduta di Tempio.

Guardie alle uscite.

CREONTE E CERASTE

CREONTE

A rendermi⁶⁹ beato
non basta ch' io sia Re, se un uomo io sono.
A Tebe indarno, e agli domini sovrasto,
se sento anch'io ad inestarmi il core
sdegno, speme, desio, tema, e furore.

CERASTE

Creonte teme a los astros: la duda arcana
explica a Ceraste, él lo adula, al hijo
invita a bodas extrañas y lo intenta en vano.
Evalco odia a este hombre, gana el consejo,
narra el evento piadoso; y luego el amigo
arde en amor. Con gran peligro,
la mujer fuerte en el manto viril
intenta vengarse y dirige el destino.

ACTO PRIMERO

ESCENA PRIMERA

Paseo real con vistas al templo.

Guardias en las salidas.

CREONTE Y CERASTE

CREONTE

Para hacerme feliz
no basta que yo sea rey, si soy un hombre.
A Tebas y a sus dominios de arriba,
yo también siento en el corazón
indignación, esperanza, deseo, temor y furia.

CERASTE

⁶⁹ Proponemos la traducción “para hacerme” con el verbo “rendere” pronominal. Y traducimos “beato” por “feliz, dichoso”. De esta manera se aprecia ya el carácter de Creonte respecto a su actitud en la pieza y en la relación que mantendrá con Ceraste.

Tu sei Nume a te stesso.
E se sicuro il soglio,
ti ser merto, valor, tempo, e fortuna,
ne han gia perduto il cieco arbitrio i Dei.

CREONTE

Ceraste, è ver; Ho da Eteocle il regno,
e non l'inafausto sangue; omai d'Edippo
pagò l'incesta stirpe i patri errori;

Io stesso vendicai la patria, e i Numi
d'Antigona col fato.

CERASTE

E fosti con virtude allor sdegnato.

CREONTE

Con incauta pietà tosto che pianse,
ed accusilla il pianto
del vietato sepolcro,
reo di fraterne stragi a Polinice,
non le giovò natura, il sesso, o gli anni.
O'l talamo del figlio!; al caro Osmene
toccò il fatale ufizio
de la reggia vendetta, e il sacrificio:
con la destra si sposo egli adempise
Il funesto comando,
E violata legge
con l'eroico obbedir purga il suo brando.

CERASTE

Con tre lustri felici
d'imperio, e di fortuna,
a l'illustre vendetta applaude il Cielo.

CREONTE

Ceraste, è ver; spento è di Tebe al regno
con Antigona il sangue, e'l dritto altrui;

Pur ne sono geloso:
tempo è omai che rivelli
a la tua se l'arcano
Giocasta, oh Dei! Giocasta,
Giovanetta straniera
agita in me le gelosie del regno.

CERASTE

Eres un Dios para tí mismo.
Y si seguro (es) el trono,
te sirvo en valor, tiempo y fortuna,
los Dioses han perdido el ciego albedrío.

CREONTE

Ceraste, es cierto; tengo el reino de Eteocles,
y no la infausta sangre; mas de Edipo
pagó los errores paternos de la incestuosa
estirpe];

Yo mismo vengué a la patria y a los dioses
con el destino de Antígona.

CERASTE

Y estuviste con virtud entonces indignado.

CREONTE

Con imprudente piedad, fuertemente lloró,
y culpó al llanto
del prohibido sepolcro,
culpable de fraternales matanzas en Polinices,
no le ayudó la naturaleza, el seso o los años.
¡Oh el tálamo del hijo!, al querido Osmene
le tocó el fatal oficio
de la regia venganza y el sacrificio:
con la diestra cumplió
el mandato funesto,
y la ley violada
con el heroico obedecer depuró su espada.

CERASTE

Con tres lustros felices
de imperio y de fortuna,
el Cielo aplaude la ilustre venganza.

CREONTE

Ceraste, es cierto; extinguido es el reino de
Tebas]
con la sangre de Antígona, y el derecho de
los otros];

Por eso estoy celoso:
es tiempo que ahora revele
el secreto.
Yocasta ¡Oh dioses! Yocasta,
jovencita extranjera
mueve en mí los celos del reino.

CERASTE

L'ama anch'egli, o la teme?)

Come? D'umile ingegno

la pastorella oscura

di natali e costumi,

Può interessar ne' tuoi timori i Numi?

CREONTE

Del mio giusto temer sentí la storia.
Allor che a saccheggiar madai le squadre
di Beozia i confini
con Ormino bambina ella su preda;
Ormino genitor vuol ch'altri il creda⁷⁰.
Ma l'ebbe un dì mentre pascea gli armenti
di Média ne le Selve,
e il suo cieco destin tolse a le belve.

CERASTE

(E lo portò al mio core).

CREONTE

Ne la tenera età piacque a Megara,
mia cara suora, allor de la fortuna
questo pegno innocente, e lo accarezza;
Non vuol che più Dorinda ella s'appelli;
Mà destin fosse, o caso, io non so come,

di Giocasta le impresta il regal nome.

CERASTE

(L'amor mio de le Stelle egli è un lavoro).

CREONTE

Crebbe in beltade, in leggiadria, nel senno
maggior de la sua sorte; avido ammiro
l'indole avventurosa, e non son vago
a miglior norma interrogarne i Dei;
Ah!, con ambigui sensi infausto evento

da le voci fatali indi ne sento.

*Del celeste favor morta l'impegno,
vergine illustre, e che ha ragion sul regno.*

CERASTE

Da l'arcano, che intendo,
a meglio amarla, e a simular ne appredo).

CREONTE

(¿Él también la ama o la teme?)

¿Cómo? De humilde ingenio

la pastora (es) de oscuro

nacimiento y costumbres,

¿Pueden los Dioses interesarse por tus
temores?]

CREONTE

De mi justo temor escuché la historia.
Cuando a saquear mandé los escuadrones
a los confines de Beocia
con Ormino, ella era una niña presa;
el genitor Ormino quiso que otros lo crean.
Mas un día mientras pastaba el rebaño
en medio del bosque,
y su ciego destino le quitó las bestias.

CERASTE

(Y lo trajo a mi corazón).

CREONTE

Le gustaba Mégara en su tierna edad,
a mi querida hermana, cuando de la fortuna
[surgió] este empeño inocente que acaricia:
no quiere que nunca Dorinda se llame;
pero fue el destino, o la casualidad, no sé
cómo]
[que] le prestó el real nombre de Yocasta.

CERASTE

(Mi amor por las estrellas es un trabajo).

CREONTE

Creció en belleza, en gracia, en el seno
mayor de su suerte; ávido admiro
la naturaleza avventurera, y no soy vago,
como norma, para cuestionar a los Dioses;
¡Ah!, con sentido ambiguo, el infausto
evento]
escucho de las fatales voces.

*Muerto el compromiso del favor celestial,
virgen ilustre tiene motivos para el reino.*

CERASTE

(Del misterio, que entiendo,
[es] mejor amarlo, y aprender a simularlo).

CREONTE

⁷⁰ Creonte cuenta la historia a Ceraste sobre el pasado para poner en antecedentes al espectador que escucha la obra.

Volli sino d'allor, volli, Ceraste,
a dispettò del Cielo toglier la vita
mal protetta dagli altri.
Fosse una pia viltà, fosse lusinga
d' interprete più fausto, il cor placai
su l'incerto presagio, e'l perdonai.

CERASTE

Fosti, saggio, Signor, forte e clemente
verso il Ciel, verso te, ver l'innocente.

CREONTE

Pur temo ancor, se non mi pento; ancora

gelosa è quella vita; il volgo insano
interpretar può in odio mio le stelle,
Se gli è noto l'arcano, il figlio imbele
Antigona sol piagne e non ha core
a farsi, o mio sostegno, o successore.
Si deluda l'Oracolo e si adempia
senza il nostro periglio; abbia ragione
sovra il regno Tebano.

Resa femmina illustre oggi Giocasta;
la minaccia del Ciel divenga un bene;
nuora a Creonte sia sposa ad Osmene.

CERASTE

Se così salva il regno, io perdo amore).

CREONTE

Chiamisi il figlio e al mio comando assenta.

Parte una guardia.

CERASTE

Con l'illustre pensiero
Fausto rendi l'arcano ed arte il vero.

*Se vaporetto
in nuvoletto
s'alza mai
di Febo al rai,*

Quise entonces, quise, Ceraste,
a pesar del Cielo, quitarle la vida,
pobremente protegida por otros.
Fue una piadosa cobardía, fue adulación
de intérprete infausto, [mas]el corazón se
apaciguó]
en el presagio incierto y lo perdoné.

CERASTE

Fuiste sabio, Señor, fuerte y clemente
hacia el Cielo, hacia tí, hacia el inocente.

CREONTE

Pero temo todavía, si no me arrepiento;
todavía]

celosa es aquella vida, el pueblo insano
puede interpretar las estrellas en mi odio,
Si conoce el misterio, el hijo pacífico,
Antígona solo llora y no tiene corazón,
será mi sostén o mi sucesor.
Si el oráculo falla y se cumple
en nuestro peligro; tendré razón
sobre el reino tebano.

Hoy, Yocasta es una mujer ilustre;
la amenaza del Cielo se convertirá en un
bien;]
la nuera de Creonte sea esposa de Osmene.

CERASTE

(Si así salva el reino, yo pierdo el amor).

CREONTE

Llame a mi hijo y que ejecute mi mandato.

Se va la guardia.

CERASTE

Con ilustre pensamiento
Fausto resuelve el enigma y el arte lo
verdadero].

*Si el vaporetto
en una pequeña nube
nunca se alza
del Febo al rayo,*

*par che il giorno
spanda intorno
tinto d'ombra il suo splendor;
Ma se un raggio
poi lo indora,
splende allora
fatto raggio anche il vapor.
(bis).*

SCENA II

CREONTE, CERASTE, OSMENE, EVALCO

OSMENE

Mio padre e mio Signore.

CREONTE

Pronto figlio, ed amato,
al paterno voler l'alma prepara,
e da te stesso ad ubbidirmi impara.

OSMENE

Dopo l'opra funesta
del mio cor che ho svenato, e de la sposa,
padre, qual sacrificio ancor mi resta?

CREONTE

Il severo comando
giusto rigor di legge allor ti diede;
oggi del padre tuo comanda il core
del comando primier quasi in mercede.
Antigona ti tolsi, omai conviene
renderti il letto, e avventurar la prole,
a la stirpe, a lo scettro, e al común bene.
Sia tua sposa Giocasta: al figlio amato
la porge il padre; e ce la dona il fato.

EVALCO

(Ad Osmene Giocasta?).

OSMENE

Padre, che più severo oggi mi sei,
nel sembrar più clemente;
crudel più de la pena è questo un dono;
ne l'offrirmi la sposa
vedovo mi rammenti. Ah, non succeda
nel talamo d' Antigona un risiuto
de' boschi, e de le fiere: a tuoi nipoti
deh risparmi, mio Re, madre bifolca⁷¹.

CERASTE

(A me tale non sia l'oggetto amato).

*parece [que] el día
se expanda entorno
al esplendor teñido de sombra;
Pero si un rayo
después lo dora,
entonces brilla
hecho rayo también el vaporetto.
(bis).*

ESCENA II

CREONTE, CERASTE, OSMENE, EVALCO

OSMENE

Padre mío y mi Señor.

CREONTE

Hijo dispuesto y amado,
el alma prepara para el deseo paterno,
y aprende de tí mismo a obedecerme.

OSMENE

Después de la obra funesta
de mi corazón afligido y de la esposa,
padre, ¿qué sacrificio aún me queda?

CREONTE

El severo mandato,
te dio el rigor de la ley;
hoy manda el corazón de tu padre
casi como merced del primer mandato.
Antígona te llevó, ahora conviene
servir al lecho y avventurar la prole,
el linaje, el cetro y el bien común.
Sea tu esposa Yocasta para el amado hijo,
el padre la entrega y el destino la da.

EVALCO

(¿A Esmene, Yocasta?)

OSMENE

Padre, qué severo hoy eres,
no me pareces muy clemente;
más cruel que la pena es este el regalo.
Ofrecerme la esposa,
viudo me recuerda. Ah, no suceda
una risa en el tálamo de Antígona,
de los bosques y de las fieras: a tus nietos
ahórrate la molestia, mi rey, madre mundana.

CERASTE

(Este no sea mi objeto amado).

⁷¹ El término “bifolca” tiene el significado de “pueblerina”; sin embargo, pienso que la traducción por “mundana” puede recoger mejor la idea que está comentando Osmene.

OSMENE

Risparmia al Prence Evalco, al fido amico,
ch'ama, qual sia, la Vergine straniera
in me stesso un rivale.

EVALCO

(Il mio desir diviene oggi un periglio).

OSMENE

O ver te contumace, ah!, senti il figlio,
Oh ignobile a se stesso o ad altri insido!

CREONTE

L' obbedirmi ti assolve: il padre approva
ciò che devi eseguir, se lo comanda.

OSMENE

Se ti seppi obbedir contra il mio core,
te lo dica il mio pianto, e l'alma attesta
che a obbedirti fu forte, or che ella è mesta.

CREONTE

Perdono al tuo cordoglio,
se non sia consumace e tolga il merto
de l'antica virtude.

OSMENE

Se de i nuovi imenei ricuso il dono,
servo fede a l'estinta, e servo ai De
il voto vedo vil, che allor giurai,
che ne l'amato sen l'arme vibrai.

[CREONTE] OSMENE

Ostenti indarno, e fingi,
contra il patrio comando, il senno, e il zelo,
fede affettata a l'ombre, e voti il Cielo;
Al Ciel[o], che non entendí,
e col padre, e la patria insieme offendi.

A favor di Giocasta,
che a te spregie vol sembra e vile oggetto
con le infallibil note il Ciel[o] s'espresse.
Illustre verginella,
e del tebano soglio erede appella.

OSMENE

Salva al príncipe Evalco, tu fiel amigo,
que ama a la virgen extranjera,
un rival para mí mismo.

EVALCO

(Mi deseo deviene hoy un peligro).

OSMENE

Sobre tí en rebeldía, ¡ah!, escucha al hijo,
¡Oh innoble para sí mismo o insidioso para los
demás!]

CREONTE

Obedecerme te absuelve: el padre aprueba
aquello que debes seguir, te lo pide.

OSMENE

Si te supiese obedecer contra mi corazón,
[que] te lo diga mi llanto y el alma dé fe
que fue fuerte para obedecerte, ahora que está
triste.]

CREONTE

Perdono tu dolor
si no es consumado y quita el mérito
de la antigua virtud.

OSMENE

Si rechazo el regalo del nuevo himeneo,
sirvo fe a la difunta, y sirvo a los dioses.
El voto, que antes juré, veo vil,
si en el amado vibra el arma.

CREONTE

En vano alardeas y finges,
contra el patrio mandato, el sentido y el celo,
la fe afectada en la sombra y votos del Cielo.
Al Cielo, que no entiende,
y con el padre y la patria juntos ofendes.

A favor de Yocasta,
solo te mueve desprecio y vil objeto,
el Cielo se expresó con infalibles notas.
Illustre virgen,
llamada a la herencia del sueño tebano.

Del fatale già tempo e divin suono,
l'augure io stesso e l' testimon[io] ne sono.

EVALCO

(Ben sul chiaro semblante
le Stelle indovinò l'anima amante).

CREONTE

Udisti, in moglie tua chi te l'elegge?
Ministro è il Padre & è del Ciel[o] la legge.

OSMENE

Di natura a la legge
non dettò mai legge contraria il Cielo.

CREONTE

Lo sciocco ancor mi opponi infausto amore?

OSMENE

Ben posso offrirti il sangue, e non il core.

CREONTE

Figlio, che figlio ancor solo ti chiamo
in tuo biasmo e vergogna, un solo giorno
di figlio ancor ti resta; o sarai sposo
Oggimai di Giocasta, o mio nemico.
Se sprezzì il mio comando,
sprezzì insieme il mio sangue, e sprezzì il regno,
che di Giocasta è in dote. Il tuo rifiuto
sarà l'altrui mercede,
e altronde cercherò figlio, ed erede.

*Fu di Re comando allora,
che la strage de la sposa
giusto sdegno impose a te;
Or di Padre egli è consiglio
offrir tede, e scettri al figlio;
Ma se nieghi, o tardi ancora,
tornerò non più Padre ad esser Re.
(bis)*

SCENA III

CERASTE, OSMENE, EVALCO

CERASTE

(Dissimular conviene
di Giocasta l'amore
con l'opra e col consiglio
verso il re, verso Evalco e verso Osmene).

Prence forse la mente,
l'improvviso comando ancor non sente?
Sei figlio, e sei vassallo
del severo Creonte. " E non t'insegna

Ya del fatal tiempo y del sonido divino,
yo mismo lo auguro y soy testigo.

EVALCO

(En su claro semblante,
adivinó las estrellas el alma amante).

CREONTE

Escuché: ¿quién te elige la esposa?
Ministro es el padre y es la ley del Cielo.

OSMENE

De la naturaleza a la ley,
el Cielo nunca dictó leyes contrarias.

CREONTE

¿El insensato aún se opone al amor infausto?

OSMENE

Bien puedo ofrecerte la sangre, y no el
corazón].

CREONTE

Hijo, que hijo solamente te llamo
en tu culpa y vergüenza, un solo día
de hijo te queda. O serás esposo
de Yocasta o mi enemigo.
Si desprecias mi mandato,
desprecias mi sangre y el reino juntos,
que de Yocasta está el dote. Tu rechazo
será recompensa para otro,
y también buscaré hijo y heredero.

*Fue el mandato del rey entonces,
que la matanza de la esposa
justa indignación te impuso.
El padre es consejo,
ofrecerte cetros al hijo;
Mas si lo niegas, o llegas tarde,
no volveré a ser padre y seré rey.
(bis)*

ESCENA III

CERASTE, OSMENE, EVALCO

CERASTE

(Disimular conviene
el amor de Yocasta
con el trabajo y los consejos
hacia el rey, Evalco y Osmene).

¿Levanta la mente,
la orden repentina todavía no siente?
Eres hijo y eres vasallo
del severo Creonte. ¿Y no enseña

dal tuo coltel trasitta
l'estinta sposa ad obbedir que regna?
Evalco, pagherai tu ancor le pene
de l'importuno amor, che toglie a Osmene.
Ne l'esser buon amico, esser buon figlio.

EVALCO

Amai Giocasta, è ver, sin che ragione,
o legge a non amarla il cor non ebbe;
d'ora non più, che l'amor mio ruvelle
al Re scorgo, a l'amico, ed a le Stelle.

CERASTE

(Ligio sono e sono amante).

Tu sei figlio,

e tu vassallo.

Devo al cor, devo al mio re.

Ti vuol sposo il padre e il cielo,

E'rival l'empio desio

Io tradisco è amore o fe.

(bis)

SCENA IV

OSMENE, EVALCO

OSMENE

E mi lusinga e mi minaccia invano
come re, come padre al letto indegno,
Eevolentier ricuso, e sposa, e regno.

EVALCO

Amato prence, e caro,
assai più di me stesso, e del mio amore,
che a la tua sorte io cedo,
consiglia il gran rifiuto, e temi il padre.

OSMENE

Temo il vile imeneo più d'ogni pena.

EVALCO

A Creonte se credi, e credi al volto
di regal luce adorno, e credi ai Dei;
non è vile Giocasta, e figlio sei.

OSMENE

Mà d'ingannato Padre; o che s'usurpa
gli oracoli mentiti.

de tu cuchillo cómo transita
la extinta esposa para obedecer que reina?
Evalco, tú pagarás aún las penas
del importuno amor, que le quita a Osmene.
No seas un buen amigo, sino un buen hijo.

EVALCO

Amaba a Yocasta, es verdad, sin qué razón,
el corazón no tenía ley para no amarla;
de ahora en adelante, mi amor sea áspero
al rey, al amigo y a las estrellas.

CERASTE

(Soy leal y amante).

Tú eres hijo

y tú, vasallo.

Debo al corazón y a mi rey.

El padre y el cielo te quieren esposo,

y el rival deseo impio

yo traiciono, es amor y fe.

(bis)

ESCENA IV

OSMENE, EVALCO

OSMENE

Y me halaga y me amenaza en vano
como rey, como padre al lecho indigno,
y recuso voluntariamente esposa y reino.

EVALCO

Presencia amada y querida,
más allá de mí mismo y de mi amor,
cedo a tu suerte,
aconseja el gran rechazo y teme al padre.

OSMENE

Temo el vil himeneo más que cualquier pena.

EVALCO

Si crees a Creonte y crees en su cara
que adorna de luz real, y crees en los Dioses;
Yocasta no es vil y [tú eres] un hijo.

OSMENE

Mas de engañado padre o
de oráculos mentirosos.

Tu credi al tuo desio, credi al tuo core
amico e non agli astri; or sia qual credi
la vergine straniera; il Ciel[o] prometta
a lei lo sposo, e'l regno, anch'io lo credo;
e ad Evalco; che l'ama, il regno io cedo.

EVALCO

Di Giocasta l'amore
non val su l'alma mia l'amor d'Osmene.

OSMENE

Ah!, non è mia follia
il ricusar Giocasta,
oh feroce virtude!: escolta e accogli
nel sacro amico petto il grande arcano,
ch'è solo noto ai Dei:
ad Antigona io servo e non a l'ombra
d'Antigona, la fede.

EVALCO

Lo accenna Osmene, Evalco appena il crede.

OSMENE

Evalco, è ver; al crudo Genitore
nel sacrificio orrendo
su ritrosa la destra, e avverso il core.
Là in opaca sorella
alor che'l comandò, sul collo amato
che ignudo ella mi offria, già pende il ferro;

Palpita l'alma, e istupidisce il colpo,
che la vittima aspetta: Ella mi guarda,
e sposo, disse, il morir mio non tarda:
pietà mi rende forte; alzo di nuovo
la fiera scure, e ancor mi trema, e scende

il colpo invano, e sol le vesti offende.

EVALCO

O colpo avventuroso, oh fausto errore!

OSMENE

Mà Antigona il piagnea più che la morte.
Che dal mio braccio implora: ah, mi scongiura,
ritenta le ferite, oh sposo amato!,
e de le pene mie consuma il fato.

Tú crees en tu deseo, en tu corazón
amigo y no en los astros; ahora sea lo que
crea]

la virgen extranjera; el Cielo prometa
a él como esposo, el reino, yo también lo
creo;]

y a Evalco, que la ama, el reino le cedo.

EVALCO

El amor de Yocasta
no vale, según mi alma, el amor de Osmene.

OSMENE

¡Ah!, no es mi locura
el recusar a Yocasta,
¡Oh virtud feroz!: escucha y acoge
en el sagrado seno el grande arcano
que solo es conocido por los Dioses:
yo sirvo a Antígona y no a la sombra
de Antígona, [de] fe.

EVALCO

Osmene lo menciona, Evalco apenas lo cree.

OSMENE

Evalco, es cierto, al cruel progenitor
en el horrendo sacrificio
su derecha se vuelve contra el corazón.
Allí, entonces, en la oscuridad, la hermana
que lo mandó, sobre el amado cuello
que ella me ofreciera desnudo, ya pende el
hierro];

Palpita el alma y el golpe aturde,
que la víctima espera: ella me mira,
y el esposo dice: "mi muerte no tarda:
la piedad me hace fuerte; alzo de nuevo
la oscura fiera, y todavía me tiembla y
desciende]
el golpe en vano, y solo las vestiduras
ofende].

EVALCO

El golpe venturoso, ¡Oh fausto error!

OSMENE

Pero Antígona gime más que la muerte.
Que de mi brazo implora: ah, me suplica,
prueba las heridas, ¡oh esposo amado!,
y de las penas me consume el destino.

Get to allor l'empio ferro; a lei perdono
chieggio d'esser pietoso: e che ella viva.

La Prego, e che si salvi: al pianto mio,
la vita appena accetta; asconde il passo
tra solti boschi, e fugge, e grida addio.

EVALCO

Strano caso racconti, e lagrimoso.

OSMENE

E non su figlio infido un fedel sposo.

*Fui fedele; ed ho tradita
la mia vita
con l'esiglio del mio cor.
Tu raminga te ne vai,
Alma mia; or come mai
Io sol vivo di dolor?
(bis).*

SCENA V

EVALCO

EVALCO

Mio core, amiam Giocasta
per amor di te stesso, e per amore
del cor, che non può amarla:
sia virtude l'amore
d'amicizia, e di fede
verso Osmene ed il Cielo: amiala o core.

*Or che al Ciel Giocasta è cara,
e' più cara anche al mio sen.
Ha più amabile il sembiante,
se l'amico non è amante,
e se amico è del mio ben.
(bis).*

SCENA VI

ANTIGONA

ANTIGONA

*Oh di Tebe, aure crudeli,
io vi torno a respirar!.*

Sotto spoglie virili
femmina, ma Tebana
reco in onta a le Stelle alma d'Eroe.
Del sangue Dragonteo questa è il rampollo,
e de le sue sventure; Ecco d'Edipo

Entonces llega el hierro impío; la perdono,
pido ser piadoso y que ella viva.

Pido que se salve: al llanto mío,

la vida acepta simplemente, el paso esconde
entre bosques solitarios, y huye, y grita:
adiós].

EVALCO

Extraño caso cuenta y lacrimoso.

OSMENE

Y no un hijo infiel, un fiel esposo.

*Fui fiel y traicioné
mi vida
con la voluntad de mi corazón.
Te vas de aquí,
alma mía; ahora como nunca
¿Yo solo vivo de dolor?
(bis).*

ESCENA V

EVALCO

EVALCO

Mi corazón (y yo) amamos a Yocasta
por amor hacia sí mismo, y por amor
del corazón que no puede amarla:
sea virtud, el amor
de amistad, y de fidelidad
hacia Osmene y hacia el Cielo: el corazón la
ama.]

*Ahora que el Cielo quiere a Yocasta,
es más querido también para mí.
Tiene el semblante más amable,
si el amigo no es amante,
y si el amigo es de mi bien.
(bis).*

ESCENA VI

ANTÍGONA

ANTÍGONA

*¡Oh auras crueles de Tebas,
vuelvo a respirar!.*

Bajo apariencia viril,
mujer pero tebana
soporto, a pesar de lo Celeste, alma de Hero.
Este es el vástago de la sangre del Dragón
y de su desventura; aquí está Edipo

“Lo sciagurato incesto, ed innocente,
che il Cielo ancor punisce”.
Dov'è lo scettro avito? Ah, di Creonte

l' iniqua destra il stringe. Ove lo sposo

figlio del mio nemico? Ove lo sposo
cui la vittima son, più che la moglie?
Mi die l'esiglio in dono,
e lo pregai di morte.
Antigona: infelice!
Rea di pietà fraterna, e rea de l'ombra
aimè, mezzo sepolta; oh Polinice!
Sposo, Osmene, ove sei? Sei sposo ancora

d' Antigona, o sei figlio
del perfido Creonte? “Ah, scordi il pegno
che nel seno materno
portai tra boschi al dubio fato, e al giorno?

Cara figlia d' Antigona, e d' Osmene,
Quale è la sorte tua?
Oimè!, dopo tre lustri
E' salva, oh Dei!, l'erede
de l'imperio Tebano;
Oh' perdo il fier disegno, e spero invano
vender la gran stirpe,
che ne l'ombre degli avi, ed in me stessa!

Nè più Moglie nè Madre?
Pure Antigona io son; che più s'aspetta?
Di se stessa ragion sia la vendetta.
Ma come, oh Dio! M'agita l'anima in petto,

dopo un lungo dolor, vario l'affetto!

*Poiche il dorso al mar flagella,
fred[d]o Borea, Euro vermiglio,
resta in lembo a la procella
rauco il flutto a mormorar;
Or s'increspa, ora s'appiana,
corre al lido, e s'allontana,
or si frange, ora s'incalza
varia l'onda in seno al mar.
(bis)*

Atto II

Speme a Giocasta Ormindo adombra al soglio,
E con l'ignota Antigona favella.
Ad Osmene, che sfoga aspro cordoglio
costei si mostra, e a vendicar rappella.
Lo sposo teme, ella a sciagura⁷² è scoglio.

Regina in Tebe il re vuol la doncella,
e nuora vuol. Ceraste occulta amore,
e la figlia consola il buon pastore.

“El miserable incesto e inocente
que el Cielo todavía castiga”.
¿Dónde está el cetro ancestral? Ah, de
Creonte]
la inocua derecha le aprieta. ¿Dónde el
esposo]
hijo de mi enemigo? ¿Dónde el esposo
de cuya víctima soy, más que la mujer?
Me regalas el destierro,
y yo le supliqué la muerte.
Antígona: ¡Infeliz!
[Soy] rea de piedad fraterna, y rea de sombra,
amé, medio sepultado; ¡Oh Polinice!
Esposo, Osmene, ¿Dónde estás? ¿Todavía
eres esposo]
de Antígona o eres hijo
del pérfido Creonte? “Ah, olvida la promesa
que en el seno materno
llevé por los bosques a un destino dudoso, ¿y
al día?]

Querida hija de Antígona y de Osmene,
¿Cuál es tu suerte?
¡Podre de mí! después de tres lustros,
el heredero del imperio tebano
está a salvo, ¡oh Dioses!
¡Oh pierdo mi orgullo y espero en vano
vengar la gran stirpe,
en la sombra de mis antepasados y en mí
misma!]

¿No más esposa ni madre?
Antígona yo soy, ¿qué más se espera?
La venganza sea su propia razón.
¡Mas cómo, ¡oh Dios! me agita el alma en el
pecho]
después de un largo dolor, mudo el afecto!

*Porque el dorso al mar flagela,
frío Boreas, Europa bermellón,
quédate en la parte de la tormenta,
la ola empieza a murmurar;
Ora se enreda, ora se suaviza,
corre a la orilla y se aleja,
ora se choca, ora presiona,
la ola varía dentro del mar.
(bis)*

Acto II (Sinopsis).

La esperanza de Yocasta eclipsa el trono
a Ormindo y habla con la ignota Antígona.
A Osmene, que lanza amargas condolencias,
se muestra y grita venganza.
El esposo teme, ella es roca de destino
adverso.]
El rey quiere la doncella como reina en Tebas,
y la nuera quiere. Ceraste oculta el amor,
y la hija consueta al buen pastor.

⁷² El término es “sciagure”, pero seguramente ha habido una vacilación vocálica por “sciagura”. El significado es desgracia o desdicha, pero he pensado que “destino adverso” sería mejor en este contexto.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Giardino con obliqui viali.

GIOCASTA, ORMINDO

GIOCASTA

*Forse al bosco mio natío
più tranquillo, e lieto è il giorno,
e l'aura più innocente, e dolce il rio.*

Oh come!, Padre, oh quanto
vario d'occulti affetti è il mio desio!
Ora temo, ora spero, ora mi singo
strani oggetti d'amore, e di fortuna.
Crescon gli anni e le cure; e a la grandezza,
nata tra boschi, ho poco l'alma avvezza.

ORMINDO

De le rustiche idea sgombra la mente;
pensa più che al natali al tuo destino,
sei più de la Fortuna
figlia, che d'un pastore,
Natie son, ma straniere a te le selve;
ama ciò, che conosci, ama gli oggetti
che a te presenta il Cielo.

GIOCASTA

Deh non turbar la mente
tenera a le lusinghe; il genio emenda
di se pur troppo vago, e di tua sorte⁷³.

ORMINDO

Non ti lusingo, oh figlia!, io ti consolo.
Sin dagli anni primeri
la tua regal Megara
t' insegnò ad esser grande,

Ecce Antigona.

T'accarezzò, ti diede
il nome di sua figlia, e di sua erede.
Tu sei cara a Creonte, e farai cara.
Sì, farai cara a Osmene.

GIOCASTA

Padre, ver noi uomo stranier sen viene.

SCENA II

ACTO SEGUNDO

ESCENA PRIMERA

Jardín con caminos oblicuos.

YOCASTA, ORMINDO

YOCASTA

*Quizás, en mi bosque natal
más tranquilo y feliz es el día,
y el aura es más inocente, y dulce el río.*

¡Oh cómo, padre, oh cuánto
el amor oculto es mi deseo!
Ora temo, ora espero, ora canto
extraños objetos de amor y fortuna.
Los años crecen y los cuidados; y a la
grandeza]
yo nacida en los bosques, tengo el alma poco
acostumbrada].

ORMINDO

Despeja la mente de ideas antiguas,
no pienses más que en tu destino,
eres más de la Fortuna
hija, que de un pastor.
Naciste pero se te conoce como extranjera;
ama lo que conoces, ama los objetos
que a tí te presenta el Cielo.

YOCASTA

No quiero perturbar la mente
tierna a los halagos; el genio se enmienda
demasiado vago y de tu suerte.

ORMINDO

No te alabo, ¡oh hija!, te consuelo.
Desde tus primeros años
tu real Megara
te enseñó a ser grande,

Sale Antigona.

Te acarició, te dio
el nombre de su hija y de su heredera.
Eres querida para Creonte, y serás querida.
Sí, serás querida por Osmene.

YOCASTA

Padre, viene un hombre extranjero.

ESCENA SEGUNDA

⁷³ Intervención de Yocasta bastante confusa respecto al concepto de genio.

GIOCASTA, ORMINDO, ANTIGONA

ANTIGONA

A Le foglie regali
chi m'addita il sentiero
tra queste oblique, e non intese vie?

ORMINDO

Ah le vesti, a l'immagine, a le ricerche⁷⁴,
di Tebe abitator forse non sei?

ANTIGONA

(E di Tebe Regina io sono Oh Dei!)
Tale non sono; e cerco
uom cortese, da te scortà, e novelle;
dove l'eccelsa Reggia? Ove il Regnante?

Dove il figlio?dove il tempio? Ove le mura,

Che architettaro I Numi?
Dove il fonte Dirceo?
Quale la bella Donna? E tu chi sei?

ORMINDO

Avventuroso giorno,
gentil straniero, è questi al tuo desio
s'apre in pompe la Reggia, e s'apre il tempio

in sacre feste a celebrar l'impero
di Creonte Monarca, e l'anno intiero.
Là tutta mirerai tra gli oltri, e l'oro
la Greca meraviglia; e a l'are, ai voti

Nume sarà il Monarca, e Sacerdote.
A la vittima pingue ei di sua mano
coronerà la fronte, e tronco il pelo
da la offerta cervice, al sacro foco
farà strider la fiamma: uomo straniero
scelto a caso tra'l volgo, il nuovo rito
compirà su gli altari.
Vedrai folte tribune, e qual conviene
il popolo festivo...

GIOCASTA

Ed Osmene vedrai col mesto ciglio.

ANTIGONA

Chi? Di Creonte il figlio?

GIOCASTA

YOCASTA, ORMINDO, ANTÍGONA

ANTÍGONA

¿Quién me señala el sendero,
entre estos caminos oblicuos
para la vía real?

ORMINDO

¡Ah! por la ropa, la imagen...
¿No es habitante de Tebas?

ANTÍGONA

(Y de Tebas soy reina ¡Oh dioses!)
Tal no soy; y busco
hombre cortés y joven;
¿Dónde está el palacio sublime? ¿Dónde el
gobernante?]
¿Dónde el hijo? ¿Dónde el templo? ¿Dónde
los muros?]
¿Qué planearon los Dioses?
¿Dónde está la fuente Dirceo?
¿Cuál es la bella Donna? ¿Y tú quién eres?

ORMINDO

Venturoso día,
gentil extranjero, si este es tu deseo
el palacio se abre con pompa, y el templo se
abre]
en fiestas sagradas para celebrar el imperio
del monarca Creonte, y durante el año entero.
Allí buscarás entre los otros [y] el oro
de la maravillosa Grecia; y en el aire, en los
votos]
de los Dioses harán al Monarca y sacerdote.
A la víctima pingüe y de su mano
coronará la frente y el cabello truncado
de la ofrenda cerviz, al sagrado fuego
hará crujir la llama: hombre extranjero
elegido al azar entre el vulgo, el nuevo rito
realizará en los altares.
Verás grandes tribunas, y cuál conviene
al pueblo festivo...

YOCASTA

Y verás a Osmene con el ceño fruncido.

ANTÍGONA

¿Quién? ¿El hijo de Creonte?

YOCASTA

⁷⁴ Intervención de Ormindo que recoge el tipismo de la imagen en Antígona.

Tra spettacoli lieti, egli piangente
de la gio ja común turberà il volto.

ANTIGONA

Qual egli ha mai strana cagio di pianto?

ORMINDO

Importuna ed antica, e forse tanto
misera, che imprudente.

ANTIGONA

(Se piagne il mio destino, egli è innocente).
Fortuna ei piagne, o amore?
Tien la sposa, la chiede, o la ricusa?

GIOCASTA

Piagne dopo tres lustri, e piagne invano.

ORMINDO

Vittima, che ha svenato al patrio sdegno.

GIOCASTA

E solle oggi ricusa, e sposa, e regno.

ANTIGONA

A te, Donna gentil, forse ciò cale?
Cura forse ti prendi
per índole, per sangue o per amore
del vedovo regale?

GIOCASTA

A te non lice esaminarmi il core.

ORMINDO

Uom cortese, e discreto,
quí in Tebe spettator ti guida il caso
d'insolite avventure.

ANTIGONA

(Oh de l'estreme mie nuove sciagore!)
Scorgo il rossor modesto, e scorgo, oh bella,
l'índole, e la fortuna.
Tu del Principe Osmene, eh forse il cuore
possiedi, e le speranze; e al regio lettò⁷⁵
la vaga sposa sei, che il Ciel gli ha eletto.

ORMINDO

En medio de espectáculos alegres, él llorando
perturbará el rostro de la alegría.

ANTÍGONA

¿Cuál es la extraña causa de su planto?

ORMINDO

Importuna y antigua, y quizás más
mísera que imprudente.

ANTÍGONA

(Si hiere mi destino, él es inocente).
¿Fortuna, llanto o amor?
¿Tiene esposa, la pide o la rechaza?

YOCASTA

Llora después de tres lustros y en vano.

ORMINDO

Víctima, desmayada a la indignación patria.

YOCASTA

Y hoy recusa esposa y reino.

ANTÍGONA

¿A ti, Donna gentil, quizás esto te atrae?
¿Quizás, te tomes
por naturaleza, sangre o amor
como viudo real?

YOCASTA

A tí no te importa examinarme el corazón.

ORMINDO

Hombre cortés y discreto,
aquí, en Tebas, el espectador te guía el caso
de insólita aventura.

ANTÍGONA

(¡Oh de mis nuevas y extremas desgracias!)
Veo el modesto sonrojo, y veo, oh bella,
la naturaleza y la fortuna.
Tú, del príncipe Osmene, quizás el corazón
y la esperanza posees; y al regio leyó
[que] eres la vaga esposa que el Cielo eligió.

ORMINDO

⁷⁵ La interpretación es algo confusa, se entiende que es el Cielo quien ha elegido la esposa.

(A l'augurio innocente arrida il fato).

GIOCASTA

Meco tu scherzi, e ad adular t'ingigi.

ANTIGONA

(Ah costei è mia rivale e Osmene ingrato!)
Or mi raddrizza il passo
incerto ancora, e vago, e al regio albergo⁷⁶
mostra l'orme più brevi, e più frequenti.

ORMINDO

Là de la verde via ti aggira al barco⁷⁷.

ANTIGONA

E quel sentiero io prendo.
(Opportuna mi ascondo, e i casi attendo).

*Tace il labbro e parla il ciglio,
e sul volto, ch'è vermiglio
già sfavilla
una scintilla
de l'acceso tuo bel cor.
Taci pur l'occulto affetto,
che un dispetto
fa al silenzio il tuo rossor.
(bis).*

SCENA III

ORMINDO, GIOCASTA

ORMINDO

Si sarai cara a Osmene, il solo oggetto
egli sia di tua speme, e del tuo core.

GIOCASTA

Io l'amo, è ver, nè so se il mio sia amore.

ORMINDO

Amalo, oh figlia, e spera; il vero affetto
sorge da un ver desio.

GIOCASTA

Di vana speme egli è un delirio il mio.
Bramar non posso, e l'amo:
non deggio amarlo, e'l bramo.

(Al augurio innocente sonrìe el destino).

YOCASTA

Bromeas conmigo y para adular finges.

ANTÍGONA

(¡Ah, ella es mi rival y Osmene ingrato!)
Ahora endereza mi paso
incierto y vago todavía, y al regio albergo
muestra tiempos más frecuentes y breves.

ORMINDO

Allí, de la verde vía, te rodeará el barco.

ANTÍGONA

Y tomaré aquel sendero.
(Oportuna me escondo y los casos espero).

*Calla el labio y habla el ceño,
y en la cara, que es bermellón
ya alimenta
una chispa
de tu ardiente corazón.
Calla el afecto oculto,
que despecho
silencia tu rubor.
(bis).*

ESCENA III

ORMINDO, YOCASTA

ORMINDO

Si eres querida por Osmene, el único objeto
sea de tu alma y de tu corazón.

YOCASTA

Yo lo amo, es cierto, pero no sé si lo mío es
amor].

ORMINDO

Ámalo, ¡oh hija! Y espera; el verdadero
afecto]
surge de un verdadero deseo.

YOCASTA

De vana esperanza, él es un delirio mio.
No puedo anhelar y lo amo:
no tengo que amarlo y lo anheló.

⁷⁶ Aquí el problema radica en el término "albergo".

⁷⁷ Seguramente se trata de una metáfora de su destino.

ORMINDO

Tu sei cara a Creonte; egli mi chiama spesso, e di te ragiona; a la tua figlia sarò pronubo, disse, io so che Osmene... Il prence ecco sen vien pensoso, e tardo.

GIOCASTA

Tien chino il ciglio, e quà non manda un guardo.

ORMINDO

Or de la sorte tua cogli il momento.

GIOCASTA

Non hoc ore, che basti al gran cimento.

*A un balen del ciglio amato,
ardo, agghiaccio,
oso, e tremo,
muovo il guardo
or presto, or tardo,
fermo il piede,
e vò partir.
Così allor che il Ciel[o] turbato,
or si oscura,
or fiammeggia,
or si serra,
ora lampeggia,
non sa il ciglio
i lumi aprir.
(bis).*

SCENA IV

OSMENE

OSMENE

Giocasta colei? Odio il comando

in lei del Genitor; ma le perdono.

Se non mi sia importuna e non mi sdegno

Che de la mia sciagura.

Antigona infelice! Ombra beata

forse, non più mia sposa! Ah da l'Eliso

Ecce Antigona.

la mia fede contempla e accesa ancora

da la man d'imeneo, prendi la face,

e la consacra ai Dei:

ORMINDO

Eres querida por Creonte; él me llama a menudo, y piensa en ti; a tu hija seré pronubo, dijo, yo sé que Osmene... El príncipe llega pensativo y tarde.

YOCASTA

Mantiene el párpado hacia abajo y no envía una mirada].

ORMINDO

Ahora aprovecha el momento de tu destino.

YOCASTA

No hay horas suficientes que basten para el placer].

*A un destello de la mirada amada,
ardo, me congelo,
me atrevo y tiemblo,
muevo la mirada,
ora pronto, ora lento,
detengo el pie,
y voy a partir.
Así que cuando el Cielo se turbe,
ahora se oscurece,
ahora flamea,
ahora aprieta,
ahora parpadea,
no sabe la mirada
las luces abrir.
(bis).*

ESCENA IV

OSMENE

OSMENE

¿Ella, Yocasta? Odio el mandato

del progenitor, pero la perdono.

Si no me fuera importuna y no me indignara

¡Qué [sería] de mi desgracia.

Antígona, infeliz!, ¡Sombra beata

quizás, ya no seas mi esposa! Ah del Eliso

Sale Antígona.

que contempla mi fe y encendida aún

de la mano de himeneo, tomas la cara,

y la consagra a los dioses:

ma sei vivi infelice, oh dove sei!

SCENA V

OSMENE, ANTIGONA

ANTIGONA

Antigona é al tuo fianco, ella ti escolta,
la cara mano antigona ti prende,
e de la fè nuzzial grazie ti rende

OSMENE

Antigona! Travede amore, o doglia?

Antigona! Mio bene,
se Antigona non sei, non sono Osmene.

ANTIGONA

Ecco Antigona tua, sì, la tua sposa,
che serbasti ne l'alma, e serva il Cielo
al talamo, a l'imperio, e a la vendetta.
Non ravvisi la moglie? Ecco il semblante
del genio sacro, ecco le luci miche;
ecco le membra amate, ecco me stessa,

Non son dolci gli sguardi? Ah, sdegno è meco,

Ti rasembro più fiera? A le foreste
da le belve lo appresi, e son Tebana,
e a vendicarmi io vegno.

OSMENE

Sì, mia sposa, sei deisa; io ti ravviso
da la nota virtude; è noto il volto;
e' nota la grand'alma;
e si conosce il core. Or come in queste
Strane guise, e virili, agli occhi incerti
Rendi l'oggetto amato
de le mie lunghe pene?
Da rischi, e dagli errori,

pero vives infeliz, ¡oh dónde estás!

ESCENA V

OSMENE, ANTÍGONA

ANTÍGONA

Antígona está a tu lado, ella te escucha,
te toma la querida mano
y de la fe nupcial gracias te rinde.

OSMENE

¡Antígona! ¿Encontrar el amor o el dolor?

¡Antígona, mi bien!

Si no eres Antígona, yo no soy Osmene.

ANTÍGONA

Aquí está Antígona, sí, tu esposa,
que guardaste en el alma, el Cielo sirva
al tálamo, al imperio, a la venganza.
¿No ves a la esposa? Aquí está el semblante
del genio sagrado, aquí las luces del sol;
he aquí los miembros amados, he aquí yo
misma].

¿No son dulces las miradas? Ah, la
indignación está conmigo],

¿Me ves más fiera? De las bestias
de los bosques lo aprendí, y soy tebana,
y para vengarme estoy viviendo.

OSMENE

Sí, mi esposa, eres diosa; te reconozco
en tu virtud, el rostro es conocido;
y reconozco la gran alma;
y conozco el corazón. Pero ¿cómo en esta
extraña guisa y virilidad, a los ojos inciertos
haces que seas el objeto amado
de mi larga pena?
De riesgos y errores,

per balze, e per torrenti;
qual consiglio, o qual Nume,
Antigona, ti trasse, e ne fu guida?
ANTIGONA
Bastò Antigona sola al mio destino
OSMENE
Oh prendi in questo sen, cara, il riposo!;
Ecco Osmene, ecco Tebe, ecco lo sposo,
ANTIGONA
Re non lo trovo in Tebe.
D'antigona lo sposo; e figlio il trovo
ancor del mio tiranno:
mà lo farò ben tosto; or ora io voglio
che sposo ascenda e non più figlio al soglio.
OSMENE
Deh quale è il gran disegno, e quali i modi?
Qual i propizi Numi? Onde la speme?
ANTIGONA
In te prima sperava, or nel mio petto,
forse d'allor, che non osò ferirmi.
Cominciò la tua destra ad esser vile,
e ad esser vile il core? Oh credi il mio
“Degenera a Dragonte, e a gli Avi Eroi?
Ne l'ignobile esilio
non mi scordai, che Antigona è Regina,
e mel rammenrò in Tebe, il ferro ho pronto
o a l'atrui capo, o al mio, questo è il disegno.
Oqui perdo la vita, o acquisto il regno.
OSMENE
Deh per i sacri pegni

por acantilados y torrentes
¿Cuál consejo o cuál Dios,
Antígona, te sacó y te guió?
ANTÍGONA
Bastó sola Antígona a mi destino.
OSMENE
¡Oh toma en este seno, querida, el reposo!;
Aquí está Osmene, Tebas, aquí el esposo.
ANTÍGONA
El rey no lo encuentro en Tebas.
El esposo es de Antígona; y el hijo encuentro
aún de mi tirano:
pero lo haré bien pronto; ahora quiero
que el esposo ascienda y no más el hijo al
trono].
OSMENE
¿Cuál es el gran plan y cuáles son las formas?
¿Cuáles los dioses propicios? ¿Dónde la
esperanza?]
ANTÍGONA
En tí antes esperaba, ahora espero en mi
pecho,]
tal vez, desde que no se atrevió a herirme.
Comenzó tu diestra a ser vil,
¿Y a ser vil mi corazón? Oh cree el mio
“Degeneró a Dragón ¿Y a los héroes?
En el infame exilio
no olvidé que Antígona es reina,
y me recordó en Tebas, [que] el hierro está
listo]
para otra cabeza, la mía, esto es el diseño.
Aquí pierdo la vida o compro el reino.
OSMENE
Por los empeños sagrados

del letto, e de la fede,
per i Dei tutelari
de la fuga, del casi, e del ritorno,
sia più cauta virtude: è questo il giorno
pur troppo a me fatale, in cui la sposa
ed acquisto, e ricuso.

ANTIGONA

Qual dubio senso adombri?

OSMENE

Dal mio ferro trasitta il Re severo,
Antígona, ti crede, al regio letto
offre altra sposa, e mi spaventa, e alletta,

ANTIGONA

Ed un' altra ragion offre a vendetta.

OSMENE

De la constanza mia, de la mia fede,
testimonio avrò il Ciel[o], Tebe, e te stessa;
mà non tentiam ai nuovi mali i Dei.

ANTIGONA

Se non vuoi vendicarmi insido sei.

OSMENE

(Si lusinghi il furore, e non s'irriti).
Cerchisi il sido Evalco, il caro amico;
si disponga il destino, e non s'affretti.

ANTIGONA

Se è fatal questo gorno, e che più aspetti?

OSMENE

Dona un momento a me, donalo al core.
Nel duro esiglio, e sotto a ciel straniero,
qui raccolse la prole? Al padre addita
il sesso, il genio, i casi, e mi consola.

ANTIGONA

del lecho y de la fe,
por los dioses tutelares
de la huida, del caos y del retorno,
sea más cauta virtud: este es el día
por desgracia para mí fatal, en que la esposa
la compro y la rechazo.

ANTÍGONA

¿Qué duda tienes?

OSMENE

De mi hierro transita el rey severo,
Antígona, te cree, en el regio lecho
ofrece otra esposa, y me espanta y me seduce.

ANTÍGONA

Y otra razón ofrece a la venganza.

OSMENE

De mi constancia y de mi fe,
testigo abrió el Cielo, Tebas, y a tí misma;
mas no tentemos nuevos males a los dioses.

ANTÍGONA

Si no me vengas, eres insidioso.

OSMENE

(Se halaga el furor y no se irrita).
Busqué a Evalco, el querido amigo;
que el destino disponga y no se apresure.

ANTÍGONA

Si este día es fatal, ¿Qué más esperas?

OSMENE

Dame un momento, dalo al corazón.
En el duro exilio, bajo el cielo extranjero
¿Quién recogió la prole? Señala a su padre
el seso, el genio, los casos, y me consuela.

ANTÍGONA

Chiedi, sposo, gran cosa; or qui il pensiero
non regge al caso acerbo, e non è forte.
Femminile fu il parto, io lo baciai
La prima volta appena e lo lasciai,
Lo lasciai... che rammento? Io turbo il core
en el tenero obbligo perdo il furore.

OSMENE

Oh sempre nuovi oggetti al dolor mio
anche in braccio a la sposa! Oh cara sposa

lascia che oro mi scordi
di te stessa in te stessa; ai guardi amati
mi sien lietti per poco i Dei sdegnati.

ANTIGONA

Il passato dolore
ci vendichi lo sdegno,
e sia Nemese il nume al nostro amore.

OSMENE

*Al fulgor d'amica Stella
si dilegua atra procela
e sfavilla il Ciel seren.
Mostra a l'alma il chiaro aspetto,
ed la calma del diletto
già si spande nel mi ofen.
(bis).*

SCENA VI

ANTIGONA

In felice ritorno
a la Patria, ed al Regno,
Che non sono più miei! Nuovo periglio
trovo a le patrie sedi, e nuovo esilio.

Pide, esposo, gran cosa, ahora aquí está el
pensamiento]

que no aguanta el caso y no es fuerte.

Femenino fue el parto , yo lo besé

solamente una vez y lo dejé,

lo dejé... ¿qué recuerdo? Yo turbo el
corazón]

y pierdo la furia en el tierno olvido.

OSMENE

¡Oh siempre un nuevo objeto a mi dolor
incluso en los brazos de la esposa! ¡Oh
querida esposa]

deja que el oro me olvide

de tí misma en tí misma; a los ojos amados
los dioses indignados se regocijaron por un
tiempo].

ANTÍGONA

El paso del dolor
que la indignación nos vengue
y deja que Némesis sea el dios de nuestro
amor].

OSMENE

*El fulgor de mi amiga estrella
se aleja otra vez
y da luz al cielo sereno.
Muestra al alma el claro aspecto,
y la calma del deleite
Ya se expande por mí.
(bis).*

ESCENA VI

ANTÍGONA

En feliz retorno
a la patria y al reino,
¡Que ya no son más míos! Nuevo peligro
encuentro en la patria y un nuevo exilio.

*Stagion novella
richiama il nido
la rondinella
che al gelo insido
girò solinga,
mesta e raminga,
A stranio lido
il piede alato
ma stesso volo
dal vago esilio,
al noto suolo,
nel caro tetto
turba il ricetta
ospite ingrato.
(bis)*

SCENA VII

CREONTE, CERASTE, YOCASTA, ORMINDO

CREONTE

Vergine avventurosa, in te Creonte
prova quanto egli è grande, e ai fonmi Dei
quanto poco è minore.

Niente te devi al Cielo: a te già sono
in vece di fortuna. Alza il pensiero
a un dono, che ti reca e nozze, e impero.

Non se ne accerta il core?

Il pronubo io ti sono, e il donatore.

Io so che Osmene amar non osi, e l'ami,

Io so...

GIOCASTA

Sire perdona

al mio cor, se lo sai, quel cieco affetto,
che a se medesimo è ignato; ah, mi perdona,

*Estación nueva
llama al nido
a la golondrina
que el hielo insidioso
se volvió solitario,
triste y errante.
Un extraño lido,
el pie alado,
pero el mismo vuelo
del vago exilio,
al suelo conocido,
en el querido techo
turba el receta
Al huésped ingrato.
(bis)*

ESCENA VII

CREONTE, CERASTE, YOCASTA,
ORMINDO

CREONTE

Virgen aventurera, en tí Creonte
demuestra lo grande que es, y a los Dioses
lo poco es menor.

Nada le debes al Cielo, yo soy
en vez de la fortuna. Alza el pensamiento
a un regalo que te trae boda e imperio.

¿No se asegura el corazón?

Soy yo pronubo y el donante.

Yo sé que Osmene no osa amar y lo amas
yo sé...

YOCASTA

Tú perdonas

a mi corazón, aquel ciego afecto,
que para mí es ingrato; ah, perdona

se ad un guardo, a un sospiro, a un cenno incerto
suor di se mai, quest'alma vil ne uscio,

se per Osmene, Oh Dio!...

CREONTE

Egli è mio figlio Osmene; ei sia tuo sposo.

Che io perdoni se l'ami? Anzi tu devi
amarlo, esser riamata: è questo il merto
per cui ti dono il regno. A la gran sorte
meglio in te ti prepara: or qual ti sembra
così improvvisa l'alma?

GIOCASTA

Mi lusinga, e mi turba, e non la intendo.

ORMINDO

Il Re te ne fa degna.

CERASTE

Tua virtude la merta, e tua beltade,

CREONTE

Col voler mio già la decreta il Cielo.

GIOCASTA

Mà l'odia forse, e la rifiuta Osmene.

CREONTE

De' suoi rifiuti ei pagherà le pene.

GIOCASTA

Io ne le pene sue perdo lo sposo;
perdo il cuore, e la forte, e perdo il dono
de la tua regia mano.

CERASTE

A le pupille vaghe
egli resisterà men, che a le stelle,

ORMINDO

Al volere dei numi, al region cenno
tu aggiugni le preghiere, e aggiugni il pianto.

si en una mirada, un suspiro, un gesto
incierto de sí mismo, esta alma vil sale de
aquí],

sí por Osmene, ¡Oh Dios!...

CREONTE

Él es mi hijo Osmene, él sea tu esposo

¿Qué le perdone si lo amas? De hecho
debes amarlo, ese es el mérito
por el que te doy el reino. Al gran destino
te prepara mejor, ahora ¿Qué te parece
tan repentino destino?

YOCASTA

Me halaga y me turba y no entiendo.

ORMINDO

El rey te hace digna.

CERASTE

Es la meta tu virtud y tu beldad.

CREONTE

Con mi voluntad, el Cielo ya lo decreta.

YOCASTA

Quizás la odia y la rechace Osmene.

CREONTE

De su rechazo, él pagará las penas.

YOCASTA

Yo pierdo al esposo en las penas,
pierdo el corazón y la fuerza, y pierdo el don
de tu regia mano.

CERASTE

A las pupilas vagas,
él resisterá menos que a las estrellas.

ORMINDO

A la voluntad de los dioses, a la región,
agrega las plegarias y las lágrimas

e sia ritroso invano
s'egli è pio, s'egli è figlio, e s'egli è umano.

CREONTE

Del figlio è incerto il fato;
certo è Giocasta il tuo:
sia, ch'egli non sia Re, ch'egli non sia sposo,
ma in Tebe tu sarai sposa, e Regina,

Sarai sposa: io dono il regno

A te in dote; il dona il Ciel.

Nega il figlio? Il figlio è indegno

merta il dono un più defel.

(bis).

SCENA VIII

ORMINDO, GIOCASTA, CERASTE

CERASTE

Vergine illustre, e bella,
udita hai la tua forse, e sei Regina.

GIOCASTA

Ma non sono felice,
se non regna anche Osmene.

CERASTE

Chi farà sposo tuo sarà regnante.

GIOCASTA

Più che il regnante, il cor lo sposo apprezza.

ORMINDO

Al gran destin non ha ancor l'alma avvezza.

CERASTE

Non saria caro Evalco? A te pur diede
e se t'inghi, oh bella!, il so ben io,
segni di vero amore, e di desio,
non saria caro Evalco?

y retroceda en vano

si es piadoso, si es hijo y si es humano.

CREONTE

El destino del hijo es incierto;

seguro es el tuyo, Yocasta:

si no es rey, si no es esposo,

mas en Tebas serás esposa y reina,

Serás esposa, te doy el reino

para tí como dote; lo da el Cielo.

¿El hijo niega? El hijo es indigno

pues el don se merece uno más fiel.

(bis).

ESCENA VIII

ORMINDO, YOCASTA, CERASTE

CERASTE

Virgen ilustre y bella,
mantén tu fuerza y serás reina.

YOCASTA

Mas no soy feliz
si Osmene no reina también.

CERASTE

Quien sea esposo tuyo será reinante.

YOCASTA

Más que reinante, el esposo aprecia el
corazón].

ORMINDO

Todavía no tiene el alma acostumbrada al
gran destino].

CERASTE

¿No es querido Evalco? A tí también te dio
y si te pretende, ¡Oh bella!, lo sé muy bien,
señales de verdadero amor y de deseo
¿No es querido Evalco?

(Io volli dir Ceraste)

Egli è illustre di grado, e di fortuna;
del monarca ha la grazia; e gli è fedele,
e quanto il figlio è caro, è prence anch' esso;
fido t'ama, e secreto (e sono io desso).

GIOCASTA

Tradisco la fortuna, il cielo, e il core,
se in altri, che in Osmene,
a me piace Giocasta, il regno e l'amore.

CERASTE

Pensa al regno,

e a chi lo dona,

pensa al Cielo,

e pensa a te.

Se v'ha poi chi sprezzì il regno,

chi non tema il Padre, il Cielo,

chi non doni il core a te,

pensa ad altri, e credi a me.

(bis).

SCENA IX

ORMINDO, GIOCASTA

ORMINDO

Figlia, figlia, a te resta
compir la gran fortuna, e farti sposo
il figlio del Monarca.

GIOCASTA

A imbellè cor difícil opra è questa.
Piagner saprà il mio core, e forse pianse
per Osmene altre siate; e saprò forse
coprir con caldi, e teneri sospiri
il lungo, il ver, non ben inteso affetto.

Numi; mà con qual forte,

(Quería decir Ceraste)

Es ilustre en grado y en fortuna
tiene la gracia del monarca, y le es fiel.
y cuán querido es el hijo, él es también;
fiel te ama y en secreto (y soy yo mismo).

YOCASTA

Traiciono la fortuna, el cielo y el corazón,
si en otros, que en Osmene,
le gusta a Yocasta, el reino y el amor.

CERASTE

Piensa en el reino

y quien lo da,

piensa en el Cielo,

y piensa en ti.

Si alguien desprecia el reino,

quién no tema al padre, al Cielo,

quién no te dé el corazón,

piensa en otros y cree en mí.

(bis).

ESCENA IX

ORMINDO, YOCASTA

ORMINDO

Hija, hija, a tí te queda
llenar la gran fortuna y casarte
con el hijo del monarca.

YOCASTA

A un incapaz corazón, difícil obra es esta.
Llorar sabrá mi corazón, con fuerte llanto
para Osmene sois otros; y quizás sabré
cubrir con suspiros, cálidos y tiernos,
el largo afecto, verdadero, y no bien
entendido].

Dioses, pero con cuál fuerza

dopo voi, dopo un padre, ed un monarca
venterò vil fanciulla il cor suo forte.

*Verserò dagli occhi il pianto,
uscirà l'anima in sospiri;
per il padre, e per il regno,
per la vita, e per i Numi,
A' suoi piedi il pregherò;
Mà se almen volgerà i lumi,
se otterrò, ch'egli mi guardi
dolce in viso, io poi non sò.
(bis).*

Acto III

S'offre agli sposi Evalco; esser men fiera
esorta l'una, e ai sinti assenti Osmene.

Non presta nel suo ofen la fede intiera

Giocasta a le lufinghe, e al falso bene.

Il re gli anni solenni allor che impera,
accoglie il figlio al tempio; occulta spene

ha di vendetta Antigona: al macello

Osmene al sacro altar ferma il coltello.

ACTO III

SCENA I

Cortile remoto corrispondente Reggia

ANTIGONA, OSMENE, EVALCO

EVALCO

A la mia fede, a l'amistade, al zelo,
copia illustre, s'affidi il vostro faro.

OSMENE

Sia misura il timor, sposa, al periglio.

ANTIGONA

Cessa d'esser codardo
e comincia esser sposo
de la figlia d'Edipo.

después de vosotros, del padre, del monarca
vilipendiaré su corazón fuerte.

*Derramaré de mis ojos el llanto,
saldrá el alma en un suspiro;
por el padre y por el reino,
por la vida y por los dioses.
Le pregaré a sus pies;
mas si almenos volvieran las luces,
si consigo que él me mire
con dulce cara, yo no sé entonces.
(bis).*

Acto III (Sinopsis)

Evalco se ofrece a los esposos; ser menos fiera
exhorta la una y Osmene a los ausentes.

Yocasta no presta ninguna fe
a los halagos y al falso bien.

El rey gobierna en los años solemnes,
recibe al hijo en el templo; Antígona oculta
su venganza: al sacrificio

Osmene detiene el cuchillo en el altar sacro.

ACTO III

ESCENA I

Patio regio

ANTÍGONA, OSMENE, EVALCO

EVALCO

A mi fe, amistad, celo,
copia ilustre, confía tu faro.

OSMENE

Que el temor se mida, esposa, al peligro.

ANTÍGONA

Deja de ser un cobarde
y comienza a ser esposo
de la hija de Edipo.

EVALCO

Più cauta, è men feroce, odi il consiglio
d'amico petto, e un dì forse vassallo,
non si provochi il Cielo; i Numi aspetta.

ANTIGONA

Un giusto Nume è meco; egli è vendetta.

EVALCO

Si nascondi per poco
il volto a la fortuna; e poi si mostri
la tua Regina a Tebe; il volgo applaude
ancora a i vostri nomi; Osmene egli ama
e Monarca, mà sposo, e Padre il brama.
De la vita d'Antigona si sparga
ad arte ambigua fama. Osmene infinga
ver Giocasta gli assensi; e il Re sdegnato
si aduli, e si raffreni.

ANTIGONA

Se infidele si finge, è Osmene ingrato.

OSMENE

Un saggio simular scanfa il periglio.

ANTIGONA

Ma qual felice evento al vil consiglio?

EVALCO

Accanto ai Numi, e al Padre
possa nel tempio Osmene
agli annui sacrifici esser presente,
a la tebana gente
sarà fausto l'aspetto; e il regio erede
suegli pietà negli altrui petti, e fede;
d'Antigona un desio
si meschi fra gli applausi, indi si accenda;
e dal comun desio speme s'attenda.

EVALCO

Más cauta, es menos feroz, odia el consejo
de su pecho amigo y, quizás, de un vasallo,
el cielo no se irrita, el Dios espera.

ANTÍGONA

Un Dios justo está conmigo, él es venganza.

EVALCO

Se esconde por poco
el rostro a la fortuna; y después se muestra
tu reina en Tebas; el vulgo aplaude
de nuevo vuestros nombres; Osmene ama
el anhelo de monarca, esposo y padre .
Se esparce la vida de Antígona
de arte y ambigua fama. Osmene no finge
ver que Yocasta asiente; y el rey enojado
lisonjea y se refrena.

ANTÍGONA

Si finge ser infiel, es Osmene ingrato.

OSMENE

Un sabio simulador explora el peligro.

ANTÍGONA

Mas, ¿Qué feliz acontecimiento en el vil
consejo?]

EVALCO

Junto a los Dioses y al padre
Osmene ponga en el templo
estar presente en los sacrificios anuales,
a la gente tebana
será fausto el aspecto; y el reino herede
y tenga piedad y fe de los demás;
Un deseo de Antígona
se mezcla en los aplausos para que se acceda,
y al deseo común se atiende.

ANTIGONA

Lunga, e vana speranza! io dessa al tempio,
ora narro i miei casi, ora gli ascolto,
ora gli animi tento...

OSMENE

Deh nel cauto ritiro

Antigona si salvi.

EVALCO

E si allontani

dal tempio, e da la turba.

ANTIGONA

Sono uscita dai boschi, e a Tebe lo vegno
regina, e non fuggiasca, e non mi ascondo.

EVALCO

Sin, che il turbo si sgombri al Ciel sdegnato
piega la sorte eccelsa fronte al fato.

*Se a teso lino alato pino
del mar, che freme gli urti non teme,
affronta il fiato d'Eolo sdegnato
piegar non degna l'alto sentiero
Gonfio, ed altero;
In faccia al porto, il fianco afforto
in cieco scoglio rompe l'orgoglio,
pietosa mano, naufrago, invano
Chiama il Nochiero.*

(bis)

SCENA II

ANTIGONA, OSMENE

ANTIGONA

Che non porge l'amico
consigli di vendetta?
Perche non pensi, oh sposo,
che noi moriam sul foglio?

ANTÍGONA

¡Larga y vana esperanza! Yo le doy al templo,
ahora cuento mis casos, ahora los escucho,
ahora los ánimos tiento...

OSMENE

De la cautelosa retirada

Antígona se salve.

EVALCO

Y se aleje

del templo y de la turba.

ANTÍGONA

Salí del bosque y vine a Tebas
como reina y no fugitiva, y no me escondo.

EVALCO

Sin que la turba se escape al Cielo indignado
dobla la suerte frente al destino.

*Si un pino alado de lino tenso
del mar, que tiembla los golpes, no teme,
enfrentate al aliento de Eolo indignado
no es digno doblar el alto camino
inflamado y altivo;
Frente al puerto, el costado hundido
en una ciega roca rompe el orgullo,
pietosa mano, naufrago, en vano
llama al barquero.*

(bis).

ESCENA II

ANTÍGONA, OSMENE

ANTÍGONA

¿Qué no ofrece a su amigo
algún consejo de venganza?
¿Por qué no piensas, oh esposo,
que moriremos sobre el papel?

OSMENE

Ma vi moriam regnanti, e non rubelli.

ANTIGONA

Se l'amico, e lo sposo, io Priego invano,
armate voi, vindici Dei, la mano.

Oh sul foglio, o à vostri altari,

Giusti Numi, io svenar voglio

L'empio Re, che mi scacciò.

su la testa coronata

roterà la spada irata,

e il diadema sanguinoso

posto infrante a Re mio sposo,

sí, Reggina io tornerò.

(bis).

SCENA III

OSMENE, GIOCASTA, ORMINDO

OSMENE

Oh perduto furore! al cor turbato
doni il Ciel[o]. Vien Giocasta, io la lusingo,
ed agli empi[o] imenei gli affetti infingo.

ORMINDO

Core, Oh Giocasta, veda
spirar dagli occhi casti Osmene amore,

ei t'ispiri fortuna.

GIOCASTA

Pietosto egli mi guarda? Oh adulo il core!

OSMENE

Oh vergine felice, e grata ai Dei!

ORMINDO

Prence, si tu la chiami, ella è felice.

GIOCASTA

OSMENE

Pero morimos reinantes y no rebeldes.

ANTÍGONA

Si el amigo, y el esposo, yo rezo en vano,
arma tu mano, vengadores dioses.

Oh en el papel o en tus altares

Oh Dios mío, quiero desmayarme.

El malvado rey que me expulsó.

sobre la cabeza coronada

rodará la irada espada,

y la diadema sangrienta

puesta en frente al rey mi esposo,

sí, yo volveré como reina.

(bis).

ESCENA III

OSMENE, YOCASTA, ORMINDO

OSMENE

¡Oh furia perdida! al corazón turbado
da el Cielo. Viene Yocasta, yo la adulo,
y desato los afectos al impío himeneo.

ORMINDO

Corazón, Oh Yocasta, vea
espirar de tus ojos castos el amor de
Osmene],

y te inspire fortuna.

YOCASTA

¿Piadoso me mira? ¡Oh adulo el corazón!

OSMENE

¡Oh virgen feliz y grata a los dioses!

ORMINDO

Príncipe, si la llamas ella está feliz.

YOCASTA

Oh voci a l'alma nuove, oh dolci accenti.

Deggio usar le preghiere! O mi conviene
render grazie al destin, renderle a Osmene?

OSMENE

A che sospendi il passo? A che raggiri
le vaghe luci incerte? A che non miri
di fortuna il semblante?

ORMINDO

Ella è nel cor, nè fa sembrarti amante.

GIOCASTA

Egra ancora è la speme, e temo ancora...

OSMENE

Di che non speri, oh bella, e di che temi?

GIOCASTA

Temei, plansi, sperai, spiacque esser vile
a te, piú che a la sorte; e spiacque ancora,

Amo Osmene in me stessa: Or che risolvi?

Caro, che io possa amarti? E piú ritroso

Osmene ad esser Re per esser sposo?

ORMINDO

Fate Numi, che a voi quel cor s'arrenda).

OSMENE

Giocasta, io cedo al Padre, io cedo al Cielo,

Cedo al volto, al bel core, e cedo al mio;

ceda l'ombra d'Antigona, e la fede

degli estinti imenei, sia questo amore

sia do ver, sia pietade, o sia destino,

Giocasta è cara a Osmene, ai Dei prometto

l'alma in ostaggio ad un púdico affetto.

¡Oh nuevas voces del alma, oh dulces
acentos!]

¿Debería usar las pregarías? ¿O me conviene
dar gracias al destino y devolvérselo a
Osmene?]

OSMENE

¿A qué suspende el paso? ¿A qué engaña
las luces vagas e inciertas? ¿A qué no tenga
de fortuna el semblante?

ORMINDO

Ella está en el corazón, no te hace parecer
amante].

YOCASTA

Sigue siendo la esperanza y aún temo...

OSMENE

¿Qué no esperas, ¡Oh bella!, y ¿qué temes?

YOCASTA

Temí, lloré, esperé y lamenté ser cobarde,
para ti más que para el destino; y aún lo
lamento.]

Te amo Osmene dentro de mí. Ahora ¿Qué
resuelves?]

Querido, ¿puedo amarte? Y aún más:

¿Osmene es rey para casarse?

ORMINDO

(Haced Dios, que ese corazón se rinda).

OSMENE

Yocasta, yo cedo al padre, yo cedo al Cielo

cedo a tu rostro, al bello corazón y al mío;

cedo a la sombra de Antígona, a la fe

de los difuntos himeneos, sea este amor

ya sea para ver, para la piedad o destino,

Yocasta es querida por Osmene, se lo
prometo a los dioses]

el alma en rehén de un púdico afecto

GIOCASTA

Sarà mio sposo Osmene? In stretto nodo
due non saranno omai.

Quest'alma che ti amò, questa ache amai?

Chi mi accende le tede? E qual prepara

il talamo regal pronubo Nume?

Ti ringrazino i Dei, Creonte onori,

e questo cor t'adori

ORMINDO

Egregio Prence, e saggio

col magnánimo assenso un Re tu rendi

di Re Padre, e un pastore,

padre d'una Regina.

OSMENE

Al Re padre tu reca

di te stessa gli annunzi; e mi conceda

un giorno agli sponsali.

Dai celebri de l'anno, e sacri uffizi

noi prendiamo nel tempio i lieti auspizi.

Vanne al Padre, e vanne al Re,

dilli pur, che sono sposo,

dilli pur, che son fedel,

Padre à me torni amoroso,

non sia al figlio un re crudel.

(bis)

SCENA IV

ORMINDO, GIOCASTA

ORMINDO

Figlia, se mi concedi,

che figlia ancor te chiami, oh mia regina!

e certo ancor de la sua sorte il core?

YOCASTA

¿Será Osmene mi esposo? En estrecho nudo
dos ya no serán.

¿Esta alma que te amó, esta que amé yo?

¿Quién me enciende de aquí? ¿Y quién
prepara]

el tálamo real del pronubio Dios?

Los dioses te den las gracias, Creonte honra,

y este corazón te adora.

ORMINDO

Príncipe egregio y sabio

con magnánimo ascenso un rey te rinde

del rey padre, y un pastor,

padre de una reina.

OSMENE

Ve al rey padre

y tú misma anúnciate; y concédeme

un día en las nupcias.

De las celebraciones del año y oficios
sagrados]

nosotros tomamos los felices auspicios en el
templo].

Ve al padre y ve al rey,

dile que estoy casado,

dile que soy fiel,

padre, vuélveme amoroso,

no seas un rey cruel con su hijo.

(bis)

ESCENA IV

ORMINDO, YOCASTA

ORMINDO

Hija, si me concedes

que hija aún te llame, ¡oh mi reina!

¿El corazón todavía está seguro de su destino?

GIOCASTA

Godò, senza godere,
e' il mio goder temeré.

ORMINDO

Non sei sposa ad Osmene?

GIOCASTA

Non crede l'alma, e pur Osmene il dice.

ORMINDO

Sarai Regina, e ancor non sei felice?

GIOCASTA

Mi chiama Osmene, e pure ancor nol sono.

ORMINDO

Amor ti giura, e fede.

GIOCASTA

Pietade l'alma, e non amore il crede.

ORMINDO

Credesti, a te su caro, e grazi hai reso.

GIOCASTA

Lo spirto mio, non la sua mente ho inteso.

ORMINDO

Malgrado a la fortuna, il tuo timore
non ti renda infelice: Eh, in lieta vista
reca la gioja al suocero monarca,
che in Osmene tuo sposo il figlio acquista.

GIOCASTA

Vado sposa, e vado amante

e Regina io vado al re

gli dirò, che a me costante

giura il figlio amore, e fe.

(bis)

SCENA V

ORMINDO

Di costei che mi fè Padre fortuna

YOCASTA

Disfruto, sin gozar,
y mi placer temeré.

ORMINDO

¿No eres esposa de Osmene?

YOCASTA

No lo cree el alma, y hasta Osmene lo dice.

ORMINDO

¿Será reina, y aún no estarás feliz?

YOCASTA

Me llama Osmene, y pura aún no soy.

ORMINDO

Amor y fe te jura.

YOCASTA

Siente piedad por el alma y no amor.

ORMINDO

Creiste, querida, e hiciste gracias.

YOCASTA

Mi espíritu, no su mente se puso intensa.

ORMINDO

A pesar de tu suerte, tu temor
no te haga infeliz: eh, a la vista
lleva la joya al suegro monarca
que el hijo compra, en Osmene, tu esposo.

YOCASTA

Voy como esposa y amante

y reina, yo voy al rey

y le diré que a mí constantemente

el hijo jura amor y fe.

(bis)

ESCENA V

ORMINDO

Afortunado de ella que me hizo padre,

sen fece padre il core: avido attende.

Quelle, che il ciel promete alte vicende.

Nacqui ai boschi, e son pastore,

mà cambiai l'ingegno in corte,

e si sè superbo il cor.

Per la sua, per la mia figlia,

regia speme il Ciel[o]consiglia

arti nuove insegna amor.

(bis)

SCENA VI

Ingresso laterale del tempio con portone

CREONTE, CERASTE, EVALCO

CREONTE

A le pene del figlio, e a' sacrifici,

del regno oggi s'attenda:

su l'are ad onorarmi,

e sul soglio a temermi il mondo apprenda.

EVALCO

Al dovere, al consiglio

cambiò già core il figlio; e a te sen viene,

Sire, la nuora tua sposa d'Osmene.

SCENA VII

CREONTE, CERASTE, EVALCO, GIOCASTA,

Poi ORMINDO

GIOCASTA

D'Osmene ecco la sposa: Osmene il dice,

oh che vaneggio. Sire, oh son felice!.

CREONTE

Credo al figlio, a Giocasta, o credo ai Dei?

CERASTE

si no hizo padre el corazón: codicia espera.

Aquellas, que el cielo promete grandes
acontecimientos].

Nací en el bosque y soy pastor,

mas, cambié el ingenio en la corte,

y se elevó el corazón.

Para ella, para mi hija,

esperanza regia, aconseja el cielo,

las nuevas artes enseñan amor.

(bis)

ESCENA VI

*Entrada lateral del templo con puerta
entreabierta].*

CREONTE, CERASTE, EVALCO

CREONTE

A las penas del hijo y a los sacrificios

del reino hoy se espera:

en honor a mí

y en el trono, a que el mundo aprenda a
temerme].

EVALCO

Al deber, al consejo,

el hijo cambió ya el corazón; y a ti viene,

Señor, tu nuera, la esposa de Osmene.

ESCENA VII

CREONTE, CERASTE, EVALCO,
YOCASTA

después ORMINDO

YOCASTA

Aquí la esposa de Osmene: dice Osmene,

¡Oh qué delirio!. Señor, ¡oh soy feliz!.

CREONTE

¿Creo en el hijo, en Yocasta o en los dioses?

CERASTE

(Senza speme mio amor dunque tu sei?)

CREONTE

S'arrese al Cielo, al Padre o al bel semblante?

CERASTE

(Su pietoso, su figlio, ò le su amante?)

GIOCASTA

Mi giura egli la fede, e giur amore;

le voci ho udito, e non ho udito il core.

CREONTE

Che non reca egli al padre, e ad re non reca

di sua pietade in segno, e vassallaggio

del Do ver benche tardo il grato omaggio.

ORMINDO

Questa pubblica gioja è tutta mia.

GIOCASTA

A me dona il piacere, e dona il merto;

perdón per me ti chiede, e agl'imenei

Un giorno ancor di tempo ei chiede (oh Dei!)

CREONTE

E tua sia la mercede.

CORO

Di Creonte viva il figlio,

viva sposo e viva Re,

viva padre, e ai nostri voti

di nepoti

fausta serie abbia in mercè.

(bis)

SCENA VIII

CREONTE, CERASTE, EVALCO, GIOCASTA,
ORMINDO, OSMENE, poi ANTIGONA.

OSMENE

(¿Tú eres mi amor sin esperanza?)

CREONTE

¿Se rindió al cielo, al padre o al bello
semblante?]

CERASTE

(¿En piedad, en hijo o amante?)

YOCASTA

Él me jura fe y amor;

he oído las voces y no el corazón.

CREONTE

Que él no lleve al padre y al rey

el señal de su piedad y el vasallaje

del ver, aunque tardío, el grato homenaje.

ORMINDO

Esta joya pública es toda mía.

YOCASTA

Dame placer y dame mérito;

perdón te pide por mí, y el himeneo.

Le solicita un día más de tiempo (¡Oh
dioses!]).

CREONTE

Y tuya sea la merced.

CORO

Viva el hijo de Creonte

viva el esposo y viva el rey,

viva el padre, y nuestros votos

de nietos

fausta serie tiene a su merced.

(bis)

ESCENA VIII

CREONTE, CERASTE, EVALCO,
YOCASTA, ORMINDO, OSMENE,

ANTÍGONA.

OSMENE

E sien certi gli auguri; eccoti il figlio,
che al tuo voler.

CREONTE

Figlio, che figlio pur vuol, che ti chiami
il patrio cor, la nuova sposa, e il regno,
che in dote oggi a voi dono,
al sen t'abbraccia il padre.

E tu la sposa abbraccia.

Aprasi il sacro tempio e in grati uffizi
s'aggiungan liete tede ai sacrifici.

*Aprasi il portone del tempio; soldati su
le ringhiere, frequenza di popolo, ministri che
apparechiano il sacrificio: Antigona di dentro.
framisciata al popolo.*

CERASTE

Sono pronti gli altari, il rito e i voti,

EVALCO

Vittime e sacerdoti.

CERASTE

Sono armate le turbe e in faccia ai Numi
sfuman mirre divote, ardonò i lumi.

Si accostano all' ara

ANTIGONA

A dite in questo tempio, io l'ostia isveno).

EVALCO

Tra il solto volgo Antigona si mesce?)

OSMENE

Mi trema l'alma in seno).

ORMINDO

Più lieta volgi oh di Re nuora!, il guardo.

Y si los mejores auguros son ciertos; he aquí
el hijo]

(sometiéndose) a tu voluntad.

CREONTE

Hijo, que hijo quiere que te llame
el patrio corazón, la nueva esposa y el reino,
que en dote hoy te doy,
al seno te abraza el padre.

Y tú abraza a la esposa.

En el sacro templo y en gratos officios
se añaden lazos felices a los sacrificios.

*Se abrió la puerta del templo, soldados
en las orillas, mucha gente, ministros
que preparan el sacrificio: desde dentro
Antígona va hacia el pueblo.*

CREONTE

Está preparado el altar, el rito y los votos.

EVALCO

Víctimas y sacerdotes.

CERASTE

La turba está armada y de cara a los dioses
derraman devota mirra, arden las luces.

Se acercan al ara.

ANTÍGONA

(A decir en este templo, yo la hostia reniego).

EVALCO

(¿Antígona se mezcla con la gente del
vulgo?).

OSMENE

(¡Me arde el alma en el seno!)

ORMINDO

Más feliz te vuelves; oh nuera del rey!, yo
miro].

OSMENE

Non è lieta Giocasta?

EVALCO

Lo sposo è accanto.

OSMENE

E i Dei propici intorno.

GIOCASTA

Più lieto attendo, e a me più sacro il giorno.

CREONTE

Da lontane contrade,

poinchè giunsi di Tebe al nuovo impero,

che negli annui solenni, offersi ai Numi,

che ostie pingui immolasse un uom straniero;

e fra questa si cerchi

turba, il degno stranier, che il sacro dono

sveni a l'are tebane.

Antigona si presenta a Creonte.

ANTIGONA

Ed estero non vil, sire anch'io sono,

da la Tesaglia io vegno,

e a le feste votive, e al regio nome

peregrino mi trasse umil desio.

EVALCO

Qual pensier folle!

OSMENE

(Oh Dio!)

ORMINDO

Egli è l'uomo gentil che udir su vago

le novelle da noi.

GIOCASTA

Nota è l'immagine.

OSMENE

¿No es feliz Yocasta?

EVALCO

El esposo está al lado.

OSMENE

Y los dioses propicios alrededor.

YOCASTA

Más feliz espero y más sagrado es el día.

CREONTE

Desde lejana tierra,

tan pronto como llegué de Tebas al nuevo
imperio,]

que en los años solemnes, ofrecí a los
Dioses,]

que las huestes inmolasen a un hombre
extranjero]

y entre esta turba se busque,

el digno extranjero, que el sagrado regalo

se desmaye en la zona tebana.

Antígona se presenta a Creonte.

ANTÍGONA

Y extranjero no vil, señor, yo también soy

y vengo de Tesalia,

y a las fiestas votivas, y al regio nombre

peregrino, me obligó mi humil deseo.

EVALCO

¿Qué pensamiento tan loco!

OSMENE

(¡Oh Dios!)

ORMINDO

Él es el hombre gentil que escucha

las nuevas de nosotros.

YOCASTA

Nota es la imagen.

CREONTE

Si ammetta al sacrificio, e a l'uopo sacro
gli si apprestino omai faci, e lavacro.

ANTIGONA

Già de l'acque lustrali
purgai le monde membra; e grato anch'io

su l'are pie farò di Tebe al Dio.

*Ministri conducono la vittima all'ara,
presentano canestri conscuri, e coltelli,
corone di fiori, e varie forti di doni.*

Creonte corona la vittima.

CORO

*Fausti Numi, al Re divoto,
lunghi lustru concedete
a la vita, al regno, al voto.*

*Creonte prende fuori d'un canestro il coltello
e lo porge ad Antigona, che gli sta al fianco.*

CREONTE

Prendi il sacro coltello,
con le viscere intatte,
e col sangue propizio
sia fausto il sacrificio,
e la vittima accetta.

Antigona avventa un colpo a Creonte.

ANTIGONA

E sacerdote io sono a la vendetta.
Osmene trattiene la mano. Il colpo a Antigona.

OSMENE

Il padre, oh incauta mano, il re ferisci?

CREONTE

Son tradito,

ANTIGONA

CREONTE

Admitido al sacrificio y al propósito sagrado,
él está listo tanto en cara como en lavado.

ANTÍGONA

Ya de las aguas lustrales
purgué mis miembros mundanos; y grato
también]

sobre la pira me daré al dios de Tebas.

*Ministros conducen la víctima a la pira,
canastos, cuchillos, coronas de flores,
y varios dones.*

Creonte corona la víctima.

CORO

*Faustos dioses, al rey devoto,
largos lustru concedidos
a la vida, al reino, al voto.*

*Creonte saca un cuchillo de una canasta
y se lo da a Antígona, que está a su lado.*

CREONTE

Toma el sacro cuchillo,
con las vísceras intactas,
y con la sangre propicia
sea fausto el sacrificio
y la víctima acepte.

Antígona lanza un golpe a Creonte.

ANTÍGONA

Y sacerdote soy de la venganza.

Osmene sostiene la mano. El golpe a Antígona.

OSMENE

¡Oh incauta mano! ¿El padre, el rey herido?

CREONTE

Soy traicionado,

ANTÍGONA

Son tradita,

GIOCASTA/OSMENE (a 2)

Numi alta.

EVALCO

Sconsigliato infausto error.

CORO

Morte, morte al traditor.

Impugnano le spade, Antigona si fà largo per

Per mezzo degli armati che la inseguiscono

tumultuariamente, e chiudesi il tempio.

Atto IV

Freme d'ira il tiranno; e si palesa

Antigona nell'alma, e in colto ardita,

da fe la caccia, e tra le guardie è resa:

nel patrio seno a recar norte, incita

de lo sposo la destra; el nega, accesa

di rabbia allor a se la cerca, e vita

che le tolga lo sposo il re procura;

repugna Osmene: e vanno in torre oscura.

ATTO QUARTO

SCENA I

Salone con trono.

CREONTE, CERASTE

CREONTE

Qual empia mano, oh Numi,

Incaminandosi al trono.

Strinse il sacro coltello, e il regio sangue,

Osò versar su l'are?

Va il sacrilego impune?

Lo vide Tebe, il Cielo,

Lo vide, e gli perdona?

Soy traicionada.

YOCASTA/OSMENE (a 2)

Altos Dioses.

EVALCO

Desaconsejado error infausto.

CORO

Muerte, muerte al traidor.

Empuñan las espadas, Antigona se abre

paso entre los hombres armados que la

*persiguen de manera tumultuosa, y se cierra
el templo.]*

Acto IV (Sinopsis).

El tirano se estremece de ira; y se revela

Antígona en su alma y en culta audacia,

es cazada y entre los guardianes es rendida:

en el patrio pecho señala un norte, incita

la espada del esposo; él niega, encendida

de rabia entonces se le acerca, y la vida

que el esposo procura, el rey se ocupa;

esto repugna a Osmene y van a la torre

oscura].

ACTO CUARTO

ESCENA I

Salón con trono.

CREONTE, CERASTE

CREONTE

¡Qué mano malvada, oh dioses!

Encaminándose al trono.

Sostuvo el sacro cuchillo y la regia sangre,

¿Osó a derramar sobre el are?

¿El sacrilego va impune?

Lo vio Tebas, el Cielo,

¿Lo vio y le perdonó?

Sospende il passo.

CERASTE

A la tua regia man servasi l'opra
de la regia vendetta. Lo strinsi il ferro
vindice del missatto; a l'onte, a l'armi
scuoto il volgo vassallo; inonda, e freme
contra il fellon, che pugna e che non teme:
mi oppongo, e il braccio afferro, ei lo ritira
in vano, e lo contorce,

stibbiasi allor lo scosso usbergo al petto,
scorgo l'occulta gonna, e cambia aspetto,

CREONTE

Che mi narri, Ceraste? Il cor, la mano

fu di femmina imbele? A così vile
sembrò la mia cervice al colpo infano?

Ascende al trono.

CERASTE

Già da le guardie é stretta; e già si mena
a la regia presenza, e a la sua pena.

SCENA II

CREONTE, CERASTE, ANTIGONA

CREONTE

Come torva ha la fronte, e bieco il ciglio
d'orgoglio, d'empietà, d'audacia un mostro!

Mi chiedi il sacro ferro? Il ferro io porgo;

E a l'empio sacrificio ostia mi scegli?

Tanto pensar, e tanto osar potesti?

Chi protegge il missatto, e chi li consiglia?

Donde venisti a macchiar l'are, e i Dei?

Suspende el paso.

CERASTE

A tu regia mano sirvió la obra
de la regia venganza. Sostuvo el hierro
convocado por el mensaje; al frente, a las
armas]

sacudo el vasallo; inunda y tiembla
contra el felón, que pugna y que no teme:
me opongo y el brazo aferro, él lo retira
en vano y lo tuerce,

el temblor se debe a la sacudida en el pecho,
veo la falda escondida y cambia de aspecto.

CREONTE

¿Qué me cuentas, Ceraste? ¿El corazón, la
mano]

fue de mujer impia? ¿A tan vil
parecía mi cerviz al infame golpe?

Accede al trono.

CERASTE

Ya viene de los guardias, y ya se la lleva
a la regia presencia y a su pena.

ESCENA II

CREONTE, CERASTE, ANTIGONA

CREONTE

¿Qué sombría tiene la frente y siniestra la
ceja]

de orgullo, impiedad y un monstruo de
audacia!]

¿Me pides el hierro sagrado? Te lo ofrezco;

¿Y me escoges en el impio sacrificio?

¿Tanto pensar y tanto osar te atreves?

¿Quién te protege y te aconseja?

¿De dónde viniste a manchar el aire y los
dioses?]

Qual del mio sangue hai sete? E donna sei?

ANTIGONA

Là su i Tebani altari,

il cor non su profano.

nè potea del tuo capo, al Ciel più grata

la vittima svenar questa mia mano.

CERASTE

Oh strano, oh nuovo, oh più che uman furore!

CREONTE

L'odo ancora, e non more?

ANTIGONA

Io fui sola ne l'opra, en el consiglio;

E la vita tu devi, oh Stelle! Al figlio,

d' uom vile, e d' uom tiranno

giusta ragion mi trasse a far vendetta:

nè mi pento, nè cerco ora perdono:

reccalo a sdegno pur, reccalo ad onta,

femmina, e tua nemica, eccola, io sono,

CREONTE

O prodigio d'insania, e di fierezza!

O femmina malnata! Il tuo nemico,

folle, è dunque un Monarca? Ed hai ragione

supra l'illustre capo? Or quando, e come

va ni torti t'infing? E quale è il nome?

ANTIGONA

Empio, non mi conosci? Hai sotto gli occhi

l'oggetto al tuo rimorso, agli odi, a l'ira.

Guardami il volto, e mira

te stesso, le mie ingiurie, ed il tuo orgoglio.

Non vedi la Regina? e mio quel soglio.

¿De cuál de mi sangre tienes sed? ¿Qué mujer eres?]

ANTÍGONA

Allá sobre el altar tebano,

el corazón no es profano,

tampoco es tu cabeza, al Cielo más grata,

cuando la víctima se desmayó en mi mano.

CERASTE

¡Oh extraño, oh nuevo, oh más que la furia humana!]

CREONTE

¿La oigo todavía y no muere?

ANTÍGONA

Yo estuve sola en la obra, en el consejo;

Y la vida tú debes, ¡Oh estrellas! Al hijo

de hombre vil y de hombre tirano

justa razón me trajo a tomar venganza:

no me arrepiento ni busco perdón ahora:

traígalo al desdén, a la vergüenza,

mujer, y tu enemiga, ahí está, soy yo.

CREONTE

¡Oh prodigio de insanía y de fiereza!

¡Oh fémima malnacida! Tu enemigo,

loco, ¿Es entonces un monarca? ¿Y tienes razón]

sobre el ilustre jefe? Ahora, ¿cuándo y cómo

vas a equivocarte? ¿Y cuál es el nombre?

ANTÍGONA

Impío, ¿No me conoces? Tienes ante los ojos]

el objeto de tu remordimiento, odio e ira.

Mírame el rostro y mírate,

mis injurias y tu orgullo.

¿No ves a la reina? Y ese trono es mío.

Che dissimulo più? Chiedi perdono;
 Antigona offendesti? Io quella sono.

CERASTE

Quella è l'indole eccelsa; ah, la conozco.
Creonte sbalza dal trono.

CREONTE

Antigona? Creonte? ah, Cieli! ah Osmene!

ANTIGONA

Antigona! Son dessa, e tu lo sei
 il pèrfido Creonte, a i Cieli, a Osmene,
 Tu la mia vita accusi? Or morte aspetto:
 Ti sdegni, e la minacci? Or via, t'assretto.

CREONTE

Chi mi toglie a me stesso, e al mio furore?
 Qual mostro è a me presente? Io credi agli
 occhi?]

Credo a l'alma e a lo sdegno? Il credo, il veggio?
 O di rabbia e follia fremo, e vaneggio?

ANTIGONA

Si, Antigona tu vedi: a te la mostra
 il mio volto, il destino, e la tua mente,
 fa prova di te stesso; esser crudele
 or puoi quanto ti aggrada; or via mi uccidda
 d'Osmene il padre; Antigona lo sfida.

CREONTE

Dal mio aspetto si tolga
 la femmina d'Averno: a me conviene
 consigiar l'odio, e meditar le pene.

ANTIGONA

Fremi pur, pensa, e consiglia,

¿Qué disimulo más? Pide perdón;
 ¿Antígona ofendiste? Yo soy esa.

CERASTE

Esa es la naturaleza sublime; ah, la conozco.
Creonte salta del trono.

CREONTE

¿Antígona? ¿Creonte? ¡Ah Cielos! ¡Ah,
 Osmene!]

ANTÍGONA

¡Antígona! Esa soy y tú eres
 el pèrfido Creonte a los Cielos, a Osmene,
 ¿Acusas mi vida? Ahora la muerte espero:
 ¿La desprecias y la amenazas? Ahora vete, te
 enderezo].

CREONTE

¿Quién me aparta de mí mismo y de mi
 furor?]

¿Qué monstruo se me presenta? ¿Lo creen mis
 ojos?]

¿Creo en el alma y en la indignación? ¿Lo
 creo, lo veo?]

¿O de rabia y de locura se estremece y
 desvanece?]

ANTÍGONA

Sí, Antígona ya ves: te lo muestra
 mi rostro, el destino y tu mente.
 pruébate a ti mismo; sé cruel
 ahora puedes cuánto te agrada; ahora márame
 padre de Osmene; Antígona lo desafía.

CREONTE

De mí espero que se quite
 la fémima del Averno: a mí me conviene
 aconsejar el odio y meditar las penas.

ANTÍGONA

Tiembla, piensa y aconseja,

*a punir la mia vendetta,
le tue pene io punirò.
Se non tolsi l'empia vita,
in quel sen, furia tradita
col rimorso, e con lo sdegno,
mostro indegno,
l'alma rea t'agiterò.
(bis).*

Parte scortata da Guardie.

SCENA III

CREONTE, CERASTE

CREONTE

Udisti mai, Ceraste, e mai vedesti
caso più rio, più fieri accenti, e aspetto
d'Antigona più atroce? Usci d'Averno
l'ombra malvagia? Oh scherno
di me, del mio comando, e del mio sdegno!
Si fè l'iniquo Osmene, il figlio indegno?
Spergiuuro, traditore, al padre, al Cielo,
a la novella sposa, e frodi inventa,
e simula la fede, e i Numi tenta
Su le sacre lor fedì?
Guidò la furia al tempio, egli la esorta;
Ñ'empia mano egli spinse; e poi l'arresta,
o consuso, o pentito, a la mia testa.

CERASTE

Sire, a l'orrido evento
abastanza io non gelo, e tu non ardi
per a la donna, e pera il figlio, e pera
di Giocasta amante.

CREONTE

Congiura sorse Evalco? E con Giocasta.
ma punirò l'anime infide, e strage

*a punir mi venganza,
castigaré tus penas.
Si no quito tu vida impía,
en aquel sentido, furia traicionada
con el remordimiento y con la indignación,
monstruo indigno,
el alma rea te agitaré.
(bis).*

Sale escoltada por los guardias.

ESCENA III

CREONTE, CERASTE

CREONTE

¿Nunca escuchaste, Ceraste, y nunca viste
caso y acento más fiero, y aspecto
de Antígona más atroz? ¿Salió del Averno
la sombra malvada? ¡Oh burla
de mí, de mi mando y de mi indignación!
¿El inócuo Osmene, es hijo indigno?
Perjurio, traidor, al padre y al Cielo,
a la nueva esposa inventa fraudes,
y simula la fe y a los dioses tienta
¿Sobre sus sagradas religiones?
Condujo la furia al templo, él la exhorta;
Empujó la mano impia; y luego la detiene,
agotado o arrepentido en mi cabeza.

CERASTE

Señor, al horrible evento
demasiado no me hielo y tú no ardes
por la mujer, por el hijo y por
el amante de Yocasta.

CREONTE

¿Evalco surgió conjura? Y con Yocasta,
pero castigaré las almas traidoras y masacraré

farò di mezza Tebe: a me le colpe
note saranno, e l'arti: il regio ingegno
sarà severo ancor, più che lo sdegno.
Ad aspra sorte Antigona si servi,
e col figlio si singa; il petto insido
si esami, e si sentí. Abbia catene
Antigona al suo piè; ma ne la Reggia
custodita, ella intanto il passo aggiri.
Sciolto si guardi Osmene, a lor si vieri
ogni fuga, ogni scampo, in te confido;
e gran mercede attenda il tuo cor fido.

*Pur ch'io salvi e vita, e regno,
pera il reo, cada il' fedel,
tocca a te, mio cor, mio ingeno,
esser scaltro, esser crudel.*

(bis)

SCENA IV

CERASTE

Son strane le vicende: e resta appena
qualche speme a Ceraste, e al suo desio.
Mà sperar nè men posso; e a me non basta
per amarla, e sperarla, amar Giocasta.

*Per sperar ardo di amore,
mà non basta a me l'amar;
se non posso del mio core
far che avvampi il chiuso ardore,
nè mi lece il sospirar.*

(bis)

SCENA V

EVALCO, GIOCASTA

EVALCO

Cessa, bella, a temer; má cessi ancora,
di sposa la speranza, e del impero.

media Tebas, a mí la culpa
me echarán y las artes; el ingenio real
será todavía severo, más que la indignación.
Al amargo destino se sirvió Antígona,
y con el hijo cantaba; el pecho insidioso
se examine y se sienta. Tenga cadenas
Antígona a su pie; sea custodiada en Palacio,
ella mientras evitará el paso.
Suelta miraría a Osmene, por si viera
una fuga, un escape, en ti confío;
y gran merced atienda tu corazón fiel.

*Aunque yo salve vida y reino,
para el reo, cada fiel,
depende de ti, mi corazón, mi ingenio
ser astuto, ser cruel.*

(bis)

ESCENA IV

CERASTE

Los hechos son extraños y apenas queda
alguna esperanza para Ceraste y su deseo.
Pero esperar no puedo, y a mí no me basta
para amarla y esperarla, amar a Yocasta.

*Por esperar ardo en amor
pero no me basta amar
si no puedo de mi corazón
hacer que aumente el ardor cerrado
ni permitir el suspirar.*

(bis)

ESCENA V

EVALCO, YOCASTA

EVALCO

Cesa, bella, de temer, pero cesa ahora,
la esperanza de la esposa y del imperio.

da l'armi, e dal tumulto,
salvo è Creonte, e salvo Osmene.

GIOCASTA

E salvo?

EVALCO

E salvo, mà non tuo.

GIOCASTA

E non è mio, Il mio bene?

Chi lo toglie al mio seno? Ah, chi mel dona

al talamo, e a l'impero!

EVALCO

Non è tolto a la sposa; ei l'ha serbata,
e glie la serba il Ciel[o]; mà non sei dessa.

GIOCASTA

Oh tu menti, oh deliri!

EVALCO

Ah, serba ad altri il core; a me lo serba

che fedel lo serbai sin or nel mio.

Ti sia caro il mio core, a te lo dono;

e se vuoi, vero amante, e sposo io sono.

GIOCASTA

Sei d'Osmene tu amico, e sei mio amante?

Da me tenti lusinghe, e cerchi amore?

O sei folle, o fallace, o traditore,

Se non mi dici, spera,

e poi mi dici, io t'amo,

Crudel! Non m'ami nò.

Allor, che Osmene io bramo.

Di speme lusinghiera

tradiscia l'alma in bene;

d'amor sento le pene,

dale armas, e en el tumulto,
es salvado Creonte y Osmene.

YOCASTA

¿Y salvado?

EVALCO

Salvado, pero no tuyo.

YOCASTA

Y no es mío, ¿mi bien?

¿Quién lo quita de mi seno? ¡Ah, quién me lo
da]

al tálamo y al imperio!

EVALCO

No se arrebató a la esposa, la ha guardado,
y la guarda el Cielo, pero no eres mía.

YOCASTA

¡Oh tu mentes, oh delirio!.

EVALCO

Ah, guarda el corazón para los otros; a mí lo
guarda]

que fiel lo guardarás ahora en el mío.

Que te ame mi corazón, te lo doy;

y si quieres, soy un verdadero amante y
esposo].

YOCASTA

¿Eres amigo de Osmene y eres mi amante?

¿Intentas librarte de mi y buscas amor?

O estás loco, o eres falaz o traidor.

Si no me dices, espera,

y después me dices, te amo,

¡Cruel! Tú no me amas.

Entonces, qué Osmene anhelo.

De esperanza halagadora

traiciona el alma para siempre;

de amor siento las penas,

la gioja in sen non hò.

(bis)

SCENA VI

EVALCO

Alma di giovanetta

faci le a le lusinghe! Al seno molle

un sinto affetto, e una bugia di foco

accese vere fiamme; e il vero amore

o par fosse, oh infidele, o sinto al core.

Ma i veri sposi, oh Dio!, sono in periglio;

ed io farò fra tante

Sventure, ahí lasso, ancora

Un vano amico, e un meghittoso amante?

Ah, mio spirito conviene

farsi di se maggiore; ogni dimora

romper ogni cimento; e a vincer sorte

amistade, ed amor ti saran sorte.

Fiumicel, che scarsa hà l'onda,

nè baciàr può l'erta sponda,

gonfio il sen di pioggia estiva,

urta poi la verde riva,

e dal gorgo minaccioso

fuor de l' alveo strepitoso

sù l'umil pianura inonda.

L'ampio prato, al vasto umore

par minore, e par ristretto,

cerca letto che lo accolga.

Spuma al mar go e' l mar go assonda.

(bis)

SCENA VII

Antígona con catena ai piedi. Osmene sostiene la catena.

pero no tengo la alegría.

(bis)

ESCENA VI

EVALCO

¡Alma de jovencita

haz halagos! Al seno suave

siente afecto, y una llama de fuego

enciende verdadera llama; y el verdadero
amor]

a la vez fue, oh infiel, sentido al corazón.

Pero los esposos, ¡oh dios!, están en peligro;

y yo lo haré entre tanta

desventura, ahí laso, todavía

¿Un amigo vanidoso o un amante?

Ah, a mi espíritu conviene

hacerse mayor; en cada demora

romper cada prueba; y vencer

amistad, y el amor te será en suerte.

Fiumicel. Que escasa tiene la ola,

ni besar puede la orilla escarpada,

hincho el pecho de lluvia de verano,

luego golpea la verde riba,

y del amenazante remolino

fuera del asombroso lecho del río

sobre la humilde llanura inunda.

El amplio Prado, al vasto humor

par menor y par restringido,

busca el lecho que lo acoja.

Espuma al mar y el mar la ahonda.

(bis)

ESCENA VII

Antígona con cadenas en los pies. Osmene sostiene la cadena.

OSMENE

Son ritorte, ho sposa, al core,
le catene del tuo piè.

ANTIGONA

De le catene il peso

Ritira dispettosamente il braccio.

lascia tutto a me stesso, il merito è tuo.

Tu vendicasti il padre, or la mia pena
lascia, che sola io porti.

Ti ringrazi il tiranno, e la mia sorte;
la vita egli ti deve, io la mia morte.

OSMENE

Sposa, perdona al figlio,
e perdona a natura, a l'improvviso
pericolo del padre, aretro invano
agl'impulsi del cor la cieca mano.

ANTIGONA

Tua mano non mi conobbe, ella che strinse
la marital tua fede?

Mà di pietà ti vantì? A me pietoso

sarai ben anche, e sposo.

Vedi tra ceppi Antigona, e vicina
a lesciagure estreme, or la conosci?

Non è improvviso il caso; or via la toglì
al periglio, ed al fato. Egli è opportuno
il modo, il fito, il tempo. È quello il soglio
sede del mio Tiranno, io porgo il ferro,
che a la vendetta, o a la mia morte servo,

Prendilo, ei qui s'attenda; e al petto fiero

Gli porge uno stilo, che cava di seno.

Tolga la man di sposo, e vita, e impero.

OSMENE

OSMENE

Han retorcido, oh esposa, al corazón,
las cadenas de tu pie.

ANTÍGONA

El peso de las cadenas

Retira con despecho el brazo.

déjame todo a mí, el mérito es tuyo.

Tú vengaste el padre, ahora mi pena
deja, que yo la lleve sola.

Te lo agradece el tirano y mi suerte;
la vida te la debe, yo mi muerte.

OSMENE

Esposa, perdona al hijo,
y perdona a la natura, al imprevisto
peligro del padre, en vano de vuelta
a los impulsos del corazón la mano ciega.

ANTÍGONA

¿Tu mano no me conoció, ella que apretó
tu fe marital?

¿Estás orgulloso de tu piedad? A mí me
compadece].

estarás bien y casado.

Ves tras los cepos a Antígona, y cerca
a las heridas extremas, ¿ahora la conoces?

El caso no es un imprevisto; ahora llévatelo
al peligro y al destino. Él es oportuno,
el modo, el hecho, el tiempo. Ese es el trono,
asiento de mi tirano, yo sostengo el hierro,
que sirva a la venganza o a mi muerte,

Tómalo y espera aquí; y al pecho fiero

Le entrega un cuchillo, que clava en el seno.

Quita la mano de esposo, la vida y el imperio.

OSMENE

Che mai? Nel seno al padre
 potrà colpi vibrar destra di figlio?

ANTIGONA

Ah, figlio di Creonte!

Non, sposo mio non sei.

OSMENE

Il cor di figlio, e sposo io perdo? Oh Dei!

ANTIGONA

Aei figlio; e mio nemico.

OSMENE

Ah, fui nemico al padre, e ben lo sai,
 cara, che il suo comando in te sprezzai,
 sposo allor fui, non figlio...

ANTIGONA

Forse di vita il dono
 rinfacci a la tua sposa? Oh sposo, oh Dei!

La vita sol, da te sperar potei?

Ma, allor non mi su cara, e la risiuto,
 e non mi è cara ancora.

Hai ne le mani il ferro: ah, tu sei figlio!

Vendica il padre, e sposa rea sen mora.

OSMENE

Ah, tu mi uccidi il core;

E ancor me non uccidi? Oh Donna forte,
 quella, che chiedi a me, dona a me morte.

ANTIGONA

A me sol cara io sono,
Gli toglie lo stilo.

servo per me la morte:

guardami, Osmene e impara ad esser forte,
In atto diferisi.

¿Eso nunca? ¿En el seno del padre
 podrá golpear la destra del hijo?

ANTÍGONA

¡Ah, hijo de Creonte!

No, no eres esposo mío.

OSMENE

¿Yo pierdo el corazón del hijo y esposo? ¡Oh
 Dios!]

ANTÍGONA

Al hijo, y mi enemigo.

OSMENE

Ah, fui enemigo para el padre, bien lo sé,
 querida, que en tí su mandato despreciaba,
 esposo entonces fui, no hijo...

ANTÍGONA

¿Quizás el regalo de la vida fuese
 esconderse de tu esposa? ¡Oh esposo, oh
 Dios!]

¿De tí podré esperar la vida sola?

Pero, entonces no fue querida, y me reí
 de ella, y todavía no me es querida.

¡Tienes el hierro en las manos: ah, eres hijo!

Venga al padre y mata la esposa rea.

OSMENE

Ah, tú matas el corazón;

¿Y aún no me matas? Oh mujer fuerte,
 el que me pides me da muerte.

ANTÍGONA

Para mí soy querida,
Le quita el cuchillo.

yo sirvo a la muerte:

mírame Osmene y aprende a ser fuerte.
En acto de herirse.

OSMENE

Ferma, sposa, che fai?

La trattiene.

SCENA VIII (IX)⁷⁸

CREONTE, CERASTE, ANTIGONA, OSMENE

CERASTE

Antigona, che tenta?

Le toglie lo stilo di mano.

CREONTE

Ferma, ferma il vil corpo,

che ti toglie a la pena.

ANTIGONA

Oh nel tormi la morte anche tiranno!

OSMENE

Mio core, è vivo Osmene?

CREONTE

Figlia d'Edipo, invano

cerchi punir te stessa:

tua carnesice sia più degna mano.

CERASTE

L'irato re che pensa?)

OSMENE

Che farà de la mia sposa?)

ANTIGONA

Che farà del padre, o figlio?

CREONTE

Figlio, vedi la sposa?

Vedi; che tu svenasti...

OSMENE

Padre...

OSMENE

Detente, esposa, ¿qué haces?

La retiene.

ESCENA VIII

CREONTE, CERASTE, ANTÍGONA,
OSMENE

CERASTE

Antígona, ¿Qué intentas?

Le quita el cuchillo de la mano.

CREONTE

Detente, deten el cuerpo vil,

que te quita la pena.

ANTÍGONA

¡Oh en la confusión la muerte es también un
tirano!]

OSMENE

Mi corazón, ¿es vivo Osmene?

CREONTE

Hija de Edipo, en vano

busques castigarte tú misma:

tu verdugo sea una mano más digna.

CERASTE

(¿El irado rey qué piensa?)

OSMENE

(¿Qué hará de mi esposa?)

ANTÍGONA

¿Qué hará del padre o hijo?

CREONTE

Hijo, ¿ves la esposa?

Verás, que tú desmayaste...

OSMENE

Padre...

⁷⁸ Se da un error en la numeración de las escenas, el cual es subsanado en posteriores versiones de la obra.

ANTIGONA

Ah sì, padre tuo...

CREONTE

Mi ascolta, e taci

Antigona tu vedi, a la mia legge,

Vittima di tua mano?

Chi da stige la trasse?

Chi la condusse al giorno?

Chi la richiama in Tebe?

Chi su l'are gli appresta

In olocausto sacro la mia testa?

ANTIGONA

Tiranno, io quella fui...

CREONTE

So che tu sei...

CERASTE

Oh strani evento!

OSMENE

Oh Dei!

Padre, Sire, a tuoi piedi.

ANTIGONA

Uom vile.

CREONTE

Taci.

Sorgi, figlio, innocente, e figlio sei;

e qui pubblica prova or far ne dei.

Antigona è costei, tu la conosci,

empia, rubelle al regno, e parricida;

oggi il padre, oggi, il re vuol, che la uccida;

non è nuovo il comando...

ANTIGONA

Ei l'ha sprezzato un giorno?

Convien, che lo eseguisca.

ANTÍGONA

Ah, sí, tu padre...

CREONTE

Escucha y calla

Antígona, mira mi ley,

¿Víctima de tu mano?

¿Quién la sacó del estigma?

¿Quién la condujo al día?

¿Quién la reclama en Tebas?

¿Quién sobre el are le prepara

en holocausto sagrado mi cabeza?

ANTÍGONA

Tirano, yo fui aquella...

CREONTE

Sé qué eres...

CERASTE

¡Oh extraño evento!

OSMENE

¡Oh Dios!

Padre, Señor, a tus pies.

ANTÍGONA

Hombre vil.

CREONTE

Cállate.

Levántate, hijo, inocente, hijo eres;

y la prueba publica ahora los dioses.

Antígona, es ella, tú la conoces,

impía, rebelde al reino y parricida;

hoy el padre, hoy, el rey quiere que la mate;

no es nuevo el mandato.

ANTÍGONA

¿Lo ha despreciado algún día?

Conviene que lo ejecute.

CREONTE

Anima audace, e rea!

Non è nuovo il comando: or lo eseguisce:
quello è il sen, quello è il ferro, or via ferisci;

Gli da in mano lo stilo

CERASTE

Oh terribile prova!

OSMENE

Oh crudele comando, e sempre nuovo,
nè di re, nè di padre!

ANTIGONA

Fosti figlio nel tempio,
e figlio esser qui devi.

CREONTE

Io son tiranno

E non son padre allor, che tu rubelle,
E non mio figlio sei. Che più si tarda?
Quell'empio cor ferisci.

ANTIGONA

Alma codarda.

OSMENE

Codardo io sono, e moro: incontro il fiero
comando sul mio petto: ecco riprenda
il ferro il padre, en el mio sangue il renda.

*Gli ripiglia dispettosamente stilo, e gettalo
terra.]*

CREONTE

Anime scellerate, ah, troppo mire
sarebbe una sol morte ai vostri salli.

Là ne le torri orrende avvinti, e chiusi

gemano i sposi indegni; io lo comando;
e dal fianco rebel tolgasi il brando.

CREONTE

¡Alma audaz y rea!

No es nuevo el mandato, ahora hazlo:
ese es el sentido, el hierro, ahora heriste;

Le da el cuchillo en la mano.

CERASTE

¡Oh terrible prueba!

OSMENE

¡Oh cruel mandato y siempre nuevo,
ni de rey ni de padre!

ANTÍGONA

Fuiste hijo en el templo,
e hijo estar aquí debes.

CREONTE

Yo soy un tirano

y no soy tu padre entonces, ¿Qué te preocupa?
Y no eres mi hijo. ¿A qué tardas?
Lastima ese impio corazón.

ANTÍGONA

Alma cobarde.

OSMENE

Cobarde soy y muero; encuentro el fiero
mandato sobre mi pecho; aquí reprenda
el hierro el padre, en mi sangre lo rinda.

*Con rencor toma el cuchillo y lo arroja al
suelo.]*

CREONTE

Almas abominables, ah, demasiado
sería una sola muerte en vuestros salones.

Allí, en las torres horrendas, atados y
cerrados]

los esposos indignos gimen; yo lo mando;
y del lado rebelde quita la espada.

Guardie levano la spada ad Osmene e lo incatenano.]

OSMENE

Almen de la mia sposa...

ANTIGONA

Crudel, l'ingrato sposo...

CREONTE

*Traditori sposi ndegni,
d'imeneo sieno i legami
sspri nodi a l'empior cor;
là di carcere profondo
sopra talamo tremendo
vi sia pronubo il furor.*

(bis)

SCENA IX (X)⁷⁹

ANTIGONA, OSMENE

ANTIGONA

Osmene, così rende

del figlio a la pietà, pietade il padre,

così premia il tiranno, e in me già sento

non punito il tuo amor, mà il tradimento.

OSMENE

*Reo del padre, che salvai,
e di te, sposa, che amai,
vò tra lacci a morte. Oh Dio!
di pietà, de la mia fede
questa, oh padre!, è la mercede,
questo, oh cara, è il nostro addio.*

(bis).

Osmene parte condotto da Guardie.

ANTIGONA

Alma mia, che risolvi?

Los guardias quitan la espada de Osmene lo y lo encadenan.]

OSMENE

Alma de mi esposa...

ANTÍGONA

Cruel, ingrato esposo...

CREONTE

*Esposos traidores e indignos,
ligados en el seno del himeneo
áspero nudo en el impio corazón;
Allá en lo profundo de la cárcel
sobre el tálamo tremendo
que os sea pronubo el furor.*

(bis).

ESCENA IX

ANTÍGONA, OSMENE

ANTÍGONA

Osmene, por lo que pase

ten piedad del hijo, piedad del padre,

así, premia el tirano, y en mí ya siento

no castigado tu amor, sino la traición.

OSMENE

*Reo del padre que salvé,
y de ti, esposa, que amé,
voy entre trampas a la muerte. ¡Oh dios!
de la piedad, de mi fe
esta, ¡oh padre!, es la recompensa,
esto, querida, es nuestro adiós.*

(bis)

Osmene parte conducido por la guardia.

ANTÍGONA

Alma mía, ¿Qué resuelves?

⁷⁹ Continuamos con el mismo problema en la numeración escénica.

Qual più opportuno è omai de nostri affetti?

Qual è più grato al core,

odio, amore, pietà, sdegno o dolore?

Odio vuol l'alma sdegnata,

ed amor, che sia placata;

di furor, di doglia in segno

pietà geme, arde lo sdegno,

alma incerta, io morirò.

Mà frà l'aspre mie ritorte,

senza speme, e trata a morte,

forte ancor, non piangerò.

(bis)

Parte condotta da guardie.

Atto quinto

Giocasta disinganna, e il cauto amore

già le scopre Ceraste allor, che attende

il re turbato. Egli ricerca il core

de la vergine imbele, e al'onte accende.

d'affetto, gelosia, ira, e timore

varia ne l'alma, il fiero brando imprende.

Figlia alfin si conesce. Il regio orgoglio

rintuzza Evalco; e van gli sposi al soglio.

ATTO QUINTO

SCENA I

Logge apriche con veduta di prigioni a torre.

CERASTE

Qui s'attenda Giocasta; il re sdegnato

contra se, contra Tebe, e contra i Numi

“al dubio cor rammenta

l'oraculo temuto.

Teme, chiede, e consiglia,

se del sangue di Cadmo ella sia figlia.

¿Qué es más apropiado que nuestros afectos?

¿Cuál es más grato al corazón,

odio, amor, piedad, desdén o dolor?

El odio quiere el alma indignada,

y el amor que se apacigue;

como muestra de furor y dolor

la piedad gime, la ira arde,

alma incierta, yo moriré.

Pero entre mis amargos retorcimientos

sin esperanza, y llevada a la muerte

(estaré) fuerte aún, no lloraré.

(bis)

Parte conducido por la guardia.

Acto quinto (Sinopsis).

Desilusiones de Yocasta, y cauto amor

ya lo descubre Ceraste, que atiende

al rey atribulado. Él busca el corazón

de la virgen y de lejos enciende.

de afecto, celos, ira y temor

varia el alma, la fiera espada empuña.

La hija al fin se conoce. El regio orgullo

olvida Evalco, y los esposos suben al trono.

ACTO QUINTO

ESCENA I

*Logias abiertas con vista a la prisión de la
torre].*

CERASTE

Aquí espera Yocasta. El rey enojado

contra sí, contra Tebe, y contra los dioses,

al dudoso corazón recuerda

el oráculo temido.

Teme, pregunta y aconseja

si es hija de la sangre de Cadmo.

A morte ei la destina; io lo trattengo,
e la vita al mio amore appena ottengo.
Turbato il re la chiede; e qui l'attendo;
nè la forse del cor, che l'ama, intendo.

SCENA II

CERASTE, GIOCASTA, ORMINDO

ORMINDO

Al regi cenni è pronta
questa che ancora, oh sorte!, io chiamo figlia.

GIOCASTA

Da la schernita sposa
di sposo altrui, che più richiede, che,
schernito padre, e re?

CERASTE

Bella, t'accheta agli astri; il traditore
geme tra ceppi, e ad or ad or sen more.

ORMINDO

Il fellone sel merta, e' l merta pria
la sciagurata Antigona; ai natali
piega l'indole fiera, e seco porta
tutto il furor tebano.

GIOCASTA

Ne cerco pene altrui, ne morte cerco;
cerco la fede, e amore.

CERASTE

E lo cerchi Giocasta in altro core.
Altro cor, che d'Osmene eterna fede
giurò, bella, e nol sai; egli la vita
fedel ti guarda, e dal destin la toglie;
altro cor, che d'Osmene in caste voglie
accesa ha l'alma, e al tuo.

SCENA III

Él la destina a la muerte; yo lo retengo,
y la vida a mi amor apenas obtengo.
Turbado el rey la llama; y aquí la espero;
ni la fuerza del corazón, que la ama,
entiendo.

ESCENA II

CERASTE, YOCASTA, ORMINDO

ORMINDO

Para el reino está preparada
esta que todavía, ¡oh suerte!, llamo hija.

YOCASTA

¿De la burlada esposa
del esposo ajeno, qué más se exige, qué
del burlado padre y rey?

CERASTE

Bella, te aclama los astros, el traidor
gime entre cadenas, ahora sin morir.

ORMINDO

El criminal muera, y la desgraciada
Antígona; desde su nacimiento
dobla la naturaleza fiera, y lleva
todo el furor tebano.

YOCASTA

No busco otras penas, ni busco la muerte;
busco la fe y el amor.

CERASTE

Y yo busco a Yocasta en otro corazón.
Otro corazón, que de Osmene eterna fe
juró, bella, y no sabe; él la vida
fiel te aguarda, y del destino la coge;
otro corazón, que de Osmene casto quiere
encendida tiene su alma y la tuya.

ESCENA III

CREONTE, CERASTE, GIOCASTA, ORMINDO

CREONTE

Oh vergine tradita!, odi Creonte
che ti vuol nuora in Tebe, odilo e impara
da un monarca a sdegnarti. Amasti Osmene?

GIOCASTA

Lo fa il mio cor se l'amo, il mio dolore,
il dolor di sue doglie, e del tuo sdegno,
quel de la fè schernita, e del mio amore.

CREONTE

Ti su caro lo sposo, e caro il regno?

GIOCASTA

Mi fu caro il tuo dono, e la lufinga
cara mi fu d'Osmene, e mi fu cara,
benche straniera a l'alma
la speranza di regno.

CREONTE

Osmene, io ti promisi, e sposo e regno;
promisi, e ti fu caro; or te lo toglie

altro affetto, altra moglie.

E'd'uopo il vendicarlo. Hai la rivale
de l'amore, del talamo, e del regno;
onta ne sentí, e sdegno?

GIOCASTA

Ah, sento, sire, in petto
tutto il furor de l'odio e de l'affetto.
Folle, mà qual risente
inútil gelosia core impotente?

CREONTE

Prenditi l'ira mia; prenditi il brando;

CREONTE, CERASTE, YOCASTA,
ORMINDO

CREONTE

¡Oh virgen traicionada!, odias Creonte
que te quiere como nuera en Tebas, ódialo y
aprende]
a indignarte de un monarca. ¿Amaste
Osmene?]

YOCASTA

Si lo amo, lo hace mi corazón, mi dolor,
el dolor de su dolor y de tu indignación,
ese de la fe burlada y de mi amor.

CREONTE

¿Quieres esposo y quieres el reino?

YOCASTA

Tu regalo me fue querido, y la adulación
querida me fue de Osmene, y me fue querida
aunque extranjera al alma
la esperanza del reino.

CREONTE

Osmene, te lo prometí como esposo y reino;
te lo prometí y fue querido para tí, ahora te lo
quita]

otro afecto, otra mujer.

Hay que vengarlo. Tienes la rival
del amor, del tálamo y del reino;

¿No sientes vergüenza e indignación?

YOCASTA

Ah, siento, señor, en el pecho
todo el furor del odio y del afecto.
Loca, ¿pero lo que me afecta
el corazón impotente son los inútiles celos?

CREONTE

Toma mi ira; toma mi espada;

Le porge spada recata sopra bacile.
E siga legge di vita il mio comando
va ne le chise torri: ivi lo sposo
vedi, e la tua nemica:
lui guarda, e lui perdona; ella colpita
perda sotto al tuo braccio, e sposo e vita.

CERASTE

A quel tenero cor tanto prescrive?)

GIOCASTA

Deh come...

CREONTE

Il comandai.

GIOCASTA

*Tema, amore, il tuo comando
purie ultrici inspira al sen.
Prendo core e prendo il brando.
Se lo sposo poi mi guarda
questa man divien codarda
del bel ciglio a un sol balen.
(bis)*

CREONTE

Ormino, genitor, ò qual tu sia
va: de la figlia tua questa é la sorte;
al regno oggi la dono, ò dono à morte.

ORMINDO

*Se a languir quel débil core
scorgerò nell'atto atroce;
e del regno, e de l'amore
con lo stimolo feroce
renderò quell'alma forte.
Perche il tuo voler sovrano,
e il destin vuoto non cada
se a rotar vindice spada*

Le ofrece la espada sobre un bacilo.

Y mi comando sea ley de vida
ve a las torres cerradas: allí al esposo
verás, y a tu enemiga:
él mira y perdona; ella , golpeada,
perderá bajo tu brazo, esposo y vida.

CERASTE

(¿A ese tierno corazón tanto prescrive?)

YOCASTA

Oh, cómo...

CREONTE

El mando.

YOCASTA

*Tema, amor, tu comando
para otros inspira el sentido.
Tomo el corazón y la espada.
Si el esposo después me mira
esta mano se volverá cobarde
del bello pestaño en un solo destello.
(bis)*

CREONTE

Ormino, progenitor, o lo que seas,
vete: de tu hija está la suerte:
le doy hoy el reino o le doy la muerte.

ORMINDO

*Veré en el acto atroz
cómo se languidece este débil corazón;
y del reino y del amor
con estímulo feroz
haré que el alma sea fuerte.
Porque tu querer soberano,
y el destino vacío no cae
si la espada al rotar*

*vacillar vedrò la mano,
sì, vibrar io saprò morte.*

(bis)

SCENA IV

CREONTE, CERASTE

CREONTE

Di me stesso, Ceraste,
ti sembro ancor più fiero degli è consiglio
il mio, non empietade; al fier comando
cerco del Ciel[o] l'arcano,
cerco in Giocasta il sangue.
Se d'Antigona al sen, vibrar non osa
colpo omicida, allora
rea del reggio comando ella sen mora;
Se la svena, del figlio
e'sposa; e al sacro pegno
acquista nuora, i veri dritti al regno.

CERASTE

E su l'amato cor ragione io perdo).

CREONTE

Vanne, fido Ceraste; il volgo affrena;
s'armi la reggia, e s'incateni Evalco.

CERASTE

Degli empi ei s'assicura, io del rivale.

CREONTE

*Stelle oscure non v'intendo,
nè comprendo
cifre incerte,
che mi adombra in vista il ciefo]l.
Di dis altro
là su gli astri,
vario aspetto è a me crudel.*

(bis)

*vacila en la mano,
Sí, yo sabré la muerte vibrar.*

(bis)

ESCENA IV

CREONTE, CERASTE

CREONTE

De mí mismo, Ceraste,
parezco aún más fiero de lo que es
mi consejo sin piedad; al fiero mandato
busco del Cielo lo arcano,
busco la sangre en Yocasta.
Si al seno de Antígona, no se atreve a vibrar,
golpe homicida, entonces
como rea del reino mando que ella muera;
Si se desmaya la esposa
del hijo; y a la sagrada promesa
compro nuera y derechos al reino.

CERASTE

(Sobre el amado corazón, razón yo pierdo).

CREONTE

Ve, fiel Ceraste; el vulgo se apresura;
toma el control y encárgate de Evalco.

CERASTE

De los impíos se asegura, yo del rival.

CREONTE

*No entiendo las estrellas oscuras,
no comprendo
las cifras inciertas,
que el cielo me ensombrece la vista.
De otro,
allí en los astros,
el aspecto es cruel para mí.*

(bis)

SCENA V

Progione interiore.

OSMENE, ANTIGONA legati a due fassi in distanza.

OSMENE

Chi mi toglie a la morte, e mi condanna
a non poter moriré?

ANTIGONA

Chi mi toglie a vendetta, e in sen mi lascia
un'anima insingarda?

OSMENE

Se manca al prigionero
il ferro, il tosco, il nodo, aspro dolore
che non uccidi tu questo mio core?

ANTIGONA

Se ti mancò virtude,
Osmene, a vendicarmi,
Perchè ne la foresta
non ti mancò pietade?
Ma tra le angosce estreme
ancor mi sei sdegnata? Ancor mi nieghi
un guardo tuo pietoso?

(OSMENE)

Ah, mi perdoni,
fui figlio e sposo or sono.

ANTIGONA

Ah, ti perdono.

OSMENE

Cara, tu mi perdoni, e la cortese
destra vaciar non posso? Oh rie catene!
Non la posso vaciar?

ANTIGONA

Deh, taci, Osmene.

ESCENA V

Prisión interior.

OSMENE, ANTÍGONA atados en dos fases a
distancia.

OSMENE

¿Quién me quita la muerte y me condena
a no poder morir?

ANTÍGONA

¿Quién me quita la venganza, y me deja
un alma en desgracia?

OSMENE

Si le falta al prisionero
el hierro, la cizalla, el nudo, el áspero dolor
¿Qué no matas este corazón mío?

ANTÍGONA

Si te faltó virtud,
Osmene, para vengarme,
¿Por qué en el bosque
no te faltó piedad?
Pero en medio de una angustia extrema
¿todavía me has indignado? ¿Aún me niegas
una mirada piadosa?

(OSMENE)

Ah, perdóname,
fui hijo y esposo ahora soy.

ANTÍGONA

Ah, te perdono.

OSMENE

Cariño, perdóname, ¿y la cortés
espada no puedo vaciar?; Oh cadenas!
¿No la puedo vaciar?

ANTÍGONA

Oh, cállate, Osmene.

OSMENE

O cor più che soave
de la mia cara sposa, oh cor clemente!

ANTIGONA

Taci, non più, che l'alma mia ti sente.

OSMENE

Alma amica, e pietosa,
Che perdono mi doni, e pace al core!

ANTIGONA

Vendetta, ah, ti disarmi, e venga amore.

OSMENE

Ah, non ti corro in seno, e ti son sposo,
E ti son caro omai? Dure catene,
non ti posso abbracciar!

ANTIGONA

Deh, taci, Osmene,

Mà...

OSMENE

L'uscio férreo stride.

SCENA VI

OSMENE, ANTIGONA, GIOCASTA, ORMINDO

OSMENE

Ti vendichi, e ti salvi,
figlia, con un sol colpo, e sei Regina.

GIOCASTA

Sotto gli occhi ad Osmene
esser potrò feroce?

ORMINDO

Donna, questo è il momento
di mostrar che sei forte.

OSMENE

Oh Dei che sento!

OSMENE

¡Oh corazón más que suave
de mi querida esposa, oh corazón clemente!

ANTÍGONA

Calla, no más que el alma te siente.

OSMENE

Alma mía y piadosa,
¡Qué perdón me das y paz al corazón!

ANTÍGONA

La venganza, ah, te desarma, y venga amor.

OSMENE

Ah, no corro a tu seno y soy tu esposo,
¿Y ahora soy querido? ¡Duras cadenas,
no puedo abrazarte!

ANTÍGONA

Oh, calla, Osmene,

mas...

OSMENE

la puerta férrea chirría.

ESCENA VI

OSMENE, ANTÍGONA, YOCASTA,
ORMINDO

OSMENE

Te vengas y te salvas,
hija, de un solo golpe, y eres reina.

YOCASTA

¿Bajo los ojos de Osmene
podré ser feroz?

ORMINDO

Mujer, ahora es el momento
de mostrar que eres fuerte.

OSMENE

¡Oh dios qué oigo!

ANTIGONA

Sei ministro di morte? Io morte aspetto.

GIOCASTA

Perche non ho quell'alma audace in petto?

ORMINDO

Ragion, fato, comando

di re, vuol che tu mora;

OSMENE

Oh morte inaspettata,

che comincio a temeré!

GIOCASTA

Spergiuro, a te ancor sposa

vegno malgrado tuo, non omicida.

Ah vivi, Osmene; e se pur ora io l'oso.

ORMINDO

Mora colei.

GIOCASTA

E tu sarai i mio sposo.

ANTIGONA

Vieni fiera a dar morte, o sei lasciva?

ORMINDO

Odi la tua rivale? Ah più non viva.

GIOCASTA

Se ti ferisco, o foret

femmina mia nemica, accusa gli astri;

se ti ferisco accusa...

ORMINDO

Ti tradisce il tuo cor, se il cor ti scusa.

GIOCASTA

Ah convien, che obbedisca,

Osmene, al fier comando

del ciel[o], non del mio core.

ANTÍGONA

¿Eres ministro de la muerte? Yo la espero.

YOCASTA

¿Por qué no tengo esa alma atrevida en mi
pecho?]

ORMINDO

Razón, hecho, mandato

del rey, quiere que tú mueras.

OSMENE

¡Oh muerte inesperada,

que empiezo a temer!

YOCASTA

Perjuro, a ti aún esposa

vengo a pesar tuyo, no como homicida.

Ah, vive, Osmene, y oso atreverme ahora.

ORMINDO

Muera con ella.

YOCASTA

Y tú serás mi esposo.

ANTÍGONA

¿Vienes fiera a dar muerte o a ser lasciva?

ORMINDO

¿Odias tu rival? Ah, que no viva más.

YOCASTA

Si te hiero, te lo advierto

mi enemiga mujer, acusa a los astros;

si te hiero acusa...

ORMINDO

Tu corazón te traiciona si se excusa.

YOCASTA

Ah conviene que obedezcas,

Osmene, al fiero mandato

del cielo, no de mi corazón.

Move il passo verso Antigona.

Crudeltà non è il colpo,
e' fiacchezza, è dolor, tema, ed amore.

ORMINDO

Ferisci.

ANTIGONA

E non sia vile

chi Antigona ferisca. Osa.

OSMENE

Ah, t'arresta.

Vittima a l'alma vil, prima sia questa.

ORMINDO

Eh non più, figlia escolta

il re solo, e te stessa.

GIOCASTA

Me stessa ascolto, oh ciel[o], me non intendo.

Vibro il colpo.

ORMINDO

Lo vibra.

GIOCASTA

Ah, io suspendo.

ANTIGONA

O mio lento moriré!

ORMINDO

Vibra il colpo.

GIOCASTA

Lo vibro.

In atto di ferire.

OSMENE

Ferma; non violar gli estremi omei.

Giocasta sospesa.

ANTIGONA

Mueve el paso hacia Antígona.

Crueldad no es el golpe,
es flaqueza, dolor, temor y amor.

ORMINDO

Hiere.

ANTÍGONA

Y no sea vil

quien a Antígona hiera. Osa.

OSMENE

Ah, detente.

Víctima al alma vil, antes que esta.

ORMINDO

Eh, no más, hija escucha

solo al rey y a tí misma.

YOCASTA

Yo misma me escucho, oh cielo, pero no
entiendo].

Vibro el golpe.

ORMINDO

Lo vibra.

YOCASTA

Ah, yo la sostengo.

ANTÍGONA

¡Oh mi lento morir!

ORMINDO

Vibra el golpe.

YOCASTA

Lo vibro.

En acto de herir.

OSMENE

Detente; no rompas los extremos.

Yocasta reflexionando.

ANTÍGONA

Mio sposo, ho da morir. Vivi, a me serva
la fe, che mi servasti: a chi mi uccide
dona perdón; mà se più ancor ti chiede
il talamo non sia l'empia mercede.

OSMENE

Che io viva, e fede io servi?
Io serverò la fede, e ben lo sai;
mà che a te sopraviva, o come mai?

ANTIGONA

Vivi: dei sacri pegni,
non resta a te che il core;
con Antigona, e di Cadmo. Oh, viva almeno
fosse la figlia, o Dio! Che ne le mede
foreste abbandonai! Sposo, se mai
Viva ella fosse ancora! esule, ignota,
sotto i guardi venisse un giorno al padre!
Esamina la fronte: ai biondi crini,
a le nere pupille, al bianco volto,
a l'indole vivace, al sangue illustre,
che la scavilla in viso, ella è tua figlia.
figlia, le dici, è morta,
e'morta la tua madre;
Ti abbraccio, e tu mi abbraccia, io sono il padre;
E'morta, e invendicata.
Agli elisi sen gio.
Figlia, le dici, sentí.
ORMINDO
Donna, qual figlia? Dimmi, e che rammenti!
ANTIGONA
A ministro inumano
di morte, ora che giova udire i dolci

Esposo mío, tengo que morir. Vive, a mí
me sirve la fe que me serviste: a quien
me mata da perdón; pero si más aún te pide
el tálamo, no sea la merced impía.

OSMENE

¿Qué yo viva y la fe sirva?
Yo serviré a la fe, y bien lo sabes;
pero que te sobreviva, ¿Por qué?

ANTÍGONA

Vive, de las promesas sagradas,
no te queda más que el corazón;
con Antígona y de Cadmo. Oh viva almenos
la hija, ¡Oh dios! Que en mitad del bosque
abandoné! Esposo, si alguna vez
ella estuviera viva aún! Exiliada, ignota,
un día con los guardias era viniera al padre!
Examina la frente: el cabello rubio,
las pupilas negras, el blanco rostro,
la viva naturaleza, la sangre ilustre,
clavada en su cara; ella es tu hija.
Hija, le dices, está muerta,
está muerta tu madre;
Te abrazo y tú me abrazas; yo soy el padre;
Ella está muerta y no ha sido vengada.
Al exilio sine die.
Hija, le dices, escucha.
ORMINDO
Mujer, ¿Qué hija? Dime, ¿Qué recuerdas?
ANTÍGONA
A un ministro inhumano
de muerte, ahora que ayuda escuchar los
dulces]

nomi di figlia, e I teneri miei casi?

Figlia, le dici, muova.

ORMINDO

Qual figlia? Dimmi, qual? Molto a te giova.

ANTIGONA

Ah, se perdo la vita,

Si perda anche l'arcano. Odi: figliai,

E son tre lustri omai,

di media ne le selve: il caro parto

infausto, e femminile accolgo in seno

d'alta un dì ombrosa palma al piede annoso

lo careggio, e lo pasco: a li ruggiti

d'ingorda fiera io tremo: ella si avventa;

Io fuggo; ivi poi torno; oh caso rio!

la bambina non trovo.

ORMINDO

Di media ne le selve?

ANTIGONA

Sì, nel più solto, e scuro

recinto de le palme; a che rinnovo

nei punti estremi il duolo?

ORMINDO

E son tre lustri?

ANTIGONA

Omai.

ORMINDO

Da quali fasce avvolta

allor fu la bambina?

ANTIGONA

Sappia ancor questo, e Antigona sen mora.

Tessuto a frigie cifre, un nero ammanto

nombres de la hija, y ¿tener mis dulces
casos?]

Hija, le dices, muévete.

ORMINDO

¿Qué hija? Dime, ¿Cuál? Te beneficia mucho.

ANTÍGONA

Ah, si pierdo la vida,

se pierde también el arcano. Odio: hijos,

Hace tres lustros,

en medio de la selva: el querido parto

infausto, y acojo en mi seno femenino,

Un día en la ombrosa palma al pie

acaricio y alimento: a los rugidos

de una fiera grande yo tiemblo: ella se
abalanza]

Yo huyo, después vuelvo; Oh por el río

no encuentro a la niña.

ORMINDO

¿En medio de la selva?

ANTÍGONA

Sí, en el más simple y oscuro

recinto de las palmas; ¿a qué renuevas

los puntos extremos del dolor?

ORMINDO

¿Y son tres lustros?

ANTÍGONA

Ahora.

ORMINDO

¿En qué telas

entonces estaba envuelta la niña?

ANTÍGONA

Rememoro esto de nuevo y Antígona se
muere]

Tela con cifras frígias, un manto negro

mi copria ne l'esiglio, e al parto ignudo
l'infauste fasce io formo.

ORMINDO

Getta il ferro, Giocasta, ecco tua madre;

Ah sì, questa è tua madre; ed io non sono
tuo genitor, mà Osmene.

OSMENE/ANTIGONA

Cieli, è questo un delirio!

GIOCASTA

È questo un bene!

Getta il ferro

ORMINDO

Sì, sei figlia d'Antigona e d'Osmene.

OSMENE/ANTIGONA

Chi me lo accerta, oh Dei?

ORMINDO

Sono tre lustri appena; e i vaghi armenti
dà vicina pianura, onde li pasco,
là tra i boschi di media al fischio aguno:
odo umani vagiti; e cerco intorno
a piè d'antica palma, io scorgo allora
bambinella giacente: ai suochi miei
tra le braccia la reco; e quella sei.

ANTIGONA/OSMENE

Creder lo deggio?

GIOCASTA

E' vero?

ORMINDO

Io servo ancora il frigio panno, e nero,
onde ti trovo involta. Ecco la madre:

ecco la sorte strana: eccoti il padre.

me cubría en el exilio, y formo los pañales
después del parto.

ORMINDO

Tira el hierro, Yocasta, aquí está tu madre;

Ah, sí, esta es tu madre; y yo no soy
tu padre, sino Osmene.

OSMENE/ ANTÍGONA

¡Cielos, esto es un delirio!

YOCASTA

¡Esto es un bien!

Tira el hierro.

ORMINDO

Sí, eres hija de Antígona y Osmene.

OSMENE/ANTIGONA

¿Quién me asegura eso, Oh dioses?

ORMINDO

Hace apenas tres lustros; y en la vecina
llanura donde yo pasto el rebaño,
allá en medio del bosque,
oigo sonidos humanos, y miro alrededor,
al pie de la antigua palmera, yo veo
entonces a una niña tendida, la recogí
entre mis brazos, y esa eres tú.

ANTÍGONA/OSMENE

¿Debo creerlo?

YOCASTA

¿Es verdad?

ORMINDO

Todavía conservo el paño frigio y negro,
en el que te enontré envuelta. Aquí está la
madre]:

aquí está el extraño destino: aquí está el
padre].

OSMENE/ANTIGONA

Chi mi rallenta i nodi?

OSMENE

E possa almeno

baciarti, oh figlia.

ANTIGONA

E accoglierti nel seno.

GIOCASTA

Ti presentì il mio core,

madre, per non ferirti; ed ora intendo

quel primo, oh padre, non intenso amore.

Qual di voi prima abbraccio? A chi il perdono

chiedo, e stringo il ginocchio? A chi...

OSMENE/ANTÍGONA

¿Quién me deshace los nudos?

OSMENE

Y que almenos

te bese, oh hija.

ANTÍGONA

Y acogerte en el pecho.

YOCASTA

Te presentó mi corazón,

madre, para no herirte; y ahora entiendo

aquel primero, Oh padre, no intenso amor.

¿A quién abrazo primero? ¿A quién pido

pido perdón y me arrodillo? A quién...

Restano impetuosamente atterrate le mura della prigione, da curva numerosa di tehani seguaci di Evalco, e si scroge dalle apertura sala reale con apparecchio d'incoronazione.

Los muros de la prisión impetuosamente son derribados, una curva de numerosos seguidores tebanos de Evalco, y de la abertura emerge el salón real con aparato de coronación.

SCENA VII

ANTIGONA, OSMENE, GIOCASTA, ORMINDO,

EVALCO, POPOLO

CORO

Oh di Cadmo ínclita erede

vieni al soglio, e venga Osmene.

L'empio re diede le pene:

regni la tua virtù, regni sua fede.

EVALCO

Io sciolgo le catene, e al patrio soglio

meco vieni, oh Regina.

ANTIGONA

Amico.

OSMENE

Amico.

EVALCO/ANTIGONA

ESCENA VII

ANTÍGONA, OSMENE, YOCASTA,

ORMINDO, EVALCO, PUEBLO.

CORO

Oh de Cadmo ínclita heredera

ven al trono y ven Osmene.

El impío rey dio las penas:

reina tu virtud y tu fe.

EVALCO

Libero las cadenas y ven conmigo

al trono de la patria, oh reina.

ANTÍGONA

Amigo.

OSMENE

Amigo.

EVALCO/ANTÍGONA

Il fido amico è tuo vassallo, Osmene.
OSMENE/ GIOCASTA
Stupida è l'alma a l'improvviso bene.
EVALCO
Son noti al volgo i triste casi, il fiero
comando di Creonte, e lo detesta.
Corre a l'armi; io son duce
de la giusta vendetta; allor che tenta
farmi prigion Ceraste, il volgo avventa
nembo d'acuti strali; e ne la fronte
colpito, onde egli accorre,
su la logia real, more Creonte.
OSMENE
E' morto il padre?
ANTIGONA
E' morto
l'esecrato tiranno? E forse il piangi?
E lo chiami ancor padre? Evalco, il dono
de la vita, e del regno, il grato dono
de la vendetta, io devo a la tua mano.
Qual premio a la tua fede?
Questa ch'è figlia mia, sia tua mercede.
EVALCO
Come? Giocasta è figlia.
ORMINDO
E' figlia sì, d'Antigona e d'Osmene.
EVALCO
Oh amicizia, od, amore!
OSMENE
Ah, si conceda
a la pietà di figlio una fúnebre

El fiel amigo es tu vasallo, Osmene.
OSMENE/YOCASTA
Estúpida es el alma del bien repentino.
EVALCO
Son conocidos al vulgo los tristes casos, el
fiero]
mandato de Creonte, y lo detesta.
Corre a las armas; yo soy lider
de la justa venganza; entonces intenta
Ceraste hacerme prisionero, el pueblo se
apresura]
con una nube de flechas afiladas; y en la
frente]
golpeado, hacia él acuden;
sobre la logia real, muere Creonte.
OSMENE
¿El padre está muerto?
ANTÍGONA
¿Está muerto
el execrado tirano? ¿Y tal vez lloras?
¿Y lo llamas aún padre? Evalco, el don
de la vida y del reino, el grato don
de la venganza, yo debo a tu mano.
¿Qué premio a tu fe?
Esta hija mía, sea tu recompensa.
EVALCO
¿Cómo? ¿Yocasta es hija?
ORMINDO
Es hija, sí, de Antígona y Osmene.
EVALCO
¡Oh amistad, oh amor!
OSMENE
Ah, si conceda
a la piedad del hijo un fúnebre

rimembranza del padre; e poi succeda
a la pietà la gioja.

ANTIGONA

Al soglio, al soglio
salir sposo e non figlio, or ti conviene.

CORO

*Oh di Cadmo inclita erede
vieni al soglio, e venga Osmene.*

(bis)

Il fine.

recuerdo del padre; y luego suceda
a la piedad, el gozo.

ANTÍGONA

En el trono, en el trono,
salir esposo y no hijo, ahora te conviene.

CORO

*Oh Cadmo inclita heredera
ven al trono, y Osmene venga.*

(bis)

Fin.

9.4. Apéndice 4. *Antigonae Travestie* (1845). Libreto y anotaciones.

Libreto de Blanchard *Antigone Travestie* (edición crítica de Laura Monrós). La edición de Monrós incluye un comentario completo y notas textuales al conjunto de 9 folios del manuscrito (BL Add. Sra. 42982 ff. 165-173, the Lord Chamberlain's Plays Collection at the British Library). Sigo sus notas y realizo la traducción al castellano con añadido de comentarios.

*Exterior of Richardson's Show*⁸⁰.

Enter TWO DIVISIONS OF CHORUS⁸¹.
FIRST DIVISION

How now? what row are you going to make my boys?

Oh, my! surely, there's meaning in that phiz⁸².

SECOND DIVISION

We're here, that's clear, so you've made no Mistake, my boys,
But hollo! Don't you know? we the Chorus is.

TOGETHER

We fill up the dialogue when it a little porous is

And let's slip the meaning which to you we will Unfold,
So when you do not understand just encore us Choruses
And then you will the cause of all immediately be Told.

LEADER

Break off in sticks, let each make his incision,

10 We now must try a little long division.

Here comes Antigone, for years she's sorrowed,
So now stand back, and see what's going for 'ard.

Enter ANTIGONE RD.
ANTIGONE

Ah me! What griefs are mine, much more I cannot Bear!]

Exterior del espectáculo de Richardson

Entran dos divisiones del Coro.
PRIMERA DIVISIÓN

¿Cómo ahora? ¿Qué fila van a hacer mis chicos?

¡Oh my [God]! seguramente, hay un significado en ese semblante].

SEGUNDA DIVISIÓN

Estamos aquí, no os habéis equivocado, muchachos].
¡Hola! ¿No lo sabéis? Somos el Coro.

JUNTOS

Rellenamos el diálogo cuando es un poco poroso]
y deslizamos el significado que desv elaremos para ti],
así que cuando no entiendas solo nos lo repites]
y entonces se te informará de la causa de todo].

LÍDER

Romper con palos, que cada uno haga su incisión],
ahora debemos intentar una división un poco larga].

Aquí llega Antígona, desde hace años apenada, así que ahora retroceded y ved lo que está sucediendo].

Entra ANTÍGONA
ANTÍGONA

¡Ah de mí! ¡Qué dolores!] Mucho más no puedo soportar!]

⁸⁰ Como comenta Laura Monrós, el espectáculo era el producido por el teatro itinerante de Richardson, fundado en 1798 y descrito en *Sketches by Boz* (1836) de Dickens.

⁸¹ Las dos divisiones del coro fue realizado en la obra de *Antígona* de Mendelssohn.

⁸² Observemos de qué manera está introduciendo en escena la importancia del coro y el juego irónico. Esta introducción sirve también como elemento metateatral para la función del coro en la obra y en su referente griego.

Perhaps Ismene wouldn't mind a share,
15 So people take the sum of their distress
Divide by two, and make that sum much less.

I'll call and see my friend, Ismene, dear!

ISMENE

Is that you, dear Antigone? I'm here.

ANTIGONE

If not at work, one word to you I'd say.

ISMENE

20 One word, nay, ten, on words' we mean to play⁸³.

ANTIGONE

Oh, silly belle, your language is a fiction,
The diction of our sex is Contra-diction.

ISMENE

But say, what makes thy face so long?

ANTIGONE Oh, brother!

It will be longer ere I get another
25 Joe Miller!⁸⁴ Hem! A catalogue of woes
With lots of evils, you may, love, suppose,
And then suppose that case is mine so dark.

ISMENE

Well then, what then?

ANTIGONE You'd be about the mark,
My heart is broken,

ISMENE Well, but what communion
Could give relief?

30 ANTIGONE But one, that's the Art Union⁸⁵.

ISMENE

And this your grief, what cause so great can bring it?

ANTIGONE

Quizás, Ismene, pudiese compartirlos,
porque la gente toma la suma de su angustia
dividida entre dos y hace que la suma sea
menor].

¡Llamaré y veré a mi amiga, Ismene, querida!

ISMENE

¿Eres tú, querida Antígona? Estoy aquí.

ANTÍGONA

Si no tienes trabajo, te diría una palabra.

ISMENE

Una palabra, no, diez, con palabras jugamos.

ANTÍGONA

Oh bella tonta, el lenguaje es una ficción,
La dicción de nuestro sexo es una contra-
dicción].

ISMENE

Pero dime, ¿qué hace que tu rostro esté tan
largo?]

ANTÍGONA ¡Oh, hermano!

Pasará más tiempo antes de que tenga otro
¡Joe Miller! ¡Hem! Un catálogo de aflicciones,
con muchos males, puedes amar,
y luego supongamos que ese caso es el mío tan
oscuro].

ISMENE

Bueno, ¿entonces, qué?

ANTÍGONA Estarías en el caso,
mi corazón está roto.

ISMENE ¿Pero qué comunión
podría dar alivio?

ANTÍGONA. Una, esa es Art Union.

ISMENE

¿Y tu dolor, qué causa puede traerlo?

ANTÍGONA

⁸³ Es interesante observar el juego con las palabras y su relación en el diálogo de las hermanas. Manifiesta también el carácter de Antígona respecto a Ismene y su vinculación con lo burlesco victoriano.

⁸⁴ Como comenta Laura Monrós, se trata de un actor del Drury Lane. En 1845, coincidiendo con la actuación de *Antígona*, salió una edición de su libro humorístico y fue ampliamente aclamado por la prensa. La referencia metateatral de nuevo es un guiño hacia el espectador.

⁸⁵ Según Laura Monrós se trataría de la *Art Unión* establecida en 1836 sobre Arte y Diseño.

I cannot speak, so will try to sing it.
Songs are the great infallible resource
To which all sad stage heroines have recourse⁸⁶.

SONG

ANTIGONE

35 Oh, he was a knight whom we all loved well,

And he owed the King a small sum as they tell.

'Twas a five pound note with the worth complete
As ever was launched from Threadneedle Street⁸⁷,
A debt not light he must pay that day,

40 But his mind was set, and his heart was gay.

A bailiff flies through the streets close by,
What means that with despairing cry?
Farewell the joys and scenes of home
In Whitecross Street⁸⁸ no friend can come.

Exit.

Exit.

45 Your father derides, he his claim won't waive,
And my brother in quod has a notion grave.

ISMENE

Your brother's then arrested by the king?

ANTIGONE

Just so, that 5£ note has done the thing.
But I'll be quits.

ISMENE Why, what are you about?

ANTIGONE

50 He's let the King in, but I'll let him out.

ISMENE

Antigone!

ANTIGONE I'm bent upon it.

ISMENE Wait!

ANTIGONE

Whene'er I'm bent I set about it straight⁸⁹.

No puedo hablar, así que intentaré cantarlo.
Las canciones son el gran recurso infalible
al que recurren todas las tristes heroínas del
escenario].

CANCIÓN

ANTÍGONA

Oh, era un caballero a quien todos amamos
bien],

Y le debía al rey una pequeña suma, según
cuentan].

Era un billete de 5 libras de entero valor
y como siempre se lanzó desde la T.S.
una deuda no liviana debe pagar ese día,
pero su mente estaba decidida y su corazón
estaba alegre].

Un alguacil vuela por las cercanas calles,
¿Qué significa eso de llanto desesperado?
Adiós a las alegrías y escenas de casa,
ningún amigo puede venir a W. Street.

Sale.

Sale.

Tu padre se burla, no renuncia a su reclamo
y mi hermano está en prisión.

ISMENE

¿Tu hermano está arrestado por el rey?

ANTÍGONA

Así es, solamente 5£ ha sido.
Pero (no) me rendiré.

ISMENE ¿Por qué? ¿De qué se trata?

ANTÍGONA

Ha dejado entrar al rey, pero yo lo dejo salir.

ISMENE

¡Antígona!

ANTÍGONA. Estoy empeñada en ello.

ISMENE ¡Espera!

ANTÍGONA

Cuando estoy doblada, me pongo recta.

⁸⁶ Observemos la intertextualidad en la referencia del personaje y la ironía que muestra.

⁸⁷ Según Laura Monrós se trataría del Banco de Inglaterra, también denominado como "Old Lady of Threadneedle Street".

⁸⁸ Como comenta Laura Monrós hace referencia a un sitio como prisión de deudores.

⁸⁹ Traduzco esta imagen que plasma el autor para observar la capacidad de Antígona.

ISMENE

But recollect, my father's stern not kind.

ANTIGONE

I should be stern to, if I stayed behind.

ISMENE

55 But pause, how can you pass the guards in Masses?

ANTIGONE

Pshaw! Paws have made of late the greatest Passes]
Just ask Miss Martineau⁹⁰, or when you see'em
Look o'er the numbers of the Athenaeum.

ISMENE

Will nought prevail?

ANTIGONE No! Arguments though stronger,

60 Time's waste were greater if my stays were Longer.]⁹¹

ISMENE

Alas, the King, if he should prove eaves-dropper,
May turn her stern but never will he stop her.

Enter CREON and Court.

CREON

Sage Senators of Greece, you've heard of late
My kingdom has got in a fearful state.

65 An insurrection would have cracked this Crown,
Had not Sir Peter Laurie⁹² put it down.
The leader of this vile rebellion known
I, for a debt, have into prison thrown.

And now I bid you list to this decree
70 That Polynices never shall be free.

Enter PHOCIAN hastily.

Ha, ha, thy face is pale, speak, quick, what news?

Don't shake and shiver in thy trembling shoes,
But rise and set before me what's the matter.

ISMENE

Pero recuerda, mi padre es severo, no amable.

ANTÍGONA

Será severo, si me quedo atrás.

ISMENE

Pero, atiende, ¿Cómo puedes pasar los guardias?]

ANTÍGONA

¡Bah! Los juegos de manos han hecho mejores pases].
Pregúntale a la Srta. Martineau, o cuando veas los números del Ateneo.

ISMENE

¿No prevalecerá nada?

ANTÍGONA. ¡No! Aunque mis argumentos eran más fuertes], la pérdida de tiempo fue mayor si mis estancias eran más largas].

ISMENE

¡Ah, el rey, si él escuchara sigilosamente puede volverla severa, pero nunca la detendrá!

Entra Creonte y su corte.

CREONTE

Sabios senadores de Grecia, habéis oído últimamente que mi reino está en un estado terrible].

Una insurrección habría roto esta corona,
¿No lo había dejado Sr. Peter Laurie?
El líder de esta vil rebelión conocida,
a mí, por una deuda, me han metido en prisión].

Y ahora te ofrezco este decreto para que Polinices nunca sea libre.

Entra Focio apresuradamente.

Ja, ja, tu cara está pálida, habla, rápido, ¿Qué novedades traes?]

No tiembles ni tus zapatos tiemblen, pero levántate y dime lo que pasa.

⁹⁰ Como comenta Laura Monrós, se trata de Miss Martineau Harriet Martineau (1802-1876) escritor y teórico social, especializada en problemas de estatus de las mujeres.

⁹¹ En este diálogo se evidencia el carácter de las dos hermanas y la sutileza de la intervención.

⁹² Según Laura Monrós se trataría de un político. Lord Mayor of London and Chairman of the Union Bank.

Speak sooth, or else, by Jove, I'll make you flatter.

PHOCIAN

75 Well, then, great King, know that our prisoner's Bolted

CREON

The doors?

PHOCIAN No, sire, himself, the bird has moulted,

CREON

Who set him free? 'twas done, no doubt before you?

PHOCIAN

I've not the least idea, sire, I assure you.

CREON

There I believe you, Polynices fled!⁹³
80 My vengeance baffled, curses on his head,
Go! Take a cab! Find out who's done this deed,

And ascertain how came the prisoner freed,
If you should fail, you go yourself to prison.
I'll have your life since I cannot have his'n⁹⁴.

SOLO

CREON

85 Be off at once, and don't delay,
Your cab's expenses I will pay.
But find the traitor on your way,
Or else your head will forfeit pay. Ritooral looral &C.

Exeunt Creon, Court and Phocian.

LEADER

They've now gone off, each blustering and windy,
90 To know who dared create this awful shindy.

They here return, he well knew how to track her
So clear your pipes and stand a little backer.

CHORUS

Now you shall see what you shall see.
This is Miss An—tig—o—ne.
95 She's in a precious hobble, as the King will be

Habla con calma o de lo contrario, ¡por Júpiter!
te haré adulator].

FOCIO

Bien, entonces, gran rey, sepa que nuestro
prisionero se ha pirado],

CREONTE

¿Por la puerta?

FOCIO. No, Sr, él solito, el pájaro ha volado.

CREONTE

¿Quién lo liberó? ¿Fue hecho delante de tí?

FOCIO

No tengo la menor idea, Sr, se lo aseguro.

CREONTE

Ahí te creo, ¡Polinices huyó!
Mi venganza caerá sobre su cabeza.
¡Vamos, toma un coche! Descubre quién ha
realizado esta acción]
y averigua cómo fue liberado el prisionero,
Si fallas, irás tú mismo a la cárcel.
tendré tu vida, ya que no puedo tener la suya.

SOLO

CREONTE

Lárgate de inmediato y no te demores,
yo pagaré los gastos del coche.
Pero encuentra al traidor en tu camino,
de lo contrario, pagarás con tu cabeza.
Ritooral looral &C.

Salen Creonte, la corte y Focio.

LIDER

Ahora se han ido, cada uno con su verborrea
para saber quién se atrevió a crear este
espantoso "shindy"]
Ellos aquí regresan, él supo bien rastrearla
así que limpia tu pipa y párate más atrás.

CORO

Ahora verás lo que verás.
esta es la señorita An-tí-go-na.
Ella está en una difícil situación, como

⁹³ Juego nuevamente con el lenguaje y los caracteres de los personajes.

⁹⁴ Según Laura Monrós se trataría del pronombre posesivo en la zona sureste y meridional. También se observa el cambio de registro que continuamente utiliza el autor.

recounting,
So fare ye well our style of gal, you'll soon be o'er
the mountain].

Enter ANTIGONE, PHOCIAN— CREON— *and Court.*

CREON

You've found the culprit then? He shall sing small
Where is he?

PHOCIAN Sire, it ain't a he at all.
The person was a miss.

CREON A miss indeed for me,
100 Let me behold her then, Antigone!⁹⁵

ANTIGONE

So I was christened.

CREON Ah! You freed your brother!
You have become a traitor!

ANTIGONE You're another,
You threw him into jail, I let him out,
I don't know what you make this row about,

CREON

105 A row! Odzooks, with rage I'm boiling over!
No locomotive on the Rail to Dover⁹⁶
Felt such high pressure as now goads me on.

I shall blow up myself or else some other one,
Where is my daughter? Who is there waiting?

PHOCIAN

She's in her room, sire,

CREON What doing?

110PHOCIAN Rumiwating⁹⁷.

CREON

Go bid her hither. *Exit Phocian.*
Doubtless though you hid it
She did assist you.

ANTIGONE No, alone I did it,
What's done, is done, and cannot be denied

el rey lo estará recontando,
así que te vaya bien nuestro estilo de chica
porque pronto estarás en la montaña].

Entra ANTIGONA, FOCIO, CREONTE y Corte.

CREONTE

¿Entonces, encontraste al culpable? ¿Cantará?
¿Dónde está él?

FOCIO. Señor, no es un él en absoluto.
La persona era una señorita.

CREONTE Una señorita de verdad para mí,
¿Déjame contemplarla entonces, Antígona!

ANTÍGONA

Así me llaman (así fui bautizada).

CREONTE ¡Ah! ¡Liberaste a tu hermano!
¡Te has convertido en una traidora!

ANTÍGONA. Tú eres otro,
Lo metiste en la cárcel, yo lo dejé salir.
No sé de qué haces esta discusión.

CREONTE

¡Una fila!, ¡Oh, estoy hirviendo de rabia!
No hay locomotoras en el ferrocarril a Dover
Nunca sentí tanta presión como la que ahora
me asedia].

Voy a estallar o haré estallar a otro,
¿Dónde está mi hija? ¿Quién está esperando?

FOCIO

Ella está en esta habitación, Señor.

CREONTE ¿Haciendo qué?

FOCIO Rumiando.

CREONTE

Invítala aquí. *Sale Focio.*
Sin duda, aunque lo escondiste
ella te ayudó.

ANTÍGONA. No, lo hice sola.
Lo que está hecho, hecho está, y no se puede
negar]

⁹⁵ Juego con los contrastes y los caracteres de los personajes.

⁹⁶ Como comenta Laura Monrós, se manifiesta la manía de la década de 1840 por el ferrocarril que unía Londres con las provincias.

⁹⁷ Pienso que hay un error ortográfico y se trataría del término "ruminating".

You're done, own that, and done on the wrong side.

CREON

Oh, woman! Woman!

115ANTIGONE Don't insult our sex,
Vivat Regina now, not vivat Rex⁹⁸.

Enter ISMENE and Phocian.

CREON

The wrecks indeed of all my hopes I see
Say, girl, did you assist in setting free
This Polynices?]

ISMENE Polly who, pa?

120 I've been you know, all day along with Ma.

CREON

Exit Phocian. You've marred my vengeance, but go
fetch my son,]
He loves but shall not wed so vile a one.

ANTIGONE

Tyrant, I laugh at all such threats as these!
Love knows its cues, you cannot stick its P's.

ISMENE

125 I told you that your conduct would be watched

ANTIGONE

I reckoned not my chickens ere they're hatched⁹⁹,
So like Wellington's Statue¹⁰⁰, with horse fit to jolter,
he]
Turns his back on the Change¹⁰¹ and then looks up the
Poultry¹⁰².]

Enter HERMON.

CREON

My son, you love Antigone,

HERMON Yes, rather,

CREON

Estás acabado, asúmelo, estás en el lado
equivocado].

CREONTE

¡Oh, mujer! ¡Mujer!

ANTÍGONA No insultes nuestro sexo,
¡Viva la reina y no viva el rey!

Entra ISMENE y FOCIO

CREONTE

Yo veo los restos de todas mis esperanzas
¿Dime, muchacha, ayudaste a liberar a
Polinices?]

ISMENE ¿Poli... qué, papá?

Ya sabes que he estado todo el día con mamá.

CREONTE

Sale Focio. Has estropeado mi venganza,
pero ve y tráeme a mi hijo,]
Él la ama pero no se casará con alguien tan
vil.]

ANTÍGONA

Tirano, ¡me río de todas esas amenazas!
El amor conoce sus señales, no puedes
presionarlo].

ISMENE

Te dije que tu conducta sería vigilada.

ANTÍGONA

Yo no conté mis pollos antes de que nacieran,
como la estatua de Wellington, con su
caballo a punto de sacudir,]
dando la espalda al Cambio y mirando a la
calle Poultry.]

Entra HEMON

CREONTE

Mi hijo, tú quieres a Antígona.

HEMÓN Sí, más bien.

CREONTE

⁹⁸ Según Laura Monrós es una referencia a la reina que tuvo el dominio de Inglaterra entre 1837 y 1910.

⁹⁹ Supongo que esta imagen tiene relación con el juego verbal que está utilizando a lo largo de sus intervenciones.

¹⁰⁰ La estatua fue inaugurada el 26 de junio de 1844. Referencia de actualidad.

¹⁰¹ Hace referencia al mundo bursátil londinense.

¹⁰² Hace referencia a la calle de Cheapside en Londres.

130 Behold a sight to horrify a father.
She has proved false, to me,

HERMON To you, then till
We part, with all thy faults I love thee still.

ANTIGONE

Beloved Hermon, you had best betimes
Try an advertisement in the Sunday Times¹⁰³,
135 Wanted a wife —An amiable young gent—
You know the usual style, ten shillings spent
In this way, will secure another bride,

HERMON

Another one! Are you not at my side?
Marry come up, why should we further tarry?

ANTIGONE

140 Come up you may, but never can we marry.
In next Gazette¹⁰⁴, your father's mind revolved,

We shall appear with a partnerships dissolved.

CREON

When you have had your *conversazione*¹⁰⁵
I've got a word to say to Antigone,

ISMENE

Oh, ponder well, be not severe.

145CREON It late is
To offer, but to take no advice gratis,
Now, men of Greece who long have braved the
Storm],
As dips of fashion, and the moulds of form,
Who shine within the palace and enough
Have left to light the kitchen¹⁰⁶.

150ANTIGONE Kitchen! Stuff!

CREON

As men of letters you our kingdom dreads

ANTIGONE

He aquí un espectáculo que me horroriza.
Ella me ha resultado falsa,

HEMÓN Por tí, hasta la muerte, aún
con todos tus defectos, te seguiré queriendo.

ANTÍGONA

Querido Hemón, tampoco es que estés en
tus mejores momentos, anúnciate en el S.T,
Quise una esposa- una joven afable-
sabes el estilo habitual, 10 chelines cuesta,
de esta manera, conseguirás otra novia.

HEMÓN

¡Otra! ¿No estás conmigo?
¡Casémonos! ¿Por qué tardar?

ANTÍGONA

Puedes subir, pero nunca podremos casarnos.
En la próxima *Gaceta*, la mente de tu padre
girará,]
apareceremos como una sociedad disuelta.

CREONTE

Cuando hayas acabado tu *conversación*
tengo una palabra que decirle a Antígona,

ISMENE

Oh, reflexiona bien, no seas severo.

CREONTE Es tarde para ofrecer
ni para aceptar ningún consejo gratis,
Ahora, los hombres de Grecia, quienes
durante tiempo han desafiado la tormenta,
como inmersiones de moda y moldes
que brillan dentro del palacio, hasta
han salido para iluminar la cocina.

ANTÍGONA ¡Cocina! ¡Cosas!

CREONTE

Nuestro reino teme como hombres de letras.

ANTÍGONA

¹⁰³ Diálogo humorístico y referencial de la actualidad de la época. El *Sunday Times* es el periódico londinense fundado en 1821.

¹⁰⁴ Como comenta Laura Monrós, fue uno de los tres periódicos oficiales, cuyo título era *The London Gazette*. Contenía, entre otras informaciones, una lista de nombramientos y promociones gubernamentales, nombres de los que habían quebrado y otras noticias de interés social.

¹⁰⁵ Según Laura Monrós, el italianismo responde a razones métricas.

¹⁰⁶ Interesante visión de argumentación analógica de la cultura grecolatina con la actualidad del mundo victoriano.

'Mongst men of letters he will find wise heads.

CREON

Be witness, in what penetrating lingo
I swear to punish,

ANTIGONE Don't swear,

CREON her, by jingo.

155 I thus my vengeance breathe, though she
defies it
And say,

ANTIGONE Say nothing.

CREON Then I'll vocalize it.

ANTIGONE

We'd better make a trio if you can,
Two out of three, and, (*to Hermon*) you go the odd
man.]

TRIO

CREON

My herald now proclaims, the morn
160 When you so guilty found,
Shall in a cave, a maid forlorn,
Be taken under ground.
There in this cavern deep confined,
With horrors none can tell,
165 Too late, alas, you, then will find
My cave is not a sell,
Heigho! Jiggy! I've sworn that I'll punish Antiggy¹⁰⁷.

HERMON

Oh dear, Jiggy, that's certainly awkward, Antiggy,

ANTIGONE

Your sentence old chap, I don't value a rap.

CHORUS

170 Her sentence old chap, she don't value a rap.

CREON

I've sworn by Jove and Jingo too
This day the girl shall die.

LEADER

You now will learn from what he's going to do,

Entre los hombres de letras encontrará sabios.

CREONTE

Sea testigo, en qué penetrante jerga
yo juro castigar.

ANTÍGONA No lo jures,

CREONTE Ella, por supuesto.

Así respiro su venganza, aunque ella
lo desafía.
Y decirle...

ANTÍGONA No decir nada.

CREONTE Entonces lo vocalizaré.

ANTÍGONA

Será mejor hacer un trio si puedes,
dos de cada tres, y (*a Hemón*) serás
el hombre extraño.]

TRÍO

CREONTE

Mi heraldo ahora proclama, la mañana
cuando te encuentres culpable,
en una cueva, una doncella abandonada,
será llevada bajo tierra.
Allí confinada en esta caverna profundamente
con horrores que nadie puede decir,
demasiado tarde, por desgracia, usted
encontrará que mi cueva no es una venta.
He jurado que castigaré Antiggy.

HEMÓN

Oh querida, Jiggy, eso es incómodo, Antiggy,

ANTÍGONA

Tu sentencia, viejo amigo, no vale un rap.

CORO

Tu sentencia, viejo amigo, no vale un rap.

CREONTE

Lo he jurado por Jove y Jingo también
Ese día la chica morirá.

LÍDER

Usted ahora aprenderá de lo que él hará,

¹⁰⁷ Juego con el antropónimo de Antígona como "Jiggy", "Antiggy".

A good receipt to make a family stew.

175 First take your king, and pop him in hot water,

Then when he boils you may serve out the daughter].

SOLO
HERMON

My heart's in my high-lows, my heart isn't here,
All through that wild buck who's collaring my dear,

I feel from my waistcoat it's gone down below,

180 My heart's in my high-lows wherever I go.

SOLO
ANTIGONE

Though you put me in a cave
You shall find me in earth descending,
Even there I can behave

As a heroine should rave,

185 You may yet repent this hour,
Though no poll curtailed your power
Thus to grind so fair a flower.

Yes, though lingering in a cave,
You shall find when life is ending,

190 That my ghost shall leave my grave
And sing a spectral Polka Stone!¹⁰⁸

TRIO AND CHORUS

Then now her fate's decided, within that cave she dies,

His power she derided, now he her rage defies,
He wants no more of her society, kings like public
want variety¹⁰⁹,]

195 He's make a vow, he'll keep it now,
But he won't serve her so any more.

Exeunt all but Hermon and Antigone.

HERMON

To be entombed alive is not the thing,
And there's my father calls himself a king,
I wonder who first made such kings as he!

200 If I was one I'm sure it shouldn't be.

ANTIGONE

Nay, but a king may punish folks we know.

HERMON

A king's no king who spoils a subject so,

Una buena recepción para hacer un guiso
familiar]

Primero toma a tu rey, y mételo en agua
caliente],
luego, cuando hierva, puedes servir a la hija.

SOLO
HEMÓN

Mi corazón sube y baja, no está aquí,
todo a través de ese salvaje macho, quien
está ruborizando a mi querida,]

y siento desde mi chaleco que se va hacia
abajo]
mi corazón sube y baja donde yo vaya.

SOLO
ANTÍGONA

Aunque me pusiste en una cueva
me encontrarás en la tierra descendiendo,
Incluso ahí puedo comportarme
como una heroína que debería delirar,
Aún puedes arrepentirte en esta hora,
aunque ninguna encuesta redujo tu poder
para moler una flor tan bella.
Sí, aunque permaneciendo en una cueva,
encontrarás cuando la vida se acabe
que mi fantasma dejará mi tumba
¡Y cantará una polka spectral!

TRÍO Y CORO

Desde ahora su destino está decidido, ella
morirá en la cueva],
ella se burla de su poder, él desafía su rabia,
Él no quiere más de su sociedad,
los reyes como el público quieren variedad,]
Ha hecho un voto, lo cumplirá ahora,
pero ya no le servirá más.

Salen todos menos Hemón y Antigona.

HEMÓN

Estar sepultado vivo no es la cosa,
y allí está mi padre llamándose así mismo rey
¡Me pregunto quién hizo reyes como él!

Si yo fuera uno, seguro de que no debería
serlo.]

ANTÍGONA

No, pero un rey puede castigar a la gente que
conocemos.]

HEMÓN

Un rey no es un rey que estropea un asunto así,

¹⁰⁸ Como comenta Laura Monrós, esta danza llegó a ser muy popular en la Inglaterra de 1844.

¹⁰⁹ Según Laura Monrós hace referencia a la heterogeneidad de espectáculos en la Inglaterra victoriana.

ANTIGONE

But lines like that are taught in all our schools,

HERMON

It's but hard lines, when only one man rules.

ANTIGONE

205 Walled in a rock! Oh horrible decree!
He wouldn't serve a horse as he serves me.

HERMON

Not serve a horse so, but one rock he shook
Would serve a mayor so, if he'd that wall, rock,

ANTIGONE

Farewell, the flowers may bloom above my pate,

210 Mine is a sort of Horticultural Fête¹¹⁰,

HERMON

You will not die alone, when they come hither
They'll say I took my leaves, and they did *with her*.

ANTIGONE

Farewell, my Hermon!

HERMON Oh, ye stars above!
Who knows as well as I what 'tis to love?
215 Why am I sad? Why choked with an adieu?

Parting unmans me!¹¹¹

ANTIGONE And unmans me too!

DUET

ANTIGONE

Whilst the lads of the village shall drearily

HERMON Ah!

ANTIGONE

Share their labours to hand me along,
I say unto thee that verily

HERMON Ah!

ANTÍGONA

Pero esas líneas se enseñan en todas nuestras
escuelas.]

HEMÓN

No son más que líneas duras cuando solo
gobierna un hombre.]

ANTÍGONA

¡Amurallado en una roca! ¡Oh horrible decreto!
Él no serviría a un caballo como yo le sirvo.

HEMÓN

Así no sirvo a un caballo, pero él choca una
pedra]
como serviría a un alcalde, si él tuviera esa
pared, esa roca,]

ANTÍGONA

Adiós, las flores pueden florecer sobre mi
coronilla,]
la mía es una especie de Fiesta Hortícola.

HEMÓN

No morirás sola, cuando vengan acá
ellos dirán que tome mis permisos, y ellos lo
hicieron *con ella*.]

ANTÍGONA

¡Adiós, mi Hemón!

HEMÓN ¡Oh, estrellas de arriba!
¿Quién sabe tan bien como yo qué es amar?
¿Por qué estoy triste? ¿Por qué estoy ahogado
con un adiós?]
¡Separarme me afemina!

ANTÍGONA ¡Y a mí también!

DUETO

ANTÍGONA

Mientras los muchachos de la villa

HEMÓN ¡Ah!

ANTÍGONA

Comparten sus trabajos para entregarme,
te digo que verdaderamente

HEMÓN ¡Ah!

¹¹⁰ Según Laura Monrós era un entretenimiento muy común en la Inglaterra victoriana.

¹¹¹ Juega de nuevo con el doble sentido, recordemos que el papel está interpretado por un varón.

ANTIGONE

220 The King's come it rather too strong.

CHORUS

All right and tight, they bid good night.
The monarch's spite has killed her quite.

HERMON, ANTIGONE

Half dead with fright, in such a plight
Deprived of light, she'll die outright.

Exit Hermon.

LEADER

225 That he may join his rock imprisoned bride
He's gone to book a place for one outside,
Antigone, who finds she's lost her beau,

Half cracked remain in Grecian status quo¹¹².

ANTIGONE

Immured within a well, through earth a ducker

230 None but a pump can give me any succor
Shut up within a crib, three yards by two,
Not knowing with my two feet what to do.
What if wild beasts should come, and I am beaten,
I'm in this ravine, ravenously eaten.

235 No room to stand upright, my head gets acks,

I make an impression there with ceiling whacks.
No room to turn, see in that situation
A virgin verging upon desperation.
The cavern crumbles! Ah, my fear increases!

240 P'raps on that stage I'll tear myself to pieces
To pieces in one act, for there no doubt,
Only the miners¹¹³ then can bring me out
Stifled for want of air, but lost, perdition!
I'll grasp at all I can in this position.

DUET

ANTIGONE

245 When time hath bereft me,

CHORUS

Oh, look at her eyes,

ANTÍGONA

El rey ha venido demasiado fuerte.

CORO

Todo bien y apretado, ofrecen buenas noches.
El rencor del monarca la ha matado.

HEMÓN, ANTÍGONA

Medio muerta de miedo, en tal situación
privada de luz, ella morirá directamente.

Sale Hemón.

LÍDER

Para que se una a su novia
ha ido a reservar un lugar para uno afuera
Antígona, que descubre que ha perdido a su
novio,]
medio agrietado permanece en el *status quo*
griego.]

ANTÍGONA

Inmóvil dentro del pozo, como un buzo a través
de la tierra]

Nadie más puede darme socorro
Cállate dentro de tu tumba, tres yardas por dos,
no saber qué hacer con mis pies.

Y si vienen bestias salvajes y me golpean,
estoy en este barranco, devorada.

No hay espacio para estar erguida, mi cabeza
se llena],
me impresionan los golpes del techo.

No hay espacio para girar, ver en esta situación
a una virgen al borde de la desesperación.

¡La caverna se desmorona! ¡ah, mi miedo
aumenta!]

En ese escenario me haré pedazos,

a pedazos en un acto, porque no hay duda
solamente los *minors* pueden sacarme.

¡Ahogada por falta de aire, perdida, perdition!

En esta posición me aferraré a todo lo que
pueda.]

DUETO

ANTÍGONA

Cuando el tiempo me ha privado,

CORO

¡Oh, mirad sus ojos!

¹¹² Nueva referencia al mundo clásico en clave irónica.

¹¹³ Hace referencia a los teatros pequeños, según Laura Monrós.

ANTIGONE

And lovers have left me,

CHORUS

Just hear how she cries,

ANTIGONE

In the midst of my sadness.

CHORUS

250 You cannot be free.

ANTIGONE

And the end of its madness,

CHORUS

With that we agree.

SOLO

ANTIGONE

What a capital lark, to steal out in the dark,
From the place where they stow me away,
255 To give them treats, by a chase in the street,

As swiftly as she darts away.
'Tis plain I am done in the eyes of his son,

But an Irish howl¹¹⁴ I'll sing,
And I'll keep my flight for another night
260 If once I could smuggle the King. *Exit.*

LEADER

You see Antigone has gone to perish,
Unmindful of the long life let us cherish.
Now here's the King, and where you find the
Court,]
You know the game produces always sport.

Enter CREON and Court.

CREON

265 Methinks some poet somehow somewhere sings
Of wondrous fallings off in earthly things,
Of gorgeous empires going to decay,
Of rapid rivers running all away,
How mighty mountains shrink to mole hills small,
270 And little hills become no hills at all,

ANTÍGONA

Y los amantes me han dejado,

CORO

Solo escucha cómo llora,

ANTÍGONA

En medio de mi tristeza.

CORO

No puedes ser libre.

ANTÍGONA

Y el fin de su locura,

CORO

Con eso estamos de acuerdo.

SOLO

ANTÍGONA

Qué broma capital, para robar en la oscuridad
en el lugar donde me guardan,
para darles golosinas, en una persecución
callejera],

tan rápida como ella se aleja.
Es evidente que he terminado a los ojos de su
hijo]
pero una lamentación mortuoria voy a cantar,
y mantendré mi vuelo por otra noche
si puedo pasar de contrabando al rey. *Sale.*

LÍDER

Ves que Antígona ha ido a perecer,
No nos preocupemos por la larga vida.
Ahora aquí está el rey, y dónde se encuentra
la Corte,]
Usted conoce que el juego produce siempre
deporte]

Entra Creonte y la Corte.

CREONTE

Creo que un poeta de alguna manera canta
de maravillosas caídas de las cosas terrenales,
de imperios magníficos que van a decaer,
de rápidos ríos corriendo por todos los lados,
cómo las montañas poderosas se encogen,
y las pequeñas colinas desaparecen,

¹¹⁴ Según Laura Monrós, la expresión "Irish howl" hace referencia a una lamentación de duelo con un ceremonial preciso.

So now I find with vengeance I've gone through
That nothing more is left a king to do.

Enter PHOCIAN.

How now, thy news?

PHOCIAN The fortune-teller's come
And wants to know, sire, if the King's at home.

CREON

275 Then tell the juggler¹¹⁵ slave to call again,

I'm busy, thou troublest me, I'm not in the
juggler vein¹¹⁶].

PHOCIAN

But he declares he something has to say
Which being important must be said to day.

CREON

Well, let him enter. (*Exit Phocian.*) As he reads
the stars,]

280 He in a twinkling, can foresee the wars.
He knows full well what foe may prove a scorner,

So from his shell I may extract a warner.

Enter TIRESIAS.

CREON

What tale of wonder would'st unfold to me?

TIRESIAS

None are so blind as those who will not see
285 There is a spot that stains your country's peace

CREON

I've read so, in the History of Grease.
Thou foolish knave, dost think I need be told
How well one works the Oracle with gold?

TIRESIAS

Dost think, oh King, I prophecy for pelf?
290 No sovereign left, you'll lose a crown yourself,

CREON

así que ahora me encuentro con la venganza
nada más me queda por hacer como rey.

Entra FOCIO.

¿Qué hay de nuevo?

FOCIO El adivino ha llegado
Y quiere saber si el rey está en casa.

CREONTE

Luego, dile al esclavo malabarista que vuelva
a llamar,]
estoy ocupado, me molesta, no tengo la vena
malabarista].

FOCIO

Pero él declara que tiene algo que decir,
lo que es importante hay que decirlo hoy.

CREONTE

Bueno, déjalo entrar. (*Sale Focio*). Mientras
lee las estrellas, en un abrir y cerrar de ojos
puede prever guerras.
Él conoce muy bien qué enemigo puede ser
escarnecedor],
así que de su protección puedo extraer un
aviso.

Entra TIRESIAS

CREONTE

¿Qué historia maravillosa me contarás?

TIRESIAS

Nadie es tan ciego como los que no verán
que hay una mancha que mancha la paz de su
país].

CREONTE

Lo he leído en la historia de Grecia.
Tú, bribón tonto, ¿crees que necesito que me
lo digan? ¿Que el oráculo se trabaja bien con
oro?]

TIRESIAS

¿Piensas, oh rey, que yo profetizo por la piel?
No queda soberano, perderás tú mismo la
corona].

CREONTE

¹¹⁵ La asociación entre malabaristas, adivinos y la mitología clásica era un lugar común en la Inglaterra victoriana, según Laura Monrós.

¹¹⁶ La expresión : "not in the giving vein" es una alusión a la obra *Ricardo III* de W. Shakespeare (Laura Monrós).

There's mischief in thy words, say what's the Reason]
That thus you blend low cunning with high treason?]
TIRESIAS

You've been and cast one living in a tomb.

CREON

Aye, by St. Paul's she well deserves her dome.

TIRESIAS

295 In that yourself and kingdom dearly suffers.

CREON

So royal trains are stopped by railway buffers,

But what's the train of evils this will bring?

TIRESIAS

A down train, hearken to the Gypsy King!

SONG

TIRESIAS

Oh, I am the Gypsy King,
300 And not such a king as thee,
Your conduct is not the thing
And that you will presently see.
Your empire will be knocked down,
And your lands will your enemies seize.

305 They won't leave the king half a crown,
So your Majesty do as you please.

BOTH

For you are
I am the Gypsy King —ha! ha!
Yes he is
I am the Gypsy King! *Exit Tiresias*

CREON

Oh scene distracting, well may poets say
310 What must be must, each dog will have his day

Did ever monarch pocket ills like mine?

Grief makes me dry, bring me some ale or wine.
Enter PHOCIAN.

PHOCIAN

All hail, my liege, but whine indeed you may.

Hay picardía en tus palabras, ¿di cuál es la razón]
que así mezcles la baja astucia con la alta traición?]

TIRESIAS

Has estado y has arrojado a uno que vive a una tumba].

CREONTE

Sí, por St. Paul se merece una cúpula.

TIRESIAS

En eso, tú y el reino sufrís mucho.

CREONTE

Así que los trenes reales son detenidos por amortiguadores],
¿Pero cuál es el tren de males que traerá esto?

TIRESIAS

¡Un tren, escuchen al rey Gitano!

CANCIÓN

TIRESIAS

Oh, soy un rey Gitano,
y no un rey como tú,
tu conducta no es el tema
y eso ya lo verás.
Tu imperio será derribado,
y tus tierras serán conquistadas por tus enemigos]

No dejarán media corona al rey,
así que su Majestad haga lo que le plazca.

JUNTOS

Para tí eres
Yo soy un rey Gitano- ¡ja! ¡ja!
Sí, él es
Yo soy un rey Gitano. *Sale Tiresias.*

CREONTE

Oh escena distraente, los poetas dirán
lo que debe ser imprescindible, cada perro tendrá su día].
¿Alguna vez el monarca tuvo problemas como los míos?]

El dolor me seca, tráeme cerveza o vino.
Entra FOCIO.

FOCIO

Todos saluden, mi señor, puede quejarse.

Your son is dead, and there's the deuce to pay.

CREON

315 What, dead, defunct, gone, bolted, mizzled¹¹⁷ quite
What, no life left?

PHOCIAN

Your majesty is right.
The prince stopped waiting at the cavern's side
Until he found Antigone had died
Then seized a rope, though crazed he never
looked it
Twisted it round his neck,

CREON

And then he,

PHOCIAN

320 Hooked it.

CREON

Oh horror! Now to write up, I'll begin,
A kingdom to be let, enquire within,
No son, no joy, and no Antigone!
Ah me! Ah me! Ah me! Ah me! Ah me!
325 To keep my might I now no longer can,
Pity the sorrow of a poor old man,
I well these signs of royalty can spare,
Since thus I've lost my only son and heir
Oh Hermon, Hermon and beloved Antig!

(Drops wig which is picked up by Chorus).

330 I'll thank you, sir, just to return that wig.

Against this sea of woes in vain I strove,
I feel myself a miserable cove,
A song may perhaps departed spirits raise,

Oblige me with the light of other days.

MEDLEY

CREON

335 Oh, here's a pretty mess for a king to be in,
It's enough to make a man like a Cheshire cat grin,

To lose all my joys, but don't care a pin,

For I'll soon prove an emigrant cutter¹¹⁸,
What do you think should a king have for supper,

340 Who has lost all his teeth and has no bread
and butter?]

Vuestro hijo está muerto y hay que pagarlo.

CREONTE

¿Qué muerto, difunto, ido, desaparecido?
¿Qué no le queda vida?

FOCIO

Su majestad tiene razón.
El príncipe dejó de esperar al lado de la caverna
hasta que descubrió que Antígona había muerto
entonces agarró una cuerda, enloquecido,
sin mirar
la retorció alrededor de su cuello.

CREONTE

Y entonces él,

FOCIO

Se ahorcó.

CREONTE

¡Oh horror! Ahora empezaré a escribir,
un reino para ser dejado, para inquirir,
¡Sin hijo, sin alegría, sin Antígona!
¡Ah de mí! ¡Ah de mí! ¡Ah de mí! ¡Ah de mí!
ya no puedo mantener mi fuerza,
compadécete del dolor de un pobre anciano,
de estos signos de realeza puedo prescindir,
desde que perdí a mi único hijo y heredero
¡Oh Hemón, Hemón y la amada Antígona!

*(Deja caer la peluca que es recogida por el
Coro).*

Le agradeceré, señor, que me devuelva la
peluca.]
Contra este mar de aflicciones en vano luché,
me siento como una caleta miserable,
Una canción que tal vez los espíritus difuntos
levantan,]
compláceme con la luz de otros días.

CREONTE

Oh, aquí hay un gran lío para un rey,
es suficiente para hacer sonreír a un gato de
Cheshire]
para perder todas mis alegrías, pero no me
importa un alfiler,]
porque pronto demostraré ser un emigrante
¿Qué crees que debería tener un rey para cenar,
cuando ha perdido todos sus dientes y no tiene
pan y mantequilla?]

¹¹⁷ "Mizzled" como "decamp, disappear suddenly, vanish", he traducido por "desaparecido".

¹¹⁸ Según Laura Monrós, la emigración fue una práctica regular en la Inglaterra victoriana. Alude a la emigración australiana a consecuencia de la crisis económica.

So clar de Palace¹¹⁹ and old King Creon neber tire.

I'll seek some distant sham rock
That's close by New South Wales,
And go as many a bankrupt leaves
345 The country where he fails.
I would not stay another night
For diamonds, pearls or gold,
But take my treasure there all right
And live on what is sold,
350 And thus I'll play a wiser part,
And building farms around
Will let none know what time I start,
Or where I'm to be found.
Yes, I'll take a train tonight
355 By railroad down to Dover,
Book a place all right
And cross the Channel over,
Then to Paris, I
Will go when the weather cooler is,
360 And call when passing by
On Louis Phillippe¹²⁰ at the Tuileries!
Only say, when the train is slack again
And from that day, you won't see me back again.

Enter HERMON, ANTIGONE— and the rest.

HERMON

The man whose grief is vented in a song
365 May hope that grief won't last him very long.

CREON

What, all alive again?

ANTIGONE Yes, rocks teach curious trades.

I played my cards so well, they turned up spades¹²¹,

With these we dug our way to light and glory

Ask him, sir, if you think I tell a story.

CREON

370 You didn't hang then, though the King's in
check?¹²²]

HERMON

Así que “clar de Palace” y el Viejo Creonte
nunca más.]

Buscaré alguna roca distante
cerca del sur de Nueva Gales
e iré como si estuviese en bancarrota
cuando el país falla.
No me quedaría otra noche
para diamantes, perlas u oro,
pero me llevaré mi tesoro allí
y viviré de lo que se venda,
y así jugaré un papel más sabio,
y construiré granjas alrededor
y no dejaré que nadie sepa cuándo comienzo
o dónde me pueden encontrar.
Sí, tomaré un tren esta noche,
por ferrocarril hasta Dover,
Reserva un lugar
y cruzaré el canal,
luego a París, yo
iré en el tiempo más fresco,
y ¡llamaré cuando pase
Luis Felipe en la Tullerías!
solo decirte, cuando el tren regrese
desde ese día, no volverás a verme.

ENTRA HEMÓN, ANTÍGONA y el resto.

HEMÓN

El hombre cuyo dolor se desahoga en una
canción]
puede esperar que el dolor no le dure mucho.

CREONTE

¿Qué, todos estáis vivos?

ANTÍGONA

Sí, las rocas enseñan oficios curiosos.
Jugué tan bien mis cartas, que se volvieron
espadas,]
con ellas cavamos nuestro camino a la luz y
a la Gloria]
Pregúntele, señor, si cree que cuento una
historia].

CREONTE

¿No te ahorcaste, entonces? ¿El rey lo
tenía todo bajo control?]

HEMÓN

¹¹⁹ Adaptado de la canción “Clar de kitchen” de 1832, según Laura Monrós.

¹²⁰ Rey de Francia entre 1830 y 1848.

¹²¹ Hace un juego verbal con el palo, en este caso las espadas, y la metáfora de su liberación.

¹²² Laura Monrós comenta que la expresión “in check” significa tener algo bajo la restricción de libertad de movimientos, es decir, bajo control.

Yes, pa, I did, but 'twas round her neck.

CREON

Odzooks, I am so glad being in the right of it,
I tell you what we'll do, we'll make a night of it,
If these good friends¹²³ will join our social board

375 We'll nightly give the best we can afford.

Our house of entertainment¹²⁴ isn't large,

ANTIGONE

Hearty the welcome, though a moderate charge,

Give then Antigone a frequent call¹²⁵,

CREON

You'll own that she's been *Wild*,

ANTIGONE And that is *Hall*.

FINALE

380 And now that our frolie's o'er we wait for
your kind approbation.
Give us but your smiles to night and we'll away
With sorrow.
Grant that Antigone's been in a pretty situation.

Then, if you're satisfied, pray call again tomorrow.
Now to the end advancing,

385 Pleasure still entrancing,
Come for an hour,
Don't mind a shower,
Come, we say, now come!

Rain heard —Umbrella's held up by every body.

Curtain descends to "Long reign over us."

END

Sí, papá, lo hice, pero estaba alrededor de su
cuello].

CREONTE

Estoy contento de estar en lo correcto,
te diré lo que haremos, daremos una noche,
si estos buenos amigos se unen a nuestra
junta social]

(la) daremos en todas las noches lo mejor que
podamos].
nuestra casa de entretenimiento no es grande,

ANTÍGONA

Cordial bienvenida, aunque (supone) una carga
moderada,]
dadle a Antígona una llamada frecuente.

CREONTE

Reconoceréis que ella ha sido Wild.

ANTÍGONA Y ese es Hall.

FINAL

Y ahora que la "Frolie" está terminada
esperamos su amable aprobación.
Dadnos vuestras sonrisas esta noche y nos
iremos con dolor.
Reconoced que Antígona ha estado en una
bonita situación].

Luego, si estáis satisfechos, volved mañana.
Ahora que el final va avanzando,
el placer sigue siendo fascinante,
Venid por una hora,
no os preocupeis por la ducha,
¡Venid, decimos, venid!

*La lluvia se escucha-el paraguas es sostenido
por todos.*

*El telón descende. Canción: "Largo reinado
sobre nosotros".*

FIN

¹²³ Según Laura Monrós se refiere a la audiencia y entra dentro de las convenciones de lo burlesco. Es una manera amena de concluir la obra con la esperanza del regreso.

¹²⁴ Se trata del *New Strand Theatre* donde se representa la obra. George Wild (*Antigone*) y Harry Hall (*Creonte*).

¹²⁵ La misma Antígona requiere que el público la vuelva a llamar para las sucesivas interpretaciones de la obra.

9.5. Apéndice 5. *Antigona* (1949). Traducción de Hölderlin y anotaciones.

Antigona

Gemeinsamschwesterliches! O Ismenes Haupt!

Weißt du etwas, das nicht der Erde Vater

Erfüllt mit uns, die wir bis hierher leben,

Ein Nennbares, seit Oedipus ghascht ward?

Nicht eine traur'ge Arbeit, auch kein Irrsal,

Und schönlich ist, und ehrlos nirgend eines,

Das ich in deinem, meinem Unglück nicht gesehn.

Jetzt aber, ahnest du das, was der Feldherr

Uns kundgethan, in offner Stadt, so eben?

Hast du gehört es? Oder weißt du nicht,

Wie auf die Lieben kommet Feindesübel?

Ismene

Nicht kam ein Wort zu mir, Antigona, von Lieben,

Kein liebliches und auch kein trauriges, seitdem

Die beiden Brüder beide wir verloren;

Die starben, Einem Tag, von zweien Händen;

Seit aber fort das Heer von Argos ist,

Vergangne Nacht, weiß ich nichts weiter mehr,

Und bin nicht glücklicher und nicht betrübter.

Antigona

Das dacht' ich wohl und rief dich aus dem Hofthor

Antígona

¡Oh cabeza de Ismene! ¡Hermana de mi sangre!¹²⁶]

¿Sabes tú de algo que el Padre de la Tierra¹²⁷

no haya experimentado con nosotras desde que nacimos,]

algo nombrable, desde que a Edipo apresaran?]

ni un triste¹²⁸ trabajo ni un extravío,

y ningún lugar es vergonzoso y deshonroso,

que yo ni en tu desgracia ni en la mía haya visto].

¿Pero, intuyes ahora lo que el general

nos ha proclamado al instante en la abierta ciudad?]

¿Lo has oído? ¿O es que no sabes,

los males que los enemigos traman contra los seres queridos?]

Ismene

Ni un palabra me llegó, Antígona, de ello¹²⁹,

ni amable ni tampoco triste, desde que

nosotras perdimos a ambos hermanos;

en un mismo día ellos murieron uno a manos de otro;]

Desde que el ejército de Argos ha partido,

la pasada noche, ya no sé nada más,

Y no estoy ni dichosa ni turbada.

Antígona

Eso mismo pensaba, por eso te llamé fuera

¹²⁶ En alemán significaría algo así como “conjuntamente hermanal”, hace referencia tanto al mismo linaje como a la misma familia. Por tanto, he optado por esta expresión que más se ajusta a nuestra tradición.

¹²⁷ Se refiere al dios Zeus.

¹²⁸ Destacamos la elisión de la vocal del adjetivo “traurig” y el carácter connotativo del mismo en la obra.

¹²⁹ “Von Lieben” significa “de los que amamos”, pero he optado por traducirlo con un pronombre neutro, porque sirve de elemento anafórico de la intervención anterior.

Darum, daß du's besonders hören könntest.

Ismene

Was ists, du scheinst ein rothes Wort zu färben?

Antigona

Hat mit der letzten Ehre denn nicht unsre Brüder

Kreon gekränzt, beschimpfet, wechselsweise?

Eteokles zwar, sagt man, behandelt er

Mit rechtem Recht, gesezgemäß, und birgt

Ihn in die Erd',ehrsam den Todten drunten.

Vom andern aber, der gestorben ist armseelig,

Von Polynikes Leibe sagen sie, man hab'

Es in der Stadt verkündet, daß man ihn

Mit keinem Grabe berg' und nicht betraure.

Man soll ihn lassen unbeweint und grablos,

Süß Mahl den Vögeln, die auf Fraßes Lust sehn.

So etwas, sagt man, hat der gute Kreon dir

Und mir, denn mich auch mein'ich, kund gethan,

Und hierher kommt er, diß Unwissenden

Deutlich zu melden. Und die Sache sei

Nicht, wie für nichts. Wer etwas thut dabei,

Dem wird der Tod des Steinigens im Orte.

So steht es dir. Und gleich wirst du beweisen,

Ob gutgeboren, ob die Böse du der Guten?

del portal, para que lo pudieras oír.

Ismene

¿Qué pasa, parece que pintas una roja¹³⁰
palabra?]

Antígona

¿Con los últimos honores a nuestros
hermanos]

Creonte no ha coronado y afrentado
alternativamente?]

En efecto, a Eteocles, según dicen, lo trata

con justo derecho, conforme a la ley, y lo

acoge¹³¹ dentro de la tierra,honorable para los
muertos de abajo.]

Pero al otro, del que ha muerto miserable,

de Polinices, se proclama en la ciudad,

que ni se le cobije en tumba alguna

ni se le plañe. Debería quedarse

sin ser llorado y sin tumba,

Dulce manjar para los pájaros, que ven el
placer de comer.]

Eso es, dicen, lo que el buen Kreonte a tí

y a mí, pues según creo también a mí, ha
hecho saber.]

Y hacia aquí él llega, para anunciar esto

claramente a los ignorantes. Y el asunto

no es baladí¹³². Al que algo hiciera en este
sentido]

será lapidado en el mismo lugar.

Esto es lo que hay¹³³. Y enseguida
demostrarás

Si eres de buen linaje o ¿eres indigna?¹³⁴

¹³⁰ Se refiere a los malos augurios, pero aquí en vez de utilizar el color negro, usa el color rojo de la sangre.

¹³¹ El verbo "bergen" significa sostener, aferrar, salvar, entañar... pero creo que el significado de "acoger" tiene el carácter de salvar con cuidado, con las manos como lo abraza también.

¹³² "Und die Sache sei/nicht, wie für nichts", literalmente: „el asunto no es cosa de nada“. He optado por darle un carácter más enfático con la expresión: "no es baladí".

¹³³ "So steht es dir", literalmente es: "Esto es lo que tienes", pero he optado por cambiarlo con un registro más coloquial y cercano al oyente.

¹³⁴ Se refiere si es bien nacida o indigna para sus antepasados, si hace honor a su linaje o no.

Ismene

Was aber, o du Arme, wenn es so steht?

Soll ich es lassen oder doch zu Grab' gehn?

Antigona

Ob mitthun du, mithelfen wollest, forsche!

Ismene

Das ist vermessen. Wie bist du daran?

Antigona

Ob du den Todten mit der Hand hier tragest?

Ismene

Dem willst zu Grab du gehn, dem die Stadt entsagt hat.

Antigona

Von dir und mir mein'ich, auch wenn du nicht es willst,

Den Bruder. Denn treulos fängt man mich nicht.

Ismene

Verwilderte! Wenn Kreon es verbietet?

Antigona

Mit diesem hat das Meine nichts zu thun.

Ismene

O mir! Bedenke, Schwester, wie der Vater

Von uns, verhaßt und ruhmlos, untergangen,

Nach selbstverschuldeten Verirrungen,

Da er sein Augenpaar mit eigner Hand zerstoehen.

Und dann die Mutter, Ehefrau zugleich,

Ein doppelt Leiden, mit gewundnen Striken

Ismene

Pero, oh desgraciada, ¿así están las cosas?

¿Debo dejarlo estar o voy hacia la tumba?

Antígona

Mira si quieres actuar conmigo y ayudarme.

Ismene

Esto es desmesurado. ¿Qué te propones?

Antígona

Me pregunto si con tus manos traerías al
muerto aquí.]

Ismene

Quieres llevar a la tumba a aquel que la
ciudad ha renegado.]

Antígona

De tí y de mí, creo, aún cuando tú no lo
quieras,]

es el hermano. No quiero ser desleal¹³⁵.

Ismene

¡Te has vuelto salvaje! ¿Y si Creonte lo ha
prohibido?]

Antígona

Con ese nada tiene que ver lo mío¹³⁶.

Ismene

¡Ay de mí! Recuerda, hermana, cómo el padre
se nos fue, odiado y sin gloria, y se hundió¹³⁷

tras extravíos de los que él mismo era
culpable]

cuando con su propia mano pinchó su par de
ojos]

y luego la madre, al mismo tiempo esposa

una doble pena, con anudadas cuerdas

¹³⁵ “Denn treulos fängt man mich nicht”, sería literalmente que „no habrán de hallarme desleal“. He optado por el verbo “querer “más que “ hallar”, para enfatizar mejor el sentido de Antígona.

¹³⁶ Seguramente el sentido será que Creonte no puede tener la fuerza de separar a Antígona de los suyos. Aquí se evidencia el sentido fraternal y el peso de la tradición familiar, el ámbito privado de Antígona y su firme propósito.

¹³⁷ “Untergagen” participio de “untegehen”, como hundirse, desmoronarse, caer. Hoy en día sería “untergegangen”, por lo tanto, no sería un verbo separable en la época de Hölderlin.

Verstümmelte das Leben sie. Zum dritten,
 Die beiden Brüder, die an Einem Tage
 Verwandten Tod mit Gegnershand bewirket.

Und nun wir zwei, die wir allein geblieben,
 sieh, wie am schlimmsten wir vergiengen, wenn
 Gewaltsam wir des Herrn Befehl und Kraft
 Verfehlten. Diß auch denke, weiber sind wir,
 Und dürfen so nicht gegen Männer streiten.
 Und dann auch, weil von Stärkern wir beherrscht sir

So müssen wir diß hören; Härters noch!
 Ich also bitte sie, die drunten sind,
 Mir zu verzeihen, daß mir diß geschieht,
 und lass' sie walten, die da ferne gehen,
 Denn Ueberflüssiges zu thun, ist sinnlos.

Antigonae

Befehlen will ich's nicht, und wolltest du's nun
 Noch thun, es wär' in deiner Hülfe Lust nicht.

Nein! Denke du, wie dir's gefällt; doch ihn
 Begrab' ich. Schön ist es hernach zu sterben.
 Lieb werd' ich bei ihm liegen, bei dem Lieben,
 Wenn Heiligs ich vollbracht. Und dann ists mehr Zeit,
 Daß denen drunten ich gefall', als hier.

Dort wohn' ich ja für immer einst. Doch du,
 Liebt es, halt' ehrlos vor Göttern Ehrsams.

Ismene

la vida truncó¹³⁸. Y en tercer lugar,
 los dos hermanos, que en un solo día
 provocaron emparentada muerte con mano
 enemiga.]

Y ahora nosotras dos, que solas quedamos,
 mira, cómo del peor modo pereceríamos, si
 violentamente a la orden y al poder del
 señor]

faltáramos¹³⁹. También piensa que somos
 mujeres]

y no debemos pelear contra los hombres.
 Y además, que estamos gobernadas por otros
 más fuertes]

Debemos obedecer esto; ¡y aún más duro!
 Yo ruego a los que están abajo,
 que me perdonen, por esto que me pasa
 y que gobiernen los que se van lejos,
 pues hacer algo superfluo¹⁴⁰ carece de
 sentido.]

Antígona

Yo no querré ordenarlo, y si ahora
 después de todo quisieras, no hallaría placer
 en tu ayuda.]

¡No! Piensa como te guste; pero yo
 he de enterrarlo. Hermoso será luego morir.
 y amaré yacer junto a él, junto al ser amado,
 una vez cumpla lo sagrado. Y luego, más
 tiempo tendré que gustar a los de abajo que a
 los de aquí.]

Pues para siempre estaré allí, llegado el día].
 Pero Tú, si quieres, estima deshonoroso lo que
 a los dioses honra].

Ismene

¹³⁸ Del verbo "verstümmeln", puede tener el sentido de "mutilarse" pero yo opto por "truncar" para darle más sentido a la acción del personaje.

¹³⁹ El verbo "verfehlen" tiene el significado de no acertar, de errar. Pienso que aquí encajaría el significado de "faltar en algo", no de carecer sino de no desistir.

¹⁴⁰ El término "überflüssig" con el significado de superfluo, innecesario, inútil, gratuito.

Für ehrlos halt‘ ich’s nicht. Zum Schritt allein, den
Bürger]

Im Aufstand thun, bin linkisch ich geboren.

Antigonae

Nimm nur zum Vorwand diß. Ich aber gehe,

Ein Grab dem liebsten Bruder aufzuwerfen.

Ismene

Ich Arme! O! Wie fürchte ich für dich!

Antigonae

Mir rathe nicht! Komm‘ aus mit deinem Leben.

Ismene

Meinwegen. Laß die That nuer niemand hören!

Halt dich jezt still! So kann ich mit dabei seyn.

Antigonae

O mir! Schrei laut es aus! Ich hasse nur noch mehr
dich],

Schweigst du und sagst nicht dieses aus vor allen.

Ismene

Warm für die Kalten leidet deine Seele.

Antigonae

Ich weiß, wem ich gafallen muß am meisten.

Ismene

Könnst du es, doch Unthunliches versuchst du.

Antigonae

Gewiß ! kann ich es nicht, so muß ich’s lassen.

No lo estimo deshonroso. Solo que para
levantar a los ciudadanos]

he nacido torpe.

Antígona

Pues toma eso como pretexto. Pero yo
marcho,]

para levantarle una tumba a mi hermano más
querido.]

Ismene

¡Pobre de mí! ¡Ay, cuánto temo por tí!

Antígona

¡No me aconsejes! Continúa con tu vida.

Ismene

Así sea. ¡Pero no dejes que nadie se entere de
tu acto!]

Mantente ahora en silencio. Así podré
secundarlo¹⁴¹.]

Antígona

¡Ay de mí! ¡Grítalo bien alto! Todavía te
odiaré más si callas,]

y no profieres esto delante de todos.

Ismene

Tu alma padece calor por esos que están
fríos¹⁴².]

Antígona

Yo sé a quién debo agradecer¹⁴³ más que a
nadie.]

Ismene

Tú puedes, mas intentas lo que es
inconcebible.]

Antígona

¡Cierto! Si no puedo, tendré que dejarlo.

¹⁴¹ “So Kann ich mit dabei seyn” puede traducirse como “entonces yo puedo estar ahí contigo”, pero opto por otra traducción para respetar el ánimo del personaje de Ismene.

¹⁴² Hölderlin en realidad dice “Cálida por los fríos padece tu alma”.

¹⁴³ El verbo “gafallen” tiene también el significado de “merodear” y “embestir”. Aquí opto por un sentido más connotativo.

Ismene

Gleich Anfangs muß Niemand Unthunlichs jagen.

Antigona

Magst du so etwas sagen, haß' ich dich,
 Haßt auch dic her Gestorbene mit Recht.
 Laß aber mich und meinem irren Rath
 Das Gewaltige leiden. Ich bin überall nicht so
 Empfindsam, daß ich sollt' unschönen Todes sterben.

Ismene

Wenn dir es dünkt, so geh! Wiss' aber diß,

 Sinnlos, doch lieb in liebem Tone sprichst du.
 Exeunt.

Chor der Thebanischen Alten

O Blick der Sonne, du schönster, der
 Dem siebenthorigen Thebe
 Seit langem scheint, bist einmal du
 Erschienen, o Licht, bist du,
 O augenblick des goldenen Tages,
 Gegangen über die Dirzäischen Bäche,
 Und den Weißschild, ihn von Argos,
 Den Mann, gekommen in Waffenrüstung,
 Den hinstürzenden Flüchtling,
 Bewegst du mit der Schärfe des Zaums, ihn,
 Mit welchem über unser Land
 Sich geschwungen Polynikes
 Aus zweideutigem Zank und scharf, wie ein Adler,

 Schrie er und flog,
 Schneeweiß sein Flügel,
 Furchtbar, mit Waffen viel,

Ismene

Nadie debe de antemano perseguir lo
 inconcebible.]

Antigona

Si dices algo así, te odio,
 también te odia, con razón, el muerto.
 Pero déjame a mí y a mi extraviado consejo
 sufrir la violencia. En ningún caso soy
 tan delicada, que haya de morir con una
 muerte no bella¹⁴⁴.]

Ismene

¡Si es lo que quieres, ve pues!, pero sabe
 esto,]
 No tiene sentido, pero con buen gusto hablas.]
 Salen.

Coro de los ancianos tebanos

¡Oh, rayo del sol, tú el más bello,
 que a Tebas, la de las siete puertas,
 hace tiempo que brillas; ya una vez tú
 apareciste, ¡oh luz! Ya tú,
 ¡Oh reflejo de un día dorado!
 caminaste sobre los arroyos dirceos,
 y al escudo blanco, al de Argos,
 al hombre llegado en su armadura,
 al fugitivo que cae en la huida,
 lo movías tú con la lacerante brida, a él,
 con quien sobre nuestra tierra
 se abalanzó Polinices
 por una ambigua y aguda querella, como un
 águila,]
 él gritaba y volaba,
 sus alas blancas como la nieve,
 terrible, con sus muchas armas

¹⁴⁴ Hölderlin adjetiva la muerte desde su negación de belleza. "Schön" es un adjetivo que se traduce por "bello, hermoso". Es el morir bellamente, hermosamente.

Und Helmen, geschmückt mit dem Roßschweif.
 Und über Palästen stand er und wies,
 Voll blutiger Spieße, rings
 Das siebenthorige Maul;
 Doch gieng er davon,
 Noch ehe von unsrem
 Blut er die Baken
 Gefüllt, und ehe
 Die Krone der Thürme
 Die Fackel des Hephästos genommen.
 So über dem Rücken ist Getümmel
 Des Mars dem Feind, ein Hinderniß
 Dem Drachen geworden.
 Denn sehr haßt Zevs das Prangen
 Der großen Zung', und wo er,
 Wenn sie langschreitend kommen,
 Ins goldene ihnen sieht, ins eitle Hinaussehn,
 Mit geschwungenem Feuer stürzt er sie, wo einer
 Von steilen Treppen schon
 Den Sieg anhebet zu jauchzen.
 Auf harten Boden aber fällt er, hinunter taumelnd
 Liebestrunken, der mit rasender Schaar
 Hinschnob, bacchantisch
 Im Wurf' ungünstiger Winde;
 Fand aber anders;
 Anderes andrem
 Bescheidet der Schlachtgeist, wenn der hart
 Anregend einen mit dem Rechten die Hand erschüttert.
 Sieben Fürsten, vor sieben Thoren
 Geordnet, gliche zu gleichen, ließen

y yelmos ornados con crin de caballo.
 Y sobre palacios se alzó y señaló,
 lleno de sangrientas lanzas, a la redonda,
 hacia la boca de las siete puertas;
 Mas de allí se marchó,
 aun antes de que con nuestra
 sangre él se hubiera llenado
 los carrillos y antes de que
 la corona de las torres
 prendiera la antorcha de Hefestos.
 Así, a sus espaldas, un tumulto
 de Marte al enemigo, obstáculo
 para el dragón, le sobrevino.
 Pues mucho detesta Zeus la jactancia
 de las grandes lenguas y en donde
 con lento caminar acercarse las ve,
 en su dorado y vanidoso aspecto,
 con fuego que blande las derriba,
 desde la empinada escalera,
 comienza a exaltar la victoria¹⁴⁵.
 Pero en tierra dura cae abajo, tambaleándose,
 ebrio de amor, con desenfrenado cortejo
 bacántico, resopla
 bajo las ráfagas de los desfavorables vientos;
 pero otra cosa encontró;
 pues de otro modo al otro
 responde el Espíritu de la batalla¹⁴⁶, cuando
 duramente]
 le incita y sacude con la mano derecha.
 Siete príncipes, ante siete puertas,
 ordenados, igual a igual, le dejaron

¹⁴⁵ Hölderlin se refiere al héroe Capaneo, uno de los Siete contra Tebas.

¹⁴⁶ Hölderlin utiliza "Espíritu" como "dios", aquí se refiere a Ares.

Dem Zeus dem triumphirenden, die ehernen Waffen.
 Außer den abscheulichen, die von einem Vater
 Und einer Mutter gezeuget, gegeneinander
 Die doppelten Speere gerichtet und empfangen
 Des gemeinsamen Todes theil, die beiden.
 Der großnahmige Sieg ist aber gekommen,
 Der wagenreichen günstig, der Thebe,
 Und nach dem Kriege hier,
 Macht die Vergessenheit aus!
 Zu allen Göttertempeln,
 Mit Chören, die Nacht durch,
 Kommt her! Und, Thebe
 Erschütternd, herrsche der Bacchusreigen!

Doch er, der König der Gegend,
 Kreon, Menökeus Sohn, neu nach
 Der Gotter neuen Verhängnissen,
 Kommt wohl, um einen Rath
 Zu sagen, da er zusammenberufen
 Und verordnet hier der Alten Versammlung,
 Und öffentliche Botschaft gesendet.

Kreon

Ihr Männer, wär's die Stadt allein, die haben,
 Nachdem in großer Fluth sie die geschüttert,
 Nun wiederum gestaltet unsre Götter.
 Euch aber rief aus zwei Ursachen ich
 Aus den Gesammtten, einmal, weil ich weiß,
 Ihr achtet überhaupt von Lajos Thron die Herrschaft,
 Dann auch, als Oedipus die Stadt errichtet,
 Und nachher untergieng, seid treugesinnt
 Geblieben ihr den Kindern jener Eltern.

a Zeus, al triunfante, sus bronceas armas.
 excepto esos odiosos, que por un mismo
 padre]
 y una madre engendrados, uno contra el otro
 las dúplices lanzas dirigieron y recibieron
 de una común muerte, ambos.
 La victoria de grandioso nombre ha llegado
 favorable, a Tebas, la rica en carros,
 y tras la guerra ocurrida aquí,
 ¡Qué surja el olvido!
 ¡A todos los templos de los dioses,
 con coros, la noche entera,
 venid! ¡Y a Tebas
 estremeciéndola, dominen las danzas de
 Baco!]
 Pero él, el rey de la región,
 Creonte, hijo de Meneceo, nuevo tras
 nuevas fatalidades de los dioses,
 quizás, viene para pronunciar
 un consejo, pues ha convocado
 y ordenado aquí a la asamblea de ancianos,
 y enviado un bando público.

Creonte

¡Oíd , hombres! Si solo la ciudad fuera,
 a ella, tras haberla sacudido un gran
 temporal,]
 Nuestros dioses han vuelto a dar figura.
 Pero por dos razones os llamé
 a todos vosotros: una, porque sé
 que ante todo respetáis el señorío del trono de
 Layo,]
 y también porque cuando Edipo levantó la
 ciudad,]
 y luego se hundió, vosotros, leales
 permanecistéis a los hijos de tales padres.

Da nun aus doppeltem Verhängniß diese
 An einem Tag umkamen, schlagend und
 Geschlagen in der eigenhänd'gen Schande,

 Hab' ich die Kraft also und Thron durchaus,
 Aus Folge des Geschlechts von den Gestorbnen.
 Doch nur mit solchen, die Recht und Befehl gewohnt
 sind,
 Kann einer, in der Seel' und Sinnesart und Meinungen,

 Verstehn sich, allenfalls, mit andern schwerlich.

 Mir nemlich scheint, wenn einer vornehm ist,
 und nicht sich hält im höchsten Sinn', hingegen
 In einer Furcht verschloßne Zunge führet,
 Ein schlechtes Leben das, jezt und von jeher.

 Und wenn für größer, als sein Vaterland,
 Das liebste jemand hält, der gilt mir ganz nichts.

 Ich nemlich, weiß es Zevs, der alles schauet, allzeit,

 Ich wer' es nicht verschweigen, seh' ich Irrung

 Den Städtern gehen gegen ihre Wohlfahrt, nicht,

 Wenn auf dem Grund hier ein Verdrossner ist,
 den mir zum Freunde machen, denn ich weiß,
 Der hält zusammen, und so wir auf diesem

 Recht fahren, mögen Freunde wir gewinnen.
 Nach solcher Sazung will die Stadt ich fördern.
 Dermalen aber hab' ich Ähnliches verkündet
 Den Städtern wegen Oedipus Geschlecht.
 Eteokles wohl, der kämpfend für die Stadt ist

Ahora que por una doble fatalidad, estos
 perecieron en un mismo día, golpeando
 y golpeados en la vergüenza de sus propias
 manos,]

 Yo tengo el poder y el trono absoluto,
 en virtud del linaje de los muertos.
 pues solo con los que a justicia y a las
 órdenes están acostumbrados,]
 puede uno, en el alma, pensamiento y
 opinión,]
 entenderse, como mucho, con otros
 difícilmente.]
 Me parece, en efecto, que si uno es gentil,
 y no se mantiene en la más alta actitud,
 y por el contrario, lleva la lengua atada
 por temor, eso es mala vida, ahora y
 siempre.]
 Y cuando por más grande que a su patria,
 alguien tiene a lo que más ama, ese no
 importa nada.]
 Pues yo, bien sabe Zeus, que todo lo ve
 siempre,]
 no pienso callarlo, si veo que hacia el
 extravío]
 van los ciudadanos en contra de su bienestar,
 no,]
 Si hay alguno que está a disgusto aquí,
 no lo haré mi amigo, pues sé
 que esto es lo que nos mantiene unidos¹⁴⁷, y
 mientras nos guiamos]
 por lo recto, podremos ganar amigos.
 Según esta ley, quiero favorecer a la ciudad.
 Mas, de momento, algo así he proclamado
 sobre el linaje de Edipo a los ciudadanos.
 Respecto a Eteocles, que luchando por la
 ciudad]

¹⁴⁷ Para Hölderlin lo que nos mantiene unidos es el suelo, la tierra que pisamos y donde estamos.

Gestorben, all' anordnend mit dem Speer,
Ihn dekert mit dem Grab und fertigt,

Was nur gehört den besten Todten drunten.
Doch jenem, der sein Blutsverwandter ist,
Polynikes, der das väterliche Land,
Der Heimath götter, kommend von der Flucht,

Vom Gipfel an, mit Feuer wollte stürzen,
Sich waiden an verwandtem Blut und diese
Wegführen in Gefangenschaft, von diesem
Sag' ich und in der Stadt ists ausgerufen,
Daß keiner ihr begrabe, keiner traure.
Daß umbegraben er gelassen sei, zu schaun
Ein Mahl, zerfleischt von Vögeln und von Hunden.
Diß ist mein Sinn und niemals werden mir
Die Schlimmen mehr geehrt seyn, als die Guten.
Doch wer es gut meint mit der Stadt, todt oder
Lebendig, immer sei er gleich von mir geschätzt.

Chor

Dir dünket diß, o Sohn Menökeus Kreon,

Des Feindes wegen und des Freunds der Stadt,

Und das Gesez gebrauchst du überall,
Der Todten wegen und der Lebenden.

Kreon

Tragt ihr die Aufsicht nun in dem Besagten!

Chor

Beseze du mit Jungen derlei Posten!

Kreon

Nicht das. Die Wach'ist schon für den Entleibten
draußen.]

Chor

ha muerto, ordenando todo con su lanza,
que se le cubra con la tumba y se le
consagre,]

lo que toca a los mejores muertos de abajo.
Pero a ese, que es su pariente de sangre,
Polinices, el que a la tierra paterna,
y al hogar de losdioses, a la vuelta de su
huída,]

desde la cumbre, quería derrocar con fuego,
y deleitarse en la emparentada sangre,
a esos conducirlos como esclavos, y a ese
yo digo, y ha sido voceado en la ciudad,
que nadie lo sepulte ni le llore.
Que insepulto sea dejado, para pitanza,
depedazado por las aves y los perros.
Esta es mi idea: nunca serán los malvados
más honrados que los buenos.
Pero el que bien desea de la ciudad,
muerto o vivo, siempre será apreciado.

Coro

Ese es tu parecer, Creonte, oh hijo de
Meneceo,]

respecto a los enemigos y amigos de la
ciudad,]

y la ley usas siempre y en todo lugar,
para con los vivos y los muertos.

Creonte

¡A vosotros os toca la vigilancia de lo dicho!]

Coro

¡Ocupa con jóvenes semejantes puestos!

Creonte

No eso. La guarda ya está fuera para ese
que la vida se ha quitado.]

Coro

Du nimmst aber auch noch in die Pflicht uns andre.

Kreon

Ja. Weil's gewisse giebt, bei denen dieses mißfällt.

Chor

Hier ist kein solcher Thor, der gerne stirbt.

Kreon

Diß ist der Lohn. Doch hat mit Hoffnungen

Oft der Gewinn den Mann zu Grund'gerichtet.

Wächter

Mein König, dißmal plaudr' ich nicht, wie mich

Die othemlose Schnelle bring', und wie

Sich leicht gehoben mir der Fuß. Denn öfters

Hielt mich die Sorg' und wendet auf dem Wege

Mich um zur Rückkehr. Denn die Seele sang

Mir träumend viel. Wo gehst du hin, du Armer!

Wohin gelangt, gibst du die Rechenschaft?

Bleibst du zurück, Unglücklicher? So aber

Wird Kreon es von einem andern hören.

Wie kümmerst du deßwegen denn dich nicht?

Derlei bedenkend, gieng ich müßig langsam,

Und sowird auch ein kurzer Weg zum weiten.

Zuletzt hat freilich diß gesiert, ich soll

Hieher, und wenn mein Sorgen auch für nichts ist,

So sprech ich doch. Denn in der Hofnung komm' ich,

es folge nur dem, was ich that, was noth ist.

También nos incluyes en esa obligación a
nosotros.]

Creonte

Sí. Porque hay algunos a los que esto les
disgusta.]

Coro

No hay aquí ningún necio que le guste morir.

Creonte

Ese es el salario. Muy a menudo, con
esperanzas,]

la ganancia ha llevado al hombre a su
perdición.]

Guardián

Mi rey, esta vez no hablaré demasiado¹⁴⁸
sobre cómo]

me trae tanta prisa ni sobre con qué

ligereza se alza mi pie. Pues a menudo

me retuvo la atención y me hizo volverme en
mi camino]

para regresar atrás. Entonces el alma cantaba

muchas cosas en sueños: ¡Adónde vas, oh
desgraciado!]

¿Adónde vas a parar? ¿Te quedas

rezagado, desdichado? Mas entonces

de otro lo escuchará Creonte.

¿Y cómo podrás, en tal caso, no preocuparte?

Pensando esto, caminaba con lentitud ociosa,

Y así un corto camino se vuelve largo.

Mas al final, triunfó el hecho de que

debía venir aquí, y aunque lo que diga no
valga,]

sin embargo hablaré. Pues vengo con la
esperanza,]

de que, a lo que he hecho, sucederá lo
necesario.]

¹⁴⁸ Observemos la elisión vocálica del verbo para marcar el ritmo del verso. He optado por poner el verbo en futuro.

Kreon

Was giebt's, warum du so kleinmüthig kommest?

Wächter

Ich will dir alle nennen, was an mir ist,

Denn nicht gethan hab'ich's; weiß auch nicht, wer es that.]

Und nicht mit Recht würd'ich in Strafe fallen.

Kreon

Du siehst dich wohl für. Hüllest ringsherum

Die That, und scheinst zu deuten auf ein Neues.

Wächter

Gewaltiges¹⁴⁹ macht nemlich auch viel Mühe.

Kreon

So sag' es izzt, und gehe wieder weiter!

Wächter

Ich sag' es dir. Es hat den Todten eben

Begraben eines, das entkam, die Haut zweimal

Mit Staub bestreut, und, wie's geziemt, gefeiert.

Kreon

Was meinst du? Wer hat diß sich unterfangen?

Wächter

Undenklich. Nirgend war von einem Karst

Ein Schlag; und nicht der Stoß von einer Schaufel,

und dicht das Land; der Boden ungegraben;

von Rädern nicht befahren. Zeichenlos war

der Meister, und wie das der erste Tagesblik

Anzeigte, kam's unhold uns all'an, wie ein Wunder,

nichts feierlichs. Es war kein Grabmal nicht.

Creonte

¿Qué pasa, por qué vienes tan encogido?

Guardián

Quiero decirte todo cuanto me atañe,

pues yo no lo hice; tampoco sé quién lo

hizo.]

Y no con justicia recaería el castigo sobre mí.

Creonte

Ya lo estás viendo. Envuelves todo lo

que rodea al hecho y apuntas a otra cosa nueva.]

Guardián

Es muy trabajoso lo que es terrible.

Creonte

¡Dilo de una vez y sigue tu camino!

Guardián

Te lo diré. Al muerto acaba de enterrar

alguien que ha escapado, dos veces sobre la piel]

ha esparcido polvo, y, como conviene, lo ha celebrado.]

Creonte

¿Qué quieres decir? ¿Quién se ha atrevido a hacer eso?]

Guardián

Impensable. En ningún sitio se veían los golpes de un pico]

ni el agujero de una pala;

y la tierra compacta, el suelo sin excavar;

no hollado por ruedas. Sin dejar signo

actuó el maestro, y cuando el primer rayo del día]

lo mostró, a todos nos produjo espanto, como un prodigio],

Nada solemne. Pues no era una tumba.

¹⁴⁹ "Gewaltiges", en alemán es un término polisémico, tiene el doble sentido de "violento" y "terrible".

Nur zarter Staub, wie wenn man das Verbot
 Gescheut. Und auch des Wilds Fußtritte nirgend nicht,
 Noch eines hundes, der gekommen und zerrissen.
 Und schlimme Worte fuhren durcheinander.
 Ein Wächter klagt den andern an; und fast
 Gekommenwär's zu Streichen. Niemand war,
 der abgewehrt. Denn jeder schien als hätt'
 Er es gethan, doch keiner offenbar,
 Und jeder wußt' etwas für sich zu sagen.
 Wir waren aber bereit, mit Händen glühend Eisen
 Zu nehmen und durch Feuer zu gehn und bei den
 Göttern]
 Zu schwören, daß wir nichts getahn, und daß wir
 Von dem nichts wußten, welcher das Geschehne
 Berathschlagt oder ausgeführt. Zulezt,
 als weiter nichts zu forschen war, spricht einer,
 Der alle dahin brachte, daß das Haupt
 Zu Boden ihnen sank, aus Furcht, denn nichts
 Dagegen wußten wir, noch auch, wie wir
 Es schön vollbrächten, und es hieß, man müsse
 De That anzeigen, dir es nicht verbergen.
 Und dieses siegt', und mich den Geisterlosen
 Erliest das Loos, daß die Gewissenhaftigkeit
 Ich hab' und bin zugegen, wider Willen;
 Ich weiß, ich bin es vor Unwilligen,
 denn niemand liebt den Boten schlimmer Worte.

Chor

Mein König, lange räth, es möchte göttlich

Solo fino polvo, como si a la prohibición
 temió. Y tampoco huella de algún animal
 salvaje,]
 Ni de un perro que hubiera venido y lo
 hubiera desgarrado.]
 Y malas palabras se cruzaron.
 Un guardián acusaba a otro; y casi
 se pelean. Nadie había, para oponerse.
 Pues cada uno parecía como si él
 lo hubiera hecho, pero nadie de forma
 evidente,]
 Y cada uno decía algo en su favor.
 Estábamos dispuestos a tomar con las manos
 un hierro candente, pasar por el
 fuego y a jurar]
 por los dioses, que nada habíamos hecho y
 que nosotros]
 nada sabíamos sobre quién había
 aconsejado o hecho lo ocurrido. Finalmente,
 cuando no había nada más para indagar,
 habló uno]
 que consiguió que todos agacharan
 la cabeza al suelo por temor, pues nada
 en contra sabíamos, ni tampoco cómo
 podríamos llevarlo a cabo,
 convenientemente, y lo que se dijo]
 es que se había de denunciar y no
 ocultártelo.]
 Y eso triunfó, y a mí, al abandonado
 de los espíritus, me eligió la suerte, para
 que te muestre, y aquí estoy, contra mi gusto;]
 Sé que me encuentro ante quien está a
 disgusto,]
 pues nadie quiere a un mensajero que da
 malas noticias.]
Coro
 Mi rey, hace tiempo que mi conciencia

Getrieben seyn das Werk, mir das Gewissen.

Kreon

Laß das! Damit du nicht zum Zorngericht auch mich noch]

Beredest und ein Narr erfunden seist und Alter.

Denn allzuschwer fällt dieses, daß du sagst,
die Geister aus jenseitigem Lande können

Nachdenklich seyn um dieses Todten willen.

So zärtlich ehren sollten sie, umschatten einen,

der doch die Gruppen ihrer Tempelsäulen

und Opfer zu verbrennen kam, ihr Land

und ihr Gesez zu sprengen; oder siehest du,

daß Schlimme von den Himmlischen sind geehrt?

Mit nichten. Doch es nehmen einige

Von sonst her mir diß übel in der Stadt,

und murren ingeheim, die Häupter schüttelnd,

und im Geschirre biegen diese mir

den Naken so nicht ein, daß Menschlichs kommen Könnte]

Von diesen sind Geschenke worden diesen,

Das weiß ich wohl, daß sie derlei gestiftet.

Denn unter allem, was gestempelt ist,

Ist schlimm nichts, wie das Silber. Ganze Städte

Verführet diß, reizt Männer aus den Häußern.

Verbilden und verwandeln kann's aufrichtige Sinne,

daß sie der Sterblichen ihr schändlich Werk erkennen

und viel Geschäft den Menschen weist es an,

und jeder That Gottlosigkeit zu wissen.

piensa si esto podría ser obra de los dioses.

Creonte

¡Deja eso! Para que a un juicio nacido de la cólera no acabes]

provocándome y que un impostado necio y viejo te considere.]

Pues demasiado grave parece que digas que los espíritus del mundo del más allá podrían]

estarse preocupando por causa de este muerto.

Así tiernamente estarían honrando y cobijando con su sombra a uno,]

que, sin embargo, los grupos de columnas de sus templos]

y las víctimas vinieron a quemar su tierra

y violar su ley; ¿O es que tú ves

que los malvados sean honrados por los del cielo?]

Nada de eso. Hay algunos que toman

esto a mal en la ciudad, desde tiempo,

y murmuran en secreto, sacudiendo las cabezas,]

y no me parece que bajo el arnés humillen

la cerviz, para que pudiera venir algo humano]

Estos son los que han regalado a aquellos

lo sé bien, para que algo así provocaran.

Porque debajo de todo lo que está acuñado,

nada hay peor que la plata. Ciudades enteras

seduce, atrae a los hombres fuera de las casas.]

Puede desfigurar y transformar espíritus honestos,]

para que conozcan el obrar vergonzoso de los mortales]

y en muchos negocios instruye a los hombres,]

Y les hace conocer la impiedad de cada acto.

So viele diß gethan, durch Lohn bewegt,
Sie thaten's in der Zeit, zu Rechenschaft.

Wenn aber Leben hat der Erde Herr, in mir auch,

So weiß ich diß, und dargestellt zum Eide,
Sag' ich dir diß: den Thäter müßt ihr liefern,
Der hakt die Todten, den vors Auge müßt ihr

Mir schaffen, oder lebend erst, ans Kreuz gehängt,
das üppige Beginnen mir verrathen,
Dann könnet ihr gefaßt seyn auf die Hölle.

Da schaut ihr dann, woher man den Gewinn hohlt,

Vermacht die Plünderung einander, und erfahrt,
daß alles nicht gemacht ist zum Erwerbe.

Das weißt du gut, durch schlimmen Vortheil sind

Betrogen mehrere, denn wohlbehalten.

Wächter

Giebst du was auszurichten, oder kehr' ich so?

Kreon

Weist du, wie eine Quaal jezt ist in deinen Worten?

Wächter

Stich es im Ohre, sticht's im Innern dir?

Kreon

Was rechnest du, wo sich mein Kummer finde?

Wächter

Der Thäter plagt den Sinn, die Ohren ich.

Kreon

O mir! welch furchtbarer Sprechart bist du geboren?

Wächter

So ists, weil ich nicht in der Sache mit bin.

Todo cuanto han hecho, movido por el salario,
Cuando llegue el momento, tendrán que
rendir cuentas.]

Cuando el Señor de la Tierra, también en
mí,]

lo sé esto, y presentándolo como juramento
esto te digo: al culpable tenéis que entregar,
al que cava los muertos, ante mis ojos,
tenéis que traérmelo]

o si no, vivos y colgados en una cruz,
habréis de confesarme la empresa,
y luego para el infierno ya podéis
prepararos.]

Entonces podréis ver de dónde se extrae la
ganancia,]

os legareis la rapiña unos a otros, y sabréis
que no todo se hace para sacar provecho.

Tú sabes muy bien, que por culpa de un mal
beneficio]

ha habido más defraudados que favorecidos.]

Guardián

¿Me darás una orden o así me marchó?

Creonte

¿Sabes qué tortura son ahora tus palabras?

Guardián

¿Te hiera en el oído o en tu interior?

Creonte

¿Dónde crees que está mi dolor?

Guardián

El culpable tortura tu mente, yo los oídos.

Creonte

¡Ay de mí! ¿Qué temible modo de hablar te es
innato?]

Guardián

Es así porque yo no estoy dentro del asunto.

Kreonte

Du bist! Um Geld verrathend deine Seele!

Wächer

Ach! Furchtbar ist Gewissen ohne Wahrheit!

Kreon

So mahl die Sazung aus! Wenn aber ihr
Nicht anzeigt, dies gethan, so mögt ihr sagen,
Gewaltiges Gewinnen gebe Schaden.

Wächer

Den Kann denn doch wohl naschgespüret werden.
Ob's aber treffen auch sich läßt? So etwas
Geht nemlich, wie es zustößt, eben;nun scheints nicht,
als säbest du mich wieder hieber kommen.
Denn unverhofft und gegen meine Meinung

Erhalten, sag'ich jezt viel Dank den Göttern.

Chor der Thebanischen Alten

Ungeheuer¹⁵⁰ ist viel. Doch nichts
Ungeheurer, als der Mensch.
Denn der, über die Nacht
Des Meers, wenn gegen den Winter wehet
Der Südwind, fährt er aus
In geflügelten saudenden Häußern.
Und der Himmlischen erhabene Erde,
Die unverderbliche, unermüdete,
Reibet er auf; mit dem strebenden Pfluge,
von Jahr zu Jahr,
Treibt sein' Verkehr er, mit dem Rossegeschlecht.

Creonte

¡Sí, estás! ¡Traicionando el alma por dinero!

Guardián

¡Ay! ¡Qué temible es la conciencia sin verdad!

Creonte

¡La sentencia adorna así! Pero si no
denunciáis quién lo ha hecho, podréis
decir que tremenda ganancia lleva perjuicio.

Guardián

Creo que se podrá buscar la pista,
¿pero también se dejará encontrar? Esto
viene tal y como sucede; pues no parece
que pueda regresar de nuevo.

Pues inesperadamente, y en contra de mi
opinión]

ahora digo muchas gracias a los dioses.

Coro de los ancianos de Tebas

Monstruoso es mucho. Pero nada
más monstruoso que el hombre.
Pues él, sobre la noche
del mar, cuando contra el viento sopla
el viento del Sur, a lo lejos zarpa
a bordo de oscilantes olas aladas¹⁵¹
y a la sublime Tierra de los Cielos,
la imperecedera, incansable,
la abre con el esforzado arado,
de año a año,
Mantiene relaciones con el linaje de los
caballos]

¹⁵⁰ La exposición de los trágico descansa en que lo monstruoso, anómalo o insólito (“das Ungeheure”) se concibe por medio de que (“das gränzenlose Eineswerden”) se purifica mediante una separación (“Gränzenloses Scheiden”). La palabra ungeheuer es la misma que Hölderlin emplea para el deinòn del coro que canta a la naturaleza humana.

¹⁵¹ Creo que debe haber un error, porque el sentido es que se trate de “olas” no de “casas”.

Und leichtträumender Vögel Welt
 Bestrikt er, und jagt sie;
 Und wilder Thiere Zug,
 Und des Pontos salzbelebte Natur
 Mit gesponnenen Nezen,
 Der kundige Mann.
 Und fängt mit Künsten das Wild,
 Das auf Bergen übernachtet und schweift.
 Und dem raumähnigen Rosse wirft er um
 Den Naken das Joch, und dem Berge
 Bewandelnden unbezämten Stier.
 Und die Red' un den luftigen
 Gedanken und städtebeherrschenden Stolz
 Hat erlernt er, und übelwohnender
 Hügel feuchte Lüfte, und
 Die unglücklichen zu fliehen, die Pfeile. Allbewandert,
 Unbewandert. Zu nichts kommt er.
 Der Todten künftigen Ort nur
 Zu fliehen weiß er nicht,
 und die Flucht unbehaltener Seuchen
 zu überdenken¹⁵²]
 Von Weisem etwas, und das Geschikte der Kunst
 Mehr, als er hoffen kann, besizend,
 kommt einmal er auf Schlimmes, das andre zu Gutem.
 Die Geseze kränkt er, der Erd' und Naturgewalt'ger
 Beschwornes Gewissen;
 Hochtädtisch kommt, unstädtisch
 Zu nichts er, wo das Schöne
 Mit ihm ist und mit Frechheit.
 Nicht sei am Heerde mit mir,

y al mundo de los pájaros de ligeros sueños]
 lo apresa y caza;
 y al cortejo de fieras salvajes,
 y a la naturaleza salina del Ponto
 con redes que tiende
 el hombre inteligente.
 Y con artes apresa el venado salvaje,
 que pasa errante la noche en las montañas.
 Y al caballo de rudas crines le arroja
 el yugo en torno a su cerviz, y al toro
 que recorre indómito la montaña.
 Y el discurso, los pensamientos aéreos
 y el orgullo que domina la ciudad
 él los ha aprendido, y a esquivar
 los humedales que habitan en la colina
 y sus desdichadas flechas. Experto total,
 inexperto. No llega a ninguna parte.
 El paradero futuro de los muertos
 no sabe rehuir,
 y la maldición de epidemias sin remedio
 para repensar]
 con algo de sabio y diestro en arte
 poseyendo más de lo que puede esperar
 alcanza una vez lo malo, otra lo bueno.
 Las leyes lesiona, la conciencia jurada
 a la tierra y al poder de la naturaleza;
 insigne ciudadano, sin ciudadanía¹⁵³,
 a nada él llega, cuando lo bello
 está con él, unido a la desdicha.
 no esté en mi hogar conmigo,

¹⁵² En alemán este verbo quiere decir “sospesar”, “repensar”. El hombre ha encontrado remedio para las epidemias, los males de la humanidad.

¹⁵³ Si sigo una traducción literal, significa que está en la “cúspide de la ciudad” pero “sin ciudad”. Pienso que la traducción que he considerado le otorga un valor añadido a este carácter pesimista del Coro.

noch gleichgesinnet,
wer solches thut.
Wie Gottesversuchung aber stehet es vor mir,
daß ich sie seh' und sagen doch soll,
Das Kind sei's nicht, Antigonae.
O Unglückliche, vom unglücklichen
Vater Oedipus, was führt über dir und wohin,

als ungehorsam dich
den königlichen Gesezen,
in Unvernunft dich ergreifend?

Wächter

Die ist's. Die hat's gethan. Die griffen wir,
Da sie das Grab gemacht, doch wo ist Kreon?

Chor

Er kommet eben da zurück vom Hauße.

Kreon

Was ist es? Welch gemessner Fall geht vor?

Wächter

Mein König, Menschen müssen nichts verschwören.

Bildung lacht aus die Meinung. Was ich sag';

Ich dachte nicht so leicht hieher zurückzukommen,
der Drohung nach, die mich zuvor herumgestürmet.

Dem überraschen einer Freude gleicht jedoch

In keinem Grad ein anderes Vergnügen.

Beschworen komm' ich, ob ich gleich es abschwur,

die Jungfrau bringend hier; die ward erfunden,
wie sie das Grab geschmückt. Da Ward kein Loos

Geschwungen! Sondern dieser Fund ist mein,

Und keines andern; nimm, o König, nun

ni sea de mi misma opinión,
quien tal hace.
Qué tentación se alza sobre mí, no obstante,
para que la vea y tenga que decir,
que esa no es la niña, Antígona.
¡Oh desdichada, de desdichado
padre Edipo! ¿Qué lleva sobre tí y hacia
dónde,]

cuando desobediente
a las leyes del rey
atrapándote en la irracionalidad?

Guardián

Ella es. Ella lo ha hecho. A ella atrapamos
cuando la tumba hacía, pero ¿Dónde está
Creonte?]

Coro

Él vuelve de su casa, justamente.

Creonte

¿Qué pasa? ¿Qué caso concertado sucede?

Guardián

Mi rey, los hombres no deben jurar en vano.

La instrucción se burla de la opinión. Esto
digo;]

No pensaba que aquí tan fácilmente volvería]
tras la amenaza que anteriormente me había
asaltado.]

A la sorpresa de una alegría no iguala, en
efecto,]

en ningún grado, otro placer cualquiera.

Vengo por haberlo jurado, por mucho que
abjurar quería,]

a traerte esta joven, ella fue hallada
cuando adornaba la tumba. ¡No fue
cosa de suerte!, sino que este hallazgo es
mío,]

y de nadie más; ¡Tómala ahora, Oh rey,

Sie selber, wie du willst, und richt' und strafe!

Ich bin mit Recht befreit von diesem Unglück.

Kreon

Wie bringst du diese her? Wo griffst du sie?

Wächter

Die hat den Mann begraben. Alles weist du.

Kreon

Weist du und sagst auch recht, was du geredet?

Wächter

Begraben sah ich die den Toten, wo du es

Verboten. Hinterbring'ich klares, deutlichs?

Kreon

Und wie ward sie gesehn und schuldig funden?

Wächter

So war die Sache. Wie wir weggegangen

Von dir, als du Gewaltiges gedrohet,

so wischten allen Staub wir ab, der um

den Todten, wohl den nassen Leib entblößend;

und setzten uns auf hohen Hügel, an die Luft,

Daß er Gerunch nicht von sich gebe, fürchtend.

Es regt' ein Mann den andern auf und drohte,

wenn einer nicht die Arbeit achten würde.

Und lange blieb es so, bis auseinander brechend

Der Sonne Kreis sich bükte grad herab

Vom Aether, und der Brand erglühete. Plözlich hub

Vom Boden dann ein warmer Sturm den Wirbel,

Der Himmlisches betrübt, das Feld erfüllt, und reißt

a ella, como quieras, y juzga y castiga!

Yo estoy liberado de tal desdicha.

Creonte

¿Cómo es que la traes? ¿Dónde la apresaste?

Guardián

Ella enterró al hombre. Todo lo sabes.

Creonte

¿Sabes y dices rectamente lo que has
hablado?]

Guardián

Yo vi enterrar al muerto, cuando tú lo

habías prohibido. ¿Expongo claro y
evidente?]

Creonte

¿Y cómo fue vista y hallada culpable?

Guardián

Así fue la cosa. Una vez que nos marchamos

de tu lado, luego que terribles cosas nos
amenazaras]

barrimos todo el polvo, el que había en torno
al muerto, descubriendo bien el húmedo
cuerpo;]

y nos sentamos sobre una alta cama, al aire,

temiendo no fuera a despedir hedor.

Cada hombre espoleaba al otro y lo
amenazaba]

Cuando alguno parecía no atender al trabajo.

Y así fue durante mucho tiempo, hasta

que el círculo del sol se inclinó hacia el
fondo]

desde el éter y lo abrasa con el fuego. De
pronto, alza]

luego del suelo, una ardiente tormenta, un
torbellino,]

que el cielo enturbia, los campos invade y
arranca]

Die Haare rings vom Wald des Thals, und voll ward

Davon der große Aether; wir verschlossen

Die Augen, hatten göttlich Weh, und als

Wir frei davon, in guter Zeit hernach,

so wird das Kind gesehn und wienet auf

mit scharfer Stimme, wie ein Vogel trauert,

Wenn in dem leeren Nest verwaist von Jungen er

Das Lager sieht. So sie, da sie entblößt

Erblickt den Todten, jammerte sie laut auf,

Und fluchte böse Flüche, wer's gethan,

und bringet Staub mit beiden Händen, schnell,

und aus dem wohlgeschlagenen Eisenkrüge kränzt

sie dreimal mit Ergießungen den Todten.

Wir, die's gesehen, kamen, haschten sie,

die nicht betroffen war, und klagten sie,

des jezigen und schongeschehnen an.

Sie läugnet' aber nichts mir ab, und war

Lieulich zugleich und auch betrübt, vor mir.

Denn, daß man selbst entflieht aus übeln, ist

Das angenehmste. Doch ins Unglück Freunde

Zu bringen, ist betrübt. Doch dieses alles

ist kleiner, als mein eignes Hell zu nehmen.

Kreon

Du also, die zur Erde neight das Haupt,

Sagst oder läugnest du, daß du's gethan habst.

Antigona

Ich sage, daß ich's that und läugn' es nicht.

Kreon

todos los cabellos del bosque del valle, y
lleno estaba]

de este inmenso éter; nosotros cerramos

los ojos, padecimos el mal divino, y

cuando nos libramos, un buen tiempo
después,]

fue cuando se vio a la niña que lloraba

con voz aguda, como se duele un pájaro

cuando en el nido vacío, huérfano de sus
crías,]

divisa la cama. Lo mismo ella, cuando
descubierto]

vio el muerto, se quejó en voz alta,

y maldecía con malos juramentos a quien
aquello hiciera,]

y tomó luego polvo con ambas manos,
aprisa,]

y con el cántaro de hierro bien cincelado

corona tres veces con derramamientos al
muerto.]

Nosotros, visto aquello, fuimos y la
apresamos,]

sin ella inmutarse, y la acusamos,

de lo presente y de lo pasado.

Ella nada niega y se mostraba amable

al tiempo y también desolada ante mí.

Pues, poder huir uno mismo del mal, es

lo más agradable. Porque conducir

a los amigos al infortunio, es triste. Todo

esto es menor que tomar mi propio infierno.

Creonte

Tú, pues, que a la tierra inclinas la cabeza,

¿Dices o niegas que lo hiciste?

Antígona

Digo que lo hice y no lo niego.

Creonte

Du, gehe du, wohin du willst, hinaus,
von schwerer Schuld befreit; sag‘ aber du mir,
nicht lange, aber kurz, ist dir bekannt,
wie ausgerufen ward, daß solches nicht zu thun ist?

Antigonae

Ich wußte das. Wie nicht? Es war ja deutlich.

Kreon

Was wagtest du, ein solch Gesez zu brechen?

Antigonae

Darum. Mein Zevs berichtete mir’s nicht;

Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter,

das unter Mensechen das Gesez begrenzet;

auch dacht‘ ich nicht, es sei dein ausgebot so sehr vi

daß eins¹⁵⁴, das sterben muß, die ungeschriebnen

drüber]

Die festen Sazungen im Himmel brechen sollte.

Nicht heut‘ und gestern nur, die leben immer,

Und niemand weiß, woher sie sind gekommen.

Drum wollt‘ ich unter Himmlischen nicht, aus Furcht

Vor eines Manns Gedanken, Strafe wagen.

Ich wußte aber, daß ich sterben müßte.

Warum nicht? Hättst du’s auch nicht kundgethan.

Wenn aber vor der Zeit ich sterbe, sag’ ich, daß es

Sogar Gewinn ist. Wer, wie ich, viel lebt mit Übeln,

bekommt doch wohl im Tod ein wenig Vortheil?

So ist es mir, auf solch Schiksaal zu treffen,

Betrübniß nicht; wenn meiner Mutter Todten,

Tú, márchate, a donde quieras, vete,

libre de grave culpa; mas, tú, dime

no largo, sino breve, ¿sabías que

se había proclamado que no debía hacerse tal
cosa?]

Antígona

Lo sabía. ¿Cómo no? Estaba claro.

Creonte

¿Cómo te atreviste a romper una ley
semejante?]

Antígona

Por esto. Mi Zeus no me lo dijo;

ni tampoco aquí en casa el derecho de los
dioses de la muerte,]

que delimita la ley entre los hombres.

Tampoco pensaba que fuera tu decreto

tan fuerte, que uno debiera morir, por

lo no escrito sobre ella]

y debiera romper las firmas razones del cielo.

Ni de hoy ni de ayer, siempre viven

y nadie sabe de dónde vinieron

por eso no quería del cielo, por temor,

osar el castigo a los pensamientos de un
hombre.]

Pero sabía que iba a morir.

¿Por qué no? Y aunque tú no lo hubieras
proclamado.]

Pero si yo muero antes de tiempo, digo

que es beneficio. Quien, como yo, vive con
desgracias,]

¿no es probable que obtenga alguna ventaja
con la muerte?]

Así que para mí, toparme con semejante
destino]

no es disgusto; pero si al muerto de mi
madre,]

¹⁵⁴ En el sentido de que un mortal tuviera que morir por el Edicto de Creonte.

Als er gestorben, ich grablos gelassen hätte,
das würde mich betrüben. Aber das
betrübt mich gar nicht. Bin ich aber dir,
wie ich es that, nun auf die Närrin kommen,
war ich dem Narren fast Narrheit ein wenig schuldig¹⁵⁵.

Chor

Man sieht das rauh Geschlecht vom rauhen Vater
Am Kind! Allein beiseit im Übel kann's nicht.

Kreon

Doch weist du wohl, daß allzuspröde Sprach'
Am liebsten fällt. Und auch dem stärksten Eisen
Bricht und vergeht das Störrige, gekocht
Im Ofen. Alle Tage kannst du diß sehn.
Und kaum mit einem Zaume weiß ich, das gestellt
Die grausamweitgestrekten Rosse werden.
Nicht seine Sach' ists, groß zu denken, dem,
der Diener derer ist, die ihn umgeben.
Die aber findet eine Lust aus damit,
daß sie die vorgeschriebenen Geseze trüb macht.
Und das ist noch die zweite Frenchheit, da
Sie es gethan, daß dessen sie sich rühmt und lacht,
daß sie's gethan. Nein! Nun bin ich kein Mann,
sie ein Mann aber, wenn ihr solche Kraft
Zukommet ungestraft. Doch wenn sie schon
Von meiner Schwester und Verwandtesten,
Vom ganzen Gotte meines Heerdes da ist,
dem allen ungeachtet meidet sie

cuando murió, hubiera dejado sin sepultura,
eso me causaría disgusto. Pero esto
en nada me disgusta. Estoy ante tí,
porque esto hice, ahora parezco como loca,
como si a un loco le diera cuenta de su
locura.]

Coro

¡Se ve el rudo linaje del padre rudo
en la niña! No sabe estar sola y apartada en la
desgracia.]

Creonte

Sabes que un lenguaje demasiado áspero
es lo que más declina. Y también el acero
más fuerte]
quiebra y pierde lo que tiene de inflexible,
cocido]
en el horno. Todos los días puedes ver esto.
y apenas con una palanca sé que se frena
a los caballos lanzados en feroz carrera.
No es lo suyo, en pensar a lo grande,
de aquel que es el criado de los que le
rodean.]
Pero esta encuentra placer,
en que las leyes prescritas sean confusas.
Y la segunda insolencia es esta, que
habiéndolo hecho, de ello se jacta y ríe
de haberlo hecho. ¡No! Yo ya no soy hombre
sino que ella es hombre, si toda esa agraciada
fuerza]
resulta sin castigo. Aunque por mucho que
ella]
de mi hermana y de los más próximos
parientes]
y del dios y de todo mi hogar provenga,
a pesar de todo, ella no esquivará

¹⁵⁵ En el sentido literal quiere decir como si “algo de locura tuviera el mismo loco”, he optado por esta traducción porque Antígona aquí no solamente trabaja su locura sino la de Creonte.

den schlimmen Tod nicht. Auch die Baase nicht.
Auch diese klag' ich an, wie diese da,
daß sie gesorget, des Verscharrens wegen.
Ruft sie heraus. Denn eben sah ich drinnen
Sie wüten, nicht der Sinne mächtig. Gleich
Will ein geheimer Muth gefangen seyn,
wenn etwas nicht ist rechtgethan im dunkeln.

Gewiß, daß hass ich, ist auf Schlimmem einer
Ertappt, wenn er daraus noch Schönes machen
möchte].

Antigonae

Willst du denn mehr, da du mich hast, als tödten?

Kreon

Nichts will ich. Hab' ich diß, so hab ich Alles.

Antigonae

Was soll's also? Von deinen Worten keins
Ist mir gefällig, kann niemals gefällig werden.

Drum sind die meinigen auch dir mißfällig.
Obwohl, woher hätt' ich wohllauteren Ruhm,
Alls wenn ich in das GRab den Bruder lege,
denn, daß es wohlgefall' all diesen da,
Gestände, sperrete die Zunge nur die Furcht nicht.

Das Königtum ist aber überall
Geistreich und thut und sagt, was ihm beliebt.

Kreon

Sichst du allein diß von den Kadmiern?

Antigonae

Auch diese sehn's, doch halten sie das Maul dir.

Kreon

la mala muerte. Tampoco su pariente.

También acuso a esa, como a esta de aquí,
de haberse ocupado también del sepelio.
Dile que salga. Pues la acabo de ver dentro
enfurida y fuera de su sentidos. Igual como
un secreto valor desea verse atrapado,
cuando algo ha sido hecho en la sombra y no
rectamente.]

En efecto, esto detesto que, cuando uno es
sorprendido en algo malo,]
quiera hacer algo hermoso con ello.

Antígona

¿Acaso quieres más, puesto que ya me tienes,
que matarme?]

Creonte

Nada quiero. Si tengo eso, lo tengo todo.

Antígona

¿Qué es lo que pasa? De tus palabras ninguna
me es agradable, ni puede volverse agradable
nunca.]

Por eso las mías también a ti te desagradan.

Aunque, ¿De dónde sacaría yo una gloria más
pura,]

que dejando al hermano en la tumba?
pues, que es algo que les agrada, todos
lo confesarían si el temor no les atara la
lengua.]

El poder real es siempre y en todo lugar
espiritual y hace y dice lo que le da la
voluntad.]

Creonte

¿Eres la única entre los Cadmeos que lo ve?

Antígona

También estos lo ven, pero se callan la boca.

Creonte

Chämst du dich nicht, die ungefragt zu deuten?

Antigonae

Man ehrt doch wohl die Menschen eines Fleisches.

Kreon

Une eines Bluts noch auch ist, der für's Land gestorbe.]

Antigonae

Ein's Blutes. Kind ein's einigen Geschlechtes.

Kreon

Und du bringst doch Gottlosen einen Dank?

Antigonae

Das läßt gewiß nicht gelten der Entschlafne.

Kreon

Freilich. Wenn dir als Eins Gottloses gilt und anders.

Antigonae

Nicht in des Knechtes Werk, ein Bruder ist er weiter.

Kreon

Verderbt hat der das Land; der ist dafür gestanden.

Antigonae

Dennoch hat solch Gesez die Todtenwelt gern.

Kreon

Doch, Guten gleich sind Schlimme nicht zu nehmen.

Antigonae

Wer weiß, da kann doch drunt' ein andrer Brauch seyn.

Kreon

Nie ist der Feind, auch wenn er todt ist, Freund.

Antigonae

Aber gewiß Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich.

Kreon

¿No te da vergüenza interpretar sin que te pregunten?]

Antígona

Supongo que se honra a las personas de una misma carne.]

Creonte

Y de la misma sangre era también ese que murió por su tierra.]

Antígona

De la misma sangre. Hijo de un mismo linaje.

Creonte

¿Y tú muestras gratitud a los impíos?

Antígona

Esto no se aplica al que yace dormido.

Creonte

¡Claro que sí! Cuando para ti valen lo mismo, los impíos y los otros.]

Antígona

No obrando como esclavo, como hermano está más lejos.]

Creonte

Aquel denigró su tierra, este se alzó por ella.

Antígona

Sin embargo, al mundo de los difuntos le gusta dicha ley.]

Creonte

No obstante, lo buenos no pueden equipararse con los malos.]

Antígona

Quién sabe si pudiera existir abajo otro uso.

Creonte

Nunca es un amigo el enemigo, aunque esté muerto].

Antígona

Ciertamente, no he nacido para odiar sino para amar.]

Creonte

So geh' hinunter, wenn du lieben willst,
und liebe dort! Mir herrscht kein Weib im Leben.

Chor

Aber jetzt kommt aus dem Thor Ismene,
Friedlich, schwesterliche Thränen vergießend.
Ein Geist über den Augen braunen das blutige
Gesicht deckt,
Waschet rege von den Schläfen die Wangen.

Kreon

Ja! Du! Die du drin hockst, daheim, wie Schlangen,
Geborgen und mich aussaugst¹⁵⁷! Hat nicht einer mir
Berichter, daß ich zwei Einbildungen¹⁵⁸ hab' an mir
Und Feinde des Throns? Geh, sage, hast du mitgemacht
Am Grabe, oder hast du's mit der Unschuld?

Ismene

Gethan das Werk hab' ich, wenn die mit einstimmt,
und nehme Theil. Die Schuld nehm'ich auf mich.

Antigona

Das wird das Recht ja aber nicht erlauben.
Da wolltest nicht. Ich nahm dich dazu mit.

Ismene

Ich schäme mich an deinem Unglück nicht,
und mache zur Gefährtin mich im Leiden.

Antigona

Bei denen, die durchhängiger Weise sind,

¡Ve pues allá abajo, si amar quieres,
y allí ama! En la vida me dominará ninguna
mujer.]

Coro

Mas ahora sale por el portal Ismene,
serena, vertiendo lágrimas de hermana.
Un espíritu sobre sus pestañas
el enrojecido rostro ensombrece¹⁵⁶,
recio baña sus mejillas desde las sienes.

Creonte

¡Sí! ¡Tú! ¡Que ahí dentro de la casa te
escondes, como la sierpe,]
escondida y me chupas profundamente! ¡Y
nadie a mí]
me informó de que dos quimeras
y enemigas del trono tenía?, Va, habla, ¿Has
colaborado]
en la tumba, o estás de acuerdo con tu
inocencia?]

Ismene

He perpetrado el acto, si es que ella coincide
conmigo,]
y asumo mi parte. La culpa recae sobre mí.

Antígona

Solo que la justicia no lo permitirá.
Tú no querías. Yo no te llevé conmigo allí.

Ismene

Yo no me avergüenzo de tu desdicha,
y hazme compañera en el sufrimiento.

Antígona

Para aquellos que están de paso,

¹⁵⁶ “Das blutige” sería “sangriento”, pero en el texto se puede referir al rostro enrojecido por el pesar de Ismene ante la situación.

¹⁵⁷ El verbo “aussaugen” significa “chupar sin dejar nada”. He optado por traducirlo como “chupar profundamente”, para mantener el sentido del verbo alemán.

¹⁵⁸ El término “Einbildung” es polisémico, pues puede significar “ilusión” como “quimera”, pero tiene también el sentido de “fraude” y “falsedad”.

und die Gespräche halten miteinander , drunten,
die mit den Worten liebt, die mag ich nicht.

Ismene

Bring' so mich in Verdacht nicht, Schwester, wie
als könnt']

Ich sterben nie mit dir, des Grabs Unschick vergüten.

Antigonae

Stirb du nicht allgemein. Was dich nicht angeht,

Das mache dein nicht. Mein Tod wird genug seyn.

Ismene

Hab' ich denn, wenn du weg, noch eine Lieb' im
Leben?]

Antigonae

Den Kreon, liebe den. Dem weisest du den Weh ja.

Ismene

Was plagest du mich, ohne Nuzen, so?

Antigonae

Anfechtung ist es, wenn ich dich verlache.

Ismene

Was aber kann ich nützen dir, auch jezt noch?

Antigonae

Nüz' dir. Das gönn' ich dir, daß du mit hingehst.

Ismene

Ich Arme! Weh! Hab' ich Schuld, daß du stirbst?

Antigonae

Dein theil ist ja das Leben, meines, tod.

Ismene

Doch was ich sprach zu dir; ist auch dabei doch

Antigona

y los que mantienen conversaciones, abajo,
la que ama con las palabras, no me gusta.

Ismene

No me pongas ante sospecha, hermana,
como si]

no pudiera morir contigo, compensando el
destino de la tumba.]

Antígona

No te mueras en absoluto. En lo que a tí
respecta,]

no lo hagas. Mi muerte será suficiente.

Ismene

¿Cuándo no estés, acaso me queda
alguien para amar en esta vida?]

Creonte

A Creonte, ámale. Pues, le muestras el
camino.]

Ismene

¿Por qué me torturas así, sin provecho?

Antígona

Es una mortificación, cuando de ti me burlo.

Ismene

¿Pero en qué podría ayudarte, todavía?

Antígona

Ayúdate a tí misma. No te envidio, porque
salgas adelante.]

Ismene

¡Pobre de mí! ¿Ya tengo la culpa de que
mueras?]

Antígona

Es que lo tuyo es la vida, lo mío es la muerte.

Ismene

Mas de lo que te hablé; al menos eso queda.

Antígona

Doch war auch schön. Doch so wollt' ich gesinnt seyn.

Ismene

Allein der Feh! Ist für uns beide gleich.

Antigonae

Sei gutes Muths! Du lebst, doch meine Seele,
Längst ist die todt, so daß ich Todten diene.

Kreon

Von diesen Weibern da, sag' ich, wird eben da
Sinnlos die ein', einheimisch ists die andre¹⁵⁹.

Ismene

Es bleibt kein Herz, auch nicht das heimatliche¹⁶⁰

Im übelstand, mein König, sondern außer sich geräth
es.]

Kreon

Dir, weil du schlimm mit Schlimmen dich gestellt.

Ismene

Mir lebt nichts, wo allein ich bin, nicht die auch.

Kreon

Die Red' ist nicht von dieser. Die ist nimmer.

Ismene

Du tödtest aber deines Sohnes Braut.

Kreon

Von anderen gefallen auch die Weiber.

Ismene

Es schikte Weibern warn' ich meine Söhne.

Y también fue hermoso. Pero eso es lo que
quiero que sea.]

Ismene

Solo que la falta es igual para las dos.

Antígona

¡Ten ánimo! Tú vives, pero mi alma
ya está muerta, así que sirvo a los muertos.

Creonte

De esas mujeres, os lo digo, una acaba
ahora mismo de perder el sentido, la otra
ya lo tiene perdido.]

Ismene

Ningún corazón, ni siquiera el natal,
permanece]

en desgracia, mi rey, sino fuera de sí
mismo.]

Creonte

A tí, porque malamente te has unido con los
malvados.]

Ismene

No me siento bien cuando estoy sola,
tampoco ella.]

Creonte

De ella no se trata. Ella ya no es.

Ismene

Pero es que estás matando a la prometida de
tu hijo.]

Creonte

También cayeron las esposas de otros.

Ismene

Nadie concordaba tan bien como ellos.¹⁶¹

¹⁵⁹ La idea es que una de las hermanas acaba de perder el juicio (Ismene) pero la otra hace tiempo que ya no tiene juicio ninguno (Antígona).

¹⁶⁰ El término "Heimatlich" significa de la tierra natal, pero también se refiere a lo innato, tanto respecto al intelecto como al sentimiento.

Antigonae

O liebster Hämon! Wie entehrt er dich!

Kreon

Gar lästig bist du auch, du und dein Bette.

Chor

Dem nimmst du sie, der deines Lebens Theil ist.

Kreon

Die Höll' ist da, derlei Zuwachs zu scheiden.

Chor

Beschlossen scheint es, daß sie sterben soll.

Kreon

Für dich und mich! Umstände nimmer! Bringt

Hinein, ihr Mägde, sie! Von nun an noth ist,

daß diese Weiber sei'n nicht freigelassen.

Denn Flucht ist auch der Starken Art, wenn ihnen

Der Hölle Reich aufgeht am Rand des Lebens.

Exeunt.

Chor der Thebanischen Alten

Glückseelige solcher Zeit, da man nicht schmecket
das Übel;]

Denn, wenn sich reget von Himmlischen

Einmal ein Haus, fehlt's dem an Wahnsinn nicht

in der Folge, wenn es

sich mehrt. Denn gleich, wenn unten,

auf Pontischer See, bei übelwehenden

Thrazischen Winden, die Nacht unter dem Salze

Eine Hütte befallen;

Von Grund aus wälzt sie das dunkle

Antígona

¡Oh mi muy querido Hemón! ¡Cómo te
deshonra!]

Creonte

Eres muy molesta, tú y tu lecho.

Coro

La tomas al que es parte de tu vida.

Creonte

El infierno está ahí, para separar este
crecimiento.]

Coro

Parece que se ha decidido que ella muera.

Creonte

¡Por tí y por mí! ¡Basta! llevadla

dentro, vosotras! A partir de ahora es preciso

que esas mujeres no sean liberadas.

pues la fuga es la manera de los fuertes,

cuando el reino del infierno está al borde de
la vida.]

Salen.

Coro de los ancianos tebanos

Dichoso aquel tiempo en que no se gusta
el mal;]

Porque una vez que los celestiales

mueven un hogar, nada le falta de locura

posteriormente, cuando

se multiplica. Porque al mismo tiempo que
abajo]

sobre el mar pónico, durante el mal

de vientos tracios, la noche bajo la sal

anega una cabaña;

desde el fondo, agita y vuelca las oscuras

¹⁶¹ En alemán se usa el verbo " sich schicken" con el significado de "concordar" y "acomodarse", tiene también el sentido connotativo de " acordar con el destino". Pienso que este último es el sentido que quiere dar Hölderlin.

Gestad' um ,das zerzauste,
und von Gestöhne rauschen die geschlagenen Ufer.
Alternd von Labdakos Häußern,
den untergegangenen, seh' ich ruin fallen
auf ruin; nicht löset ab ein Geschlecht
das andre, sondern es schlägt
ein Gott es nieder. Und nicht Erlösung hat er.
Denn jezt ist über die lezte
Wurzel gerichtet das Licht
In Oedipus häußern.
Und der tödtliche, der Staub
Der Todesgötter zehret sie auf,
und ungehaltne Wort und der Sinne Wüthen.
Vater der Erde, deine Macht,
von Männern wer mag die mit Übertriben erreichen?
Die nimmt der Schlaf, dem alles versinket, nicht
Und die stürmischen, die Monde der Geister
In alterloser Zeit; ein Reicher,
Behältst des Olympos
Marmornen Glanz du,
und das Nächste und Künftige
und Vergangne besorgst du.
Doch wohl auch Wahnsinn kostet
Bei Sterblichen im Leben
Solch ein geseztes Denken.
Die Hoffnung lebet, ruhlos irrend,
Und vielen Männern hilft sie,
Täuscht vieler leichter Sinne.
Bleibt, bis dem, der an nichts denkt,
die Sohle brennet von heißem Feuer.
Aus eines Mannes Weisheit ist

costas, esas que braman,
y con el fuego rugen las batidas orillas.
cuando envejezco, de las casas de Lábdaco,
las que se hundieron, veo caer ruina
sobre ruina; tampoco una generación
releva a otra, sino que abajo
la abate un dios. Y no trae redención.
Pues ahora se encuentra sobre la postrera
raíz, dirigida la luz
en las casas de Edipo.
Y el mortal polvo, de los dioses
de la muerte la consume,
y la palabra sin contenido y el furor de los
sentidos.]
Padre de la Tierra, tu poder,
¿Quién de los hombres podría alcanzarlo sin
prepotencia?]
No le afecta ese sueño, en el que todo
naufraga,]
ni las tormentosas lunas de los espíritus
en tiempos inmemorables, tú, rico
mantienes del Olimpo
el resplandor marmóreo,
y de lo inmediato y lo futuro
y lo pasado te ocupas.
Sin embargo, locura les cuesta
a los mortales en su vida
esta forma de pensar.
La esperanza vive, errando sin reposo,
y ayuda a muchos hombres,
mas defrauda a muchas mentes ligeras.
Permanece, hasta que a ese, que nada piensa,
las plantas le quema con ardiente fuego.
De la sabiduría de un hombre

Ein rühmlich Wort gekommen:

Das Schlimme schein' oft treflich

Vor einem, sobald ein Gott

Zu Wahn den Sinn hintreibt.

Er treibet's aber die wenigste Zeit

Gescheuet¹⁶², ohne Wahnsinn.

Hämon kommt hier, von deinen Söhnen

Der Jüngstgeborne, bekümmert ist der,

daß untergehen soll antigonae,

die junge Frau, die hochzeitliche,

vom tükischen Bett erkranket.

Kreon

Bald haben wohl, o Sohn, mehr, als die Seher,

Wir endliche Entscheidung. Schließest du dein Ohr mir,

der jungen Frau zu lieb, und kommst mit Wuth

zum Vater?]

Sag' oder bleibst du mir in allem meinem Handeln?

Hämon

Vater, dein bin ich. Milde Denkart hast du,

Richtest mir recht. Da mag ich gern dir folgen.

Denn so viel schätz' ich keine Hochzeit nicht,

daß sie mir lieber, als dein Glück im Herrschen.

Kreon

Wohl, Sohn. So auch muß in der Brust es seyn,

Daß väterlicher Meinung alles nachgeht.

Darum auch wünschete zuerst der Mann

Ein fromm Geschlecht, und häuslich zu gewöhnen,

daß es mit Schaden fern hält einen Feind,

una sentencia ilustre ha llegado:

lo malo, a menudo, parece excelente

a alguno, tan pronto como un dios

empuja su espíritu a la locura.

Pero este obra brevisimo tiempo

sensatamente, sin locura.

Aquí viene Hemón, de tus hijos

el más joven nacido, está afligido

porque debe matar a Antígona,

la joven esposa, la prometida,

enfermó por el lecho engañoso.

Creonte

Pronto nosotros tendremos, ¡oh hijo!, más
que los videntes]

la decisión final. ¿Me cierras el oído

por el amor a la joven esposa, y vienes

a ver a tu padre con ira?]

Dime, ¿o te quedarás conmigo en todo lo que
hago?]

Hemón

Padre, yo soy tuyo. Clemente pensar tienes,

me gobiernas rectamente. Por eso, te sigo
con gusto.]

Pues no tengo yo en tanto ningún
matrimonio,]

que preferiría a tu fortuna en el gobierno.

Creonte

Bien, hijo. Y así es como debe sentirse en el
pecho,]

que todo se sujete a la opinión paterna.

Por eso, lo primero que el hombre desea

es un linaje, y morar en casa,

que con daño mantiene alejado al enemigo,

¹⁶² "Gescheuet" es una forma antigua del término "gescheit", el cual significa como adjetivo "listo", pero aquí mejor tratarlo como adverbio "sensatamente".

Den Freund hingegen ehrt, so wie der Vater.
 Wenn aber untaugliche Kinder einer zeugt,
 von dem sprichst du auch wohl nichts anderes,
 als daß er Mühe nur sich selbst, und viel
 Gelächter für die Feinde sich gezeuget.
 Wirf darum jetzt, o Sohn, des Weibes wegen nicht

Aus Lust die Sinne weg, und denke, daß
 Das eine frostige Umarmung wird,
 ein böses Weib beiwohnend in den Häußern.
 Auf Erden, was schlägt mißlichere Beulen,
 Als schlimme Freund? Acht' aber du du das gleich

Gottlosen! Laß das Mädchen einen frei'n
 Beim Höllengott! Denn offenbar hab'ich
 Getroffen sie, daß von der ganzen Stadt

Sie untreu war allein; und darf jetzt nicht als Lügner
 Bestehen vor der Stadt, und muß sie tödten.
 Mag dann sie das wegsingen bei dem Bruder.
 Verdirbt das Eingeborne, nähr' ich fremd Geschlecht.

Denn wer im Angehörigen nur gut ist,
 Erscheint auch in der Stadt als ein Gerechter.

Wer aber ubertretend den besezen,
 Gewalt will anthun, oder Herrscher meistern,
 von mir kann dem nicht wohl ein Lob zufallen.
 Wen aber eine Stadt hat eingesetzt,
 dem soll man kleines, rechtes, ungereimtes hören.

Und dieser Mann, ich glaube das, er wird
 Wohl herrschen, wird auch gute Herrschaft wollen,

honra al amigo, al igual que al padre.
 Pero si uno engendra hijos no aptos,
 de ese no dirás tampoco otra cosa,
 sino que trabajos para sí y muchas
 risas para los enemigos ha engendrado.

Por eso ahora, ¡oh hijo!, por culpa del deseo
 de la mujer]
 no tires por placer tus sentidos y piensa,
 qué helado abrazo se convertirá,
 con una mujer malvada en las casas.

Sobre la tierra, ¿ qué cosa es peor
 que un mal amigo? ¡Repudia, pues, en
 seguida]
 a la impía! ¡Deja que la chica sea libre
 en la morada del dios del infierno! pues
 manifiestamente la he sorprendido, cuando, de
 toda la ciudad]
 era ella sola la desleal, y no debo ahora como
 mentiroso]
 aparecer ante la ciudad, y tengo que matarla.
 Entonces puede que le cante su hermano.

Lo nativo se pervierte cuando se alimenta a
 un linaje extraño.]

Porque el que solamente es bueno con los
 suyos,]
 también aparece en la ciudad como un hombre
 justo.]

Pero quien transgrede, desea
 ejercer violencia, o dominar a los señores,
 no creo que sea digno de elogio.

Pero aquel que una ciudad ha investido,
 se le debe escuchar en lo pequeño, lo justo y
 lo inconsistente.]

Y ese hombre, creo yo, habrá
 de gobernar bien y deseará un buen gobierno
 también,]

und in der Speere Stürmen angestellt,
Wird ein gerechter Helfer der und treflich bleiben.
Denn herrnlos seyn, kein größer Übel giebt es.
Denn das verderbet Städte, das empört
Die Häußer, das reißt Lüken im Speergefecht.
Die aber recht gerichtet sind, bei denen
Erhält die Obrigkeit die vielen Körper.
So sichre du, die eine Welt dir bilden,
und weiche nie dem Weib', in keinem Dinge.
Denn mehr gilt's, muß es seyn, mit einem Mann
zu fallen,]
daß nimmer wir genannt sei'n hinter Weibern!

Chor

Uns, wenn uns nicht im Finstern hält die Zeit,
scheint das mit Sinn gesagt, wovon du redest.

Hämon

Als wie von Gott, himmlisch kommt die Besinnung,
mein Vater, die auch ist von allem Gut das beste.
Mein eigen Leben aber kann es nicht,
weiß auch nicht, ob du recht geredt, zu sagen.
Mag andern zu das Schöne ziehn, von nunan,
für dich war ich am Leben, zu beschauen,
Was einer sagt und thut und tadelt, alles.
Von dir das Auge wäre für das Volk,
Für worte, die du gern nicht hörst, zu furchtbar.
Mir aber ward, zu hören das Vertrauen,
Und wie die Stadt voll ist von Trauer um die Jungfrau.

y cuando se encuentre en tormentas de
lanzas,]
será un justo ayudante y permanecerá fiel.
Porque no hay mayor mal que no tener amo.
Pues es lo que corrompe a las ciudades,
lo que subleva las casas, lo que abre brechas
en una pelea de lanzas.]
Pero los que son bien dirigidos, a ellos
la autoridad les preserva mucho de sus
cuerpos.]
así que, asegúrate de construirte un mundo
para tí,]
y no cedas a una mujer en nada.
¡Pues más vale, si ha de ser, caer
por mano de hombre,]
que nunca verse nombrado a la zaga de las
mujeres!]

Coro

Si el tiempo no nos mantiene a oscuras,
nos parece que tiene sentido lo que has
hablado.]

Hemón

Como de un dios, nos llega el conocimiento
celestial,]
padre mío, ello es lo mejor de todo lo
bueno.]
Pero mi propia vida no puede,
ni sabe decir tampoco si hablaste con
rectitud.]
Que lo bello atraiga a los demás, de ahora en
adelante,]
para tí, nació yo a la vida, para observar,
lo que uno dice y hace y critica, todo.
Tus ojos serían para el pueblo,
demasiado terrible por las palabras que no te
gusta escuchar.]
Pero yo sentí escuchar las confidencias,
y cómo la ciudad está de duelo por la joven.

“Die soll, die unschuldigste von den Weibern,
 So schlecht vergehn ob dem, was sehr ruhmvoll
 Gethawar]
 Die ihren Bruder, der in Mord gefallen,
 vom umbarmherz’gen hunde grablos wollte
 nicht fressen lassen, noch der Vögel einem.
 Soll eine solche goldnen Ruhms nicht werth seyn?“
 So finster ingeheim kommt das Gerücht uns.

 Wenn dir es aber wohl von statten geht,
 Mein Vater, drüber geht kein Eigentum mir.
 Wenn ja der Vater blüht, was steht dann Kindern

 Von gutem Rufe gottesähnlicher,
 als kindliches Betragen vor dem Vater?

 Und hege nur in dir jezt keine eigne Sitte,
 und sage nicht, du habest recht, kein andrer.

 Denn wer allein hält von sich selbst, er habe
 Gedanken nicht und Sprach’ und Seele, wie ein andrer,

 Wenn aufgeschlossen würd’ ein solcher Mensch,
 Erschien’ er leer. An einem Manne aber,
 Wenn irgendwo ein Weiser ist, ists keine Schande,
 viel lernen, und nichts gar zu weit zu treiben.

 Sieh, wie am regenbache, der vorbeistürzt,
 die Bäume all’ ausweichen; alle denen
 Erwärmet ihr Gezweig; die aber gegenstreben,

 sind gleich hin; sonst auch, wenn ein habhaft Schiff

 sich breit macht, und nicht weichen will in etwas,
 Rüklings hinunter von den Ruferbänken

“¿Debe ella, la más inocente de las mujeres,
 perecer tan horriblemente por eso que
 tan glorioso ha hecho?]
 la que a su hermano, muerto asesinado,
 insepulto, ¿no quería que despiadados perros
 ni tampoco pájaro alguno lo devoraran?
 una así, ¿no debería merecer fama áurea ?”
 El rumor nos llega de manera oscura en
 secreto]

 Pero si puedes hacerlo,
 padre mío, no tengo ningún bien más que ese.
 Pues si el padre florece, ¿qué puede parecer a
 los hijos]
 más divino que una buena reputación,
 que un comportamiento de los hijos hacia el
 padre?]

 Y ahora no tengas tus propias costumbres,
 y no digas que tú tienes razón y ningún
 otro.]

 porque quien solo piensa en sí mismo
 no tiene pensamiento y lenguaje ni alma,
 semejante a otro,]

 si a tal persona alguien la abriera,
 la vería vacía. Pero en un hombre,
 aunque fuese un sabio, no es vergüenza,
 aprender mucho y no llevar nada demasiado
 lejos.]

 Mira cómo el torrente de lluvia que cae
 esquiva todos los árboles y cómo a todos
 les perdona el ramaje, pero a los que en
 contra resisten,]
 pronto se los llevan: igualmente, cuando un
 navío]
 apresado se instala y no cede en nada,
 con el casco al contrario y las bancadas de
 remos en el fondo]

Muß das zuletzt den Weg und gehet scheitern.
Gieb nach, da wo der Geist ist, schenk' uns Ändrung,
und wenn im Wort hier aus mir selber auch
dabei ist eine jugendliche Meinung,
ist alten Geists ein Mann, voll in vollkommenem Wissen;
ist dieser nicht dabei, denn selten will es so gehn,
so its von Worten auch, die gut sind, gut zu lernen.

Chor

Mein König, billig ist es, wenn er an der Zeit spricht,
zu lernen, aber du von dem auch. Denn
mit zweien Stimmen wurde recht gesprochen.

Kreon

Da ich so alt bin, will ich meinetwegen
Auch lernen denken in der Art von dem hier.

Hämon

Niemals belaidigen! Bin ich ein junger Mensch,
muß man nicht auf die Zeit mehr, als die That sehn¹⁶³.

Kreon

Ists That, dem huldigen, was gegen eine Welt ist?

Hämon

Mein Rath ists nicht, an Bösen Frömmigkeit zu üben.

Kreon

Ist nicht die hier in solcher Krankheit troffen?

Hämon

So nicht spricht diß genachbarte Volk Thebes.

Kreon

tiene que terminar el camino y acabar
fracasando.]

Cede, pues, allí donde está el espíritu, danos
un cambio,]

y si entre las palabras de las dichas por mí
alguna opinión juvenil se encuentra,

hay un hombre de espíritu maduro,
plenamente en perfecto conocimiento;]

pero si no lo hubiera, pues raras veces las
cosas suceden así,]

también será bueno aprender de las palabras
que son buenas.]

Coro

Mi rey, será conveniente, si es que el tiempo
habla,]

aprender, pero tú también de él. Pues
con dos voces se ha hablado rectamente.

Creonte

Pues soy tan anciano, también yo quiero
aprender a pensar en la forma de este.

Hemón

¡Nunca hay que ofender! Soy un joven,
pero no hay que mirar a la edad sino a los
actos].

Creonte

¿Es un acto reverenciar a quien va en contra
de todo el mundo?]

Hemón

No es mi consejo ejercer piedad con los
malvados.]

Creonte

¿No sufre ella de esta enfermedad?

Hemón

No es eso el que dice el pueblo vecino de
Tebas.]

Creonte

¹⁶³ Creo que el paso del Tiempo es mejor aquí traducirlo por edad del joven Hemón.

Der Ort sagt mir wohl, was ich ordnen muß.

Hämon

O sieh nun auf, allda, wie das verwegen jung Klingt.

Kreon

Und wohl ein anderer soll Herr seyn in dem Lande?

Hämon

Es ist kein rechter Ort nicht auch, der eines Manns ist.

Kreon

Wird nicht gesagt, es sei die Stadt des Herrschers?

Hämon

Ein rechter Herrscher wärst allein du in der wildniß.

Kreon

Der, scheint's ist von dem weib ein Waffenbruder.

Hämon

Wenn du das Weib bist. Deinetwillen sorg'ich.

Kreon

O schlecht! Schlecht! Ins Gericht gehn mit dem Vater.

Hämon

Weil ich nicht seh, wie du das Recht anlügest.

Kreon

Wenn meinem Uranfang' ich treu beistehe¹⁶⁴, lüg' ich?

Hämon

Das bist du nicht, hältst du nicht heilig Gottes Nahmer.

Kreon

O schaamlos Wesen, schlechter, als das Weib.

Hämon

Nicht wirst du wohl finden hinter Schlechtem.

Es el lugar el que me dice lo que debo
ordenar.]

Hemón

Repara en esto, en lo desmedido que suena.

Creonte

¿Y seguro que otro debería ser el señor de
esta tierra?]

Hemón

Tampoco es de un justo lugar el que de un
solo hombre es.]

Creonte

¿No se dice acaso que la ciudad es de un
señor?]

Hemón

Un justo señor serías si estuvieras en medio
de lo salvaje.]

Creonte

Este, según parece, es hermano de armas de
la mujer.]

Hemón

Tú eres la mujer. Pues de tí, yo me cuido.

Creonte

¡Oh malo! ¡Malo! ir a juicio con el padre.

Hemón

Porque no veo cómo falseas lo justo.

Creonte

Manteniéndome leal a mi principio
original, ¿estoy siendo falso?]

Hemón

No eres eso, si no preservas como sacro el
nombre de dios.]

Creonte

¡Oh ser desvergonzado, peor que la mujer!

Hemón

No me encontrarás en lo que es malo.

¹⁶⁴ Se trata de "inicio", "mandato", "principio".

Kreon

Und so bis hierher sezest du dich ihr zu Lieb' aus?

Hämon

Ihr, dir und mir zu Lieb', und Todesgöttern.

Kreon

Schon ist es nicht mehr Zeit, daß du sie nimmest lebend.]

Hämon

So sterbe sie, werdebe sterbend einen.

Kreon

Ist es heraus? Wie frech noch nach der Zornlust!

Hämon

Das ist für einen leeren Sinn sie freilich.

Kreon

Wein' und besinne dich; leersinnig kannst auch du seyn.]

Hämon

Wärst du es selbst nicht, hielt ich dich für treulos.

Kreon

Schönthun, des Weibes Werk, bethöre mich nicht!

Hämon

Du möchtest etwas sagen, horen nichts.

Kreon

So ist es. Doch beim Himmel meiner Väter!
So nach Gelust sollst du nicht kränken mich mit Tadel.

Schafft weg die Brut, vor Augen soll sie, gleich,
in Gegenwart, hart an dem Bräutigam, sterben.

Hämon

Nicht wahrlich mir. Das lasse nie dir dünken,

Creonte

Y entonces, hasta ahora, ¿te has expuesto por amor a ella?]

Hemón

Por ella, por tí, por mí y por los dioses de la muerte.]

Creonte

Ahora ya no es tiempo de que la tomes viva.]

Hemón

Déjala morir pues, y muriendo pierde a otro.

Creonte

¿Ya está fuera? ¡ Tanto descaro tras esa ira!

Hemón

Para una mente vacía, por supuesto, eso es todo.]

Creonte

Llora y recobra el sentido. Pues también puedes tener una mente vacía.]

Hemón

Si no lo estuvieras tú mismo, pensaría que eres desleal.]

Creonte

Adulando, ¡no me seduzcas con artes de mujer!]

Hemón

Te gusta decir algo, escuchar nada.

Creonte

Así es. ¡Mas por el cielo de mis padres!
Así, por placer, no me ofenderás con tus reproches.]

Llévate a ese engendro, debe ella ante sus ojos, en el acto,]

cerca de su prometido, morir en su presencia.]

Hemón

No a mí lado. No dejaré nunca que creas,

nicht untergehn wird diese, nahe mir.
Und nimmer sollst du sehn mein Haupt vor Augen,
damit du ungestört mit denen bleibst, die dein sind.

Exit.

Chor

Der Mann, mein könig, gieng im Zorne schnell,
ein solch Gemüth ist aber schwer im Leiden.

Kreon

Er thu' es! Denke größer, als ein Mann!

Doch rettet er vom Tode nicht die Mädchen.

Chor

Denkst du sogar zu tödten diese beiden?

Kreon

Nicht die, die's nicht berührt; da hast du Recht.

Chor

Und denkst du über jene nach, wie willst du tödten?

Kreon

Sie führen, wo einsam der Menschen Spur ist,

Lebendig in dem Felsengrunde wahren,
so viele Nahrung reichen, als sich schikt,

daß nicht die Stadt zu Schanden werde, vollends.

Dort wird sie wohl zum Todesgotte beten,
den sie allein von allen Göttern ehrt,
und werden kann ihr's daß sie nimmer stirbt.

So wird sie einsehn, aber geisterweise:

Es sei doch überfluß nur, Todtes ehren.

Exit.

Chor

que ella no perecerá cerca de mí.

Y nunca volverás a ver mi cabeza delante de
tus ojos,]

para que no te molesten los tuyos.

Sale.

Coro

El hombre, mi rey, partió deprisa y con
cólera,]

mas una mente así es difícil de sufrir.

Creonte

¡Que lo haga!; Que piense más altivo que un
hombre!]

Mas no rescatará de la muerte a las
muchachas.]

Coro

¿Piensas, incluso, matar a esas dos?

Creonte

No a esa que no lo tocó, en eso tienes razón.

Coro

¿Y si piensas en la otra, cómo la matarás?

Creonte

Conducirla donde la huella del hombre es
solitaria,]

guardarla viva en el fondo de las rocas,

alcanzarle tanto alimento como sea
conveniente,]

para que la ciudad no se avergüence,
absolutamente.]

Allí, podrá orarle al dios de los muertos,
al que ella venera de entre todos los dioses.

y hasta podría ocurrir que nunca muriera,

entonces podrá ver, de manera fantasmal:

que en verdad es superfluo honrar únicamente
lo muerto.]

Sale

Coro

Geist der Liebe, dennoch Sieger
 Immer in Streit! Du Friedensgeist, der über
 Gewerb einniket, und über zärtlicher Wange bei
 Der Jungfrau übernachtet,
 und schwebet über Wassern,
 und Häußern, in dem Freien.
 Fast auch Unsterblicher Herz zerbricht
 Dir und entschlafender Menschen, und es ist,
 Wer's an sich hat, nicht bei sich. Denn
 Du machest scheu der Gerechten
 Unrechtere Sinne, daß in die Schmach weg
 Sie flüchten, hältst dich hier auf, im Männerzank,
 im blutsverwandten, und wirfst es untereinander.
 Und nie zu Schanden wird es,
 das Mächtigbittende,
 am Augenliede der hochzeitlichen
 Jungfrau, im Anbeginne dem Werden großer
 Verständigungen gesellt. Unkriegerisch spielt nemlich
 Die göttliche Schönheit mit.
 Jezt aber komm' ich, eben, selber, aus
 Dem Geseze. Denn ansehn muß ich diß, und halten
 kann ich]
 Nicht mehr die Quelle der Thränen,
 da in das alles schwaigende Bett
 ich seh' Antigonae wandeln.
Antigonae
 Seht, ihr des Vaterlandes Bürger,
 den lezten Weg gehn mich,

Espíritu del amor, no obstante vencedor
 siempre en la disputa. Tú, espíritu de paz,
 que te adormeces en el oficio, y sobre las
 tiernas mejillas]
 de la joven pasas la noche,
 y flotas sobre las aguas,
 y las casas, al aire libre.
 Casi hasta el corazón de los mortales se
 quiebra]
 contra tí y los hombres que se duermen, y lo
 es,]
 y el que dentro de ti te lleva, ya no está en sí.
 Pues]
 tú levantas en los justos
 los sentidos más injustos, hasta que en el
 camino equivocado]
 buscan refugio, pero te quedas aquí, en
 medio de las disputas humanas,]
 la de los parientes consanguíneos, y los
 arrojas unos con otros.]
 Y nunca se deja quedar en vergüenza,
 el poderoso suplicante,
 desde las pupilas de la joven en el día
 su boda, fuerza desde el inicio asociada
 a grandes acuerdos. En efecto, sin combate es
 como hace el juego]
 la divina hermosura.
 Ahora, justamente, yo mismo me pongo
 fuera de la ley. Pues tengo que ver esto
 y ya no puedo]
 contener por más tiempo la fuente de
 lágrimas,]
 en el lecho, donde todo se adormece,
 yo veo caminar a Antígona.
Antígona
 Mirad, ciudadanos de mi tierra paterna,
 voy por el último camino,

und das letzte Licht
Anschauen der Sonne.
Und nie das wieder? Der alles schweigende Todesgott.

Lebendig führt er mich
Zu des Acherons Ufer, und nicht zu Hymenäen
Berufen bin ich, noch ein bräutlicher singt
Mich, irgend ein Lobgesang, dagegen
Dem Acheron bin ich vermählt.

Chor

Gehst du bekannt doch und geleitet mit Lob
Hinweg in diese Kammer der Todten.
Verderbend trifft dich Krankheit nicht,
nicht für das Schwert empfängst du Handlohn.
Dein eigen Leben lebend, unter
Den Sterblichen einzig,
Gehst du hinab, in die Welt der Todten.

Antigonae

Ich habe gehört, der Wüste gleich sei worden
Die Lebensreiche, Phrygische,
von Tantalos im Schoose gezogen, an Sipylos Gipfel;

Hökrich sei worden die und, wie eins Epheuketten

Anthut, in langsamen Fels
Zusammengezogen; und immerhin bei ihr,
wie Männer sagen, bleibt der winter,
und waschet den Hals ihr unter
Schneehellen Thränen der Wimpern. Recht der gleich

Bringt mich ein Geist zu Bette.

Chor

Doch heilig gesprochen, heilig gezeuget

y la última luz
del sol contemplar.
¿Y nunca más esto? El dios de la muerte, que
todo lo acalla,]

viva me conduce
a la ribera del Aqueronte y no al Himeneo
se me llama, ni se me canta de bodas
un himno cualquiera, sino por contra,
estoy casada con Aqueronte.

Coro

Te vas, pues, conocida y alabada
hacia esa cámara de los muertos.
La enfermedad no te destruye,
ni por la espada recibes el salario.
Viviendo tu propia vida, entre
los mortales, única,
desciendes abajo, al mundo de los muertos.

Antígona

He escuchado que al desierto se volvió
la de rica vida, la Frigia,
criada en el regazo de Tántalo, en la cima de
Sípilo;]

que rugosa se volvió y, como las tiras de
hiedra,]

quedó en la lenta roca
abrazada; y siempre a su lado,
según dicen los hombres, se queda el
invierno,]

y le lavan el cuello, debajo de ella,
lágrimas claras como nieve de sus pestañas.
Justo lo mismo]

me lleva un espíritu al lecho.

Coro

Pues, declarada y engendrada sagrada

Ist die, wir aber Erd' und irdisch gezeuget.

Vergehst du gleich, doch ist ein Großes, zu hören,

du habst, Gottgleichen gleich, empfangen ein Loos,

Lebendig und dann gestorben.

Antigonae

Weh! Närrisch machen sie mich. Warum

Bei Vaterlandsschutzgeistern überhebest du

Dich mein, die noch nicht untergegangen,

die noch am Tag'ist.

O Stadt, o aus der Stadt

Ihr vielbegüterten Männer!

Io ihr Dirzäischen Quellen!

Um Thebe rings, wo die Wagen.

Hochziehen, o ihr Wälder! Doch, doch müßt

Ihr mir bezengen, einst, wie unbeweinet

Von Lieben und nach was für

Gesezen in die gegrabene Kluft ich,

ins unerhörte Grab muß.

Io! Ich Arme!

Nicht unter Sterblichen, nicht unter Todten.

Chor

Mitwohnend Lebenden nicht und nicht Gestorbnen.

Forttreibend bis zur Scheide der Kühnheit,

bis auf die Höhe des Rechts,

bist du, o Kind, wohl tief gefallen,

Stirbst aber väterlichen Kampf.

Antigonae

Die zornigste hast du angereget

Der lieben Sorgen,

die vielfache Weheklage des Vaters

es ella, nosotros somos engendrados de la
tierra y terrenales.]

Tú pereces igual, pero es algo grande, para
escuchar,]

que, como dioses, has recibido mucho,

en vida y luego muerta.

Antígona

¡Ay! Me vuelven necia. ¿Por qué por

los espíritus protectores de la patria te

muestras superior a mí, la que aún no

perecido, y aún te muestras a la luz del día?

¡Oh ciudad! ¡ Oh de la ciudad

hombres ricos en bienes!

¡Io, vosotras fuentes de Dirce!

En torno a Tebas, a la que los carros

suben, ¡Oh bosques! Pues, alguna vez

vosotros tendréis que dar fe, de cómo

sin ser llorada por los seres amados y

siguiendo qué leyes, tengo que encaminarme
hacia la sima excavada]

a la tumba inaudita.

¡Io! ¡Podre de mí!

Ni entre mortales ni entre muertos.

Coro

Ni viviendo con los vivos ni con los muertos.

Empujada a la deriva de la osadía,

hasta las cimas de la justicia,

¡Oh hija, en verdad, has caído muy
profundo,]

mueres en combate paterno.

Antígona

Has sacado a colación la más enojosa

de las cosas amorosas,

los múltiples lamentos del padre

und alles

unseres Schksaals, uns rühmlichen Labdakiden.

Io! Du mütterlicher Wahn

In den Betten, ihr Umarmungen, selbsgebährend,

Mit meinem Vater, von unglücklicher Mutter,

von denen einmal ich Trübsinnige kam,

zu denen ich im Fluche

Mannlos zu wohnen komme.

Io! Io! Mein Bruder!

In gefährlicher Hochzeit gefallen!

Mich auch, die nur noch da war,

ziehst sterbend du mit hinab.

Chor

Zu ehren ist von Gottesfurcht

Etwas. Macht aber, wo es die gilt,

die weicht nicht. Dich hat verderbt

das zornige Selbsterkennen.

Antigona

Unbeweinet und ohne Freund' und ehlos

Werd' ich Trübsinnige geführt

Diesen bereiteten Weg. Mir ist's nicht

Gebrauch mehr, dieser Leuchte heiliges Auge

Zu sehn, mir armen. Und diß

Mein Geschik, das thränenlose,

Betruert, liebet niemand.

Kreon

Ihr wisset, keines läßt das singen und das Heulen

In Todesnoth, so lang man hin und her spricht.

Führt sie gleich weg, und mit der Gruft, der dunklen,

Umschattet ihr sie, wie gesagt, dort laßt sie ruhn

y todo

nuestro destino, de nosotros famosos
labdácidas.]

¡Io! Tú, materna locura,

engendrándole a sí misma en los lechos,

con mi padre, de desdichada madre,

de los que una vez yo surgí, desdichada,

junto con quien yo, por esta maldición,

sin hombre, marcho a morar.

¡Io! ¡Io! ¡Hermano mío!

¡Caíste en peligrosas bodas!

A mí también, la que ya solo aquí quedaba,

arrastras muriendo allá abajo contigo.

Coro

Algo del temor de dios se honra.

Mas el poder, donde prevalece,

no cede nunca. A tí te ha perdido

tu furioso autoconocimiento.

Antígona

No llorada, sin amigos ni nupcias,

soy conducida, con tristeza,

por ese dispuesto camino. De nada

ya me sirve poder ver el sagrado ojo

de esa luz, pobre de mí. Y este

mi destino, carente de lágrimas,

nadie lo deplora ni ama.

Creonte

Sabéis que nada hay que deje el canto y el
gemido]

en la muerte, mientras se siga hablando.

Lleváosla rápidamente, y con la gruta,
oscura,]

cubridla de sombra, como se dijo, dejadla
yacer allí]

Einsam allein; mag sie nun sterben müssen,
mag lebend unter solchem Dache zehren.
Denn wir sind rein, was dieses Mädchen angeht,
die Häuslichkeit hier oben aber fehlt ihr.

Antigona

O Grab! O Brautbett! Unterirdische
Behausung, immerwach! Da werd' ich reisen
Den Meinen zu, von denen zu den Todten
Die meiste Zahl, nachdem sie weiter gingen,
Zornigmitleidig dort ein Licht begrüßt hat;
Von denen ich, die Letzte, nun am schlimmsten
In weiter Welt vergehen muß, ehe mir
Des Lebens Gränze kommt. Doch komm' ich an,
so nähr' ich das mit Hoffnungen gar sehr,
daß lieb ich kommen werde für den Vater,
auch dir lieb, meine Mutter! Lieb auch dir,
Du brüderliches Haupt! Denn als ihr starbt,
hab' ich genommen euch mit eigner Hand,
und ausgeschmückt, und über eurem Grabe
Trankopfer euch gebracht. Nun, Polynikes,
Indem ich deke deinen Leib, erlang' ich diß,
Ogleich ich dich geehrt, vor Wohlgesinnten.
Nie nemlich, weder, wenn ich Mutter
Von Kindern wäre, oder ein Gemahl,
im Tode sich verzehret, hätt' ich mit Gemahl
Als wollt' ich einen Aufstand, diß errungen.
Und welchem Geseze sag' ich diß zu Dank?
Wär' ein Gemahl gestorben, gäb' es andre,
und auch ein Kind von einem andern Manne,
wenn diesen ich umarmt. Wenn aber Mutter

solitaria y sola, ya que allí debe morir,
bajo tal techado debe consumirse.
Pues nosotros somos puros, respecto a la
muchacha,]
pues la vida del hogar de aquí arriba debe
faltarle.]

Antigona

¡Oh tumba! ¡Oh lecho nupcial!
¡Subterránea morada, en vigilia siempre!
Allí viajaré hacia los míos, de los que
la mayor parte pasaron hacia los muertos,
allí les saludó una luz compasiva;
de los que yo, la última, ahora muy mal
en este vasto mundo debo morir, antes
de alcanzar el límite de la vida. Mas, si llego
finalmente,]
podré nutrirme de muchas esperanzas,
de que llegaré amada para el padre,
también amada por ti, ¡Oh, madre mía!,
amada para ti también,]
¡Tú, cabeza fraternal! Porque cuando
moriste,]
yo os tomé con mi propia mano,
y os adorné y sobre vuestra tumba
traje libaciones. Ahora, Polinices,
por el hecho de recubrirte, esto obtengo
pese haberte honrado, de los bienpensantes.
Nunca jamás, ni aunque madre fuera
con hijos, ni aunque un esposo,
se consumiera en la muerte, habría
forzado esto violentamente, como rebelión.
¿Y en virtud de qué ley lo digo?
Si se hubiera muerto el esposo, otros habría,
y también un hijo de otro hombre,
cuando yo lo abrazara. Mas si madre

und Vater schläft, im Ort der Todten beides,
stehts nichts, als wüchs' ein andrer Bruder wieder.

Nach solchem Geseze hab'ich dich geehrt,
dem Kreon aber schien es eine Sünde,
und sehr gewagt, o brüderliches Haupt!
Und jezt führt er mich weg, mit Händen so mich
greifend,]
mich ohne Bett und Hochzeit; noch der Ehe Theil
hab'ich empfangen, noch ein Kind zu nähren.

Doch einsam so von Lieben, unglükseelig,
Lebendig in die Wildniß des Gestorbnen
Komm'ich hinab. Welch Recht der Geister
übertretend?]
Was soll ich Arme noch zu himmlischen
Gewalten schau?wen signen der Waffengenossen?
Da ich Gottlosigkeit¹⁶⁵ aus Frömmigkeit empfangen.

Doch wenn nun dieses schön ist vor der Göttern,
so leiden wir und bitten ab, was wir
Gesündiget. Wenn aber diese fehlen,
so mögen sie nicht größer Unglük leiden,
als sie bewirken offenbar an mir.

Chor

Noch von demselben Stürmen hat
Sie noch dieselben StröÙe in der Seele.

Kreon

Deswegen werden denen, die sie führen,
Thränen kommen, des Aufschubs wegen.

y padre duermen, ambos en el lugar de los
muertos,]
nada queda de donde otro hermano pudiera
brotar.]

Es la ley que yo te he honrado,
pero a Creonte le ha parecido un pecado,
y muy atrevido, ¡Oh fraternal cabeza!
y ahora lejos me envía, aferrándome con
las manos,]

dejándome sin lecho ni boda; ni dote
he recibido tampoco, ni un niño al que
alimentar.]

Pues privada de seres queridos, desdichada,]
desciendo viva a la salvaje morada
de los muertos. ¿Qué derecho de los
espíritus transgredes?]

¿Para qué, pobre de mí, debo ser de las
potencias celestiales? ¿A quién cantar
de los aliados, puesto que he obtenido la
ausencia de los dioses a cambio de mi
piedad?]

Mas si acaso esto fuera hermoso para los
dioses,]

entonces padeceremos y pediremos perdón
por lo que hemos pecado. Pero si estos
fallan,]

quieran ellos no padecer desdicha
mayor de la que a mí me causan.

Coro

Por culpa de las mismas tormentas,
siente las mismas corrientes en su alma.

Creonte

Por eso, quienes la conducen,
las lágrimas derraman, por culpa de la
demora.]

¹⁶⁵ El término "Gottlosigkeit" puede traducirse como "impiedad", pero aquí también tiene el sentido de "ausencia". Además, refuerza el abandono de los dioses.

Antigonae

O mir! grad vor dem Tode

Ist diß das Wort.

Kreon

Ich rathe, nichts zu wagen,

nichts derlei dieser zuzusprechen.

Antigonae

O des Landes Thebes väterliche Stadt,

ihr guten Geister alle, den Vätern geworden,

also werd' ich geführt und weile nicht mehr?

Seht übrig von den anderen allen

Die Königin, Thebes Herrn! Welch eine

Gebühr' ich leide von gebühri¹⁶⁶gen Männern,

die ich gefangen in Gottesfurcht bin.

Chor

Der Leib auch Danaes mußte,

Statt himmlischen Lichts, in Gedult

Das eiserne Gitter haben.

Im Dunkel lag sie

In der Todtenkammer, in Fesseln;

Obgleich an Geschlecht edel, o Kind!

Sie zählete dem Vater der Zeit¹⁶⁷

Die Stundenschläge, die goldnen.

Aber des Schicksaals ist furchtbar die Kraft.

Der Reegen nicht, der Schlachtgeist

Und der Thurm nicht, und die meerumrauschten

Fliehn sie, die schwarzen Schiffe.

Und gehascht ward zornig behend Dryas' Sohn.

Antígona

¡Ay de mí! Justo antes de la muerte,

esta es la palabra.

Creonte

Aconsejo no atreverme nada de eso,

ni darle a esta nada de lo dicho.

Antígona

¡Oh ciudad paternal de la tierra de Tebas!

Ustedes, buenos espíritus que se han
convertido en padres,]

¿Conducida soy y no me demoro más?

¡Ved, a la que de todos los demás aún

queda, la reina, señores de Tebas! ¡Qué

clase de tributo merezco sufrir a manos de
hombres de merecimiento,]

yo que soy presa del temor divino!

Coro

El cuerpo de Danae también tuvo

que aceptar, en lugar de la luz celestial,

pacientemente, la férrea reja.

Ella yacía en la oscuridad

en la cámara de la muerte, encadenada;

pese a su noble linaje, ¡Oh hija!

Ella le contaba al Padre del Tiempo

los golpes de las horas, las doradas.

Pero la fuerza del destino es terrible,

ni la lluvia, ni el espíritu de batalla,

ni la torre, ni las del mar fragoroso

rodeadas, negras naves, de él escapan.

Y fue apresado el hijo de Driante.

¹⁶⁶ Hölderlin juega con la familia léxica del término, así "Gebühr" es un adjetivo que se aplica a las personas que merecen respeto, las que deben ser consideradas por otros. El poeta usa la palabra para designar a los hombres que injustamente se ensañan con Antígona. Vemos, de nuevo, que Hölderlin trabaja de manera sintética y, deliberadamente, la imagen con el juego de palabras.

¹⁶⁷ Zeus es el Padre del Tiempo y Dánae cuanta para él el tiempo, como si de un alumbramiento se tratase.

Der Edonen König, in begeistertem Schimpf
 Von Dionysos, von den stürzenden

 Steinhaufen gedeket.
 Den Wahnsinn weint' er so fast aus,
 Und den blühenden Zorn. Und kennen lernt' er,
 im Wahnsinn tastend, den Gott, mit schimpfender
 Zunge.]
 Denn stoken macht' r er die Weiber,
 des Gottes voll, und das evische Feuer,
 und die flötenliebenden
 Reizt' er, die Musen.
 Bei himmelblauen Felsen aber, wo
 An beiden Enden Meer ist,
 dort sind des Bosporos Ufer
 und der Busen Salmidessos,
 der Thraziern gehört; daselbst sah, nahe
 der Stadt, der Schlachtgeist zu, als beiden
 Phineiden ward die Wunde der Blindheit
 Vom wilden Weibe gestoßen,

 und finster ward's in den mutwilligen Augenzirkeln,

 Von Speeren Stiche, unter
 Blutigen Händen und Nadelspizen.
 Und verschmachtet, die Armen weinten
 Das arme Leiden der Mutter; sie hatten
 Ehlosen Ursprung; jene aber war

 Vom Saamen der altentsprungenen
 Erechtheiden.
 In fernewandelnden Grotten
 Ernährt ward sie, in Stürmen des Vaters, die Boreade,

El rey de los Edones, cuando colérico
 resistía en entusiasmado ultraje contra
 Dionisos, y con montones rodantes]
 de piedras estaba recubierto.
 Y así, la locura se sacó a fuera llorando,
 y la cólera floreciente. Y aprendió a conocer
 tanteándolo en la locura, al dios, con
 su lengua insultante.]
 Pues paralizadas las mujeres hacia él,
 llenas del dios y del fuego de evohé,
 y a esas que las flautas aman,
 a las musas, él irritaba.
 Mas entre rocas azul celeste, donde
 el mar existe a ambos lados,
 allí están las orillas del Bósforo
 y el seno del Salmideso
 que pertenece a los Tracios; allí contemplaba,
 cerca]
 de la ciudad, el espíritu de las batallas,
 en el momento en que a ambos finéidos
 la herida de la ceguera, salvaje mujer
 infligía]
 y todo se tornaba en tinieblas en los cóncavos
 de los ojos,
 en estocadas de lanza, bajo
 manos y puntas de agujas ensangrentadas.
 Y languideciendo, los pobres lloraban
 la triste desdicha de la madre; ellos
 tuvieron un origen de padres solteros, pero
 eso fue]
 de la semilla de los de antiguo linaje:
 los Erectéidas.
 En cuevas lejanas
 ella fue alimentada por las tormentas de su
 padre, la Boreada,]

zu Rossen gesellt, auf gradem Hügel,
der Götter Kind. Doch auch auf jener
das große Schiksaal ruhte, Kind!

Antigonae exit.

Tiresias

A puero ductus

Ihr Fürsten Thebes! Miteinander kommen
Des Weges wir, durch Einen beide sehend.
Wir Blinden gehen mit Wegweisern so des Weges.

Kreon

Was giebt es Neues, Greis Tiresias?

Tiresias

Ich will es sagen, höre du den Seher.

Kreon

Auch war ich sonst von deinem Sinn nicht ferne.

Tiresias

Drum steuerst du gerad auch mit der Stadt.

Kreon

Erfahren hab'ich Nützliches und zeug'es.

Tiresias

Auch jezt im zarten Augenblike denke.

Kreon

Was ist es denn? Furchtbar ist dieser Mund mir.

Tiresias

Du weist es, hörst die Zeichen meiner Kunst.
Denn auf dem alten Stuhle, Vögel schauend,
saß ich, wo vor mir war ein Hafen aller Vögel,
da hört' ich unbekannt von denen ein Geschrei,
mit üblem Wüthen schrien sie und wild,

en compañía de caballos, por rectas colinas,
ella, la hija de los dioses. Mas también
sobre aquella se había posado el gran destino,
¡Oh niña!]

Sale Antígona.

Tiresias

(Guiado por un niño).

¡Escuchad, príncipes tebanos! juntos
Hacemos el camino, viendo los dos en uno.
Nosotros, los invidentes, andamos el camino
con guías.]

Creonte

¿Qué noticias traes, anciano Tiresias?

Tiresias

Voy a decirlas, escucha al vidente.

Creonte

En pocos casos he estado lejos de tu parecer.

Tiresias

Y por eso gobiernas con rectitud la ciudad.

Creonte

He aprendido cosas útiles y doy fe de ello.

Tiresias

También ahora piensa en lo delicado del
momento.]

Creonte

¿Pues, qué ocurre? Temible me resulta esa
boca.]

Tiresias

Tú lo sabes, escucha los signos de mi arte.
Pues sobre el antiguo sitial, mirando las
aves,]
estaba sentado, donde ante mí un puerto
tenían los pájaros,]
cuando escuché un grito desconocido;
gritaban con malvada rabia, salvajemente,

und zerrten mit den Klauen sich einander
 In Mord, das merkt'ich, denn nicht unverständlich war

 Der Flügel Sausen. Schnell befürchtet' ich,
 und kostete die Flamm', auf allentzündeten

 Altären. Aber aus den Opfern leuchtet'
 Hephästos nicht. Hingegen aus der Asche

 Der nasse Geruch verzehrte die Hüften,

 und raucht' und wälzte sich, und hoher Zorn ward
 Umhergesäet, und die benezten Hüften
 Sahn offen aus dem Fett, das sie bedekte.
 Die hab' ich von dem Knaben hier erfahren,
 der zeichenlosen Orgien tödtliche Erklärung.
 Denn dieser ist mir Führer, andern ich.
 Und diß. Nach deinem Sinn erkrankt die Stadt.

 Denn die Altäre sind und Feuerstellen

 Voll von dem Fras der Vögel und des Hunds,
 vom unschiklich gefallen Sohn des Oedipus.
 Und nicht mehr nehmen auf beim Opfer das Gebet

 Von uns die Götter, noch der Hüften Flamme;

 Noch rauscht der Vögel wohlbedeutendes

 Geschrei her, denn es hat von todttem Menschenblut
 Das Fett gegessen. Das bedenke nun, o Kind!
 Denn allen Menschen ists gemein, zu fehlen.
 Wenn aber einer fehlt, der Mann ist eben
 Nicht ungescheut und nicht ein Unglückseel'ger,
 wenn er, gefallen in ein Übel, heilen
 Sich lässet und nicht unbeweglich bleibt.
 Denn Eigendünkel zeigt Grobheit an.

y se atacaban mutuamente con las garras
 de manera asesina, lo noté bien, pues no
 podía dejar de entenderse]

 el fragor de sus alas. Sentí un temor súbito,
 y ensayé las llamas sobre todos los altares
 prendidos.]

 Pero no surgía de aquellas ofrendas
 el brillo de Hefestos. Sin embargo, de las
 cenizas]

 salía un horrendo olor que corroía las
 caderas,]

 y humeaba y se retorció, y una alta rabia
 quedaba sembrada, y las caderas asomaban
 fuera de la grasa que las recubría.

 Del muchacho que aquí está lo he sabido
 la interpretación mortal de orgías sin signo.
 Porque este es mi guía, no otros.
 Y esto pasa: por tu modo de pensar la ciudad
 ha enfermado.]

 Por estar los altares y los hogares para el
 fuego]

 llenos de pitanza para pájaros y perros,
 que es el hijo de Edipo, caído de mal modo.
 Y ya los dioses no aceptan durante los
 sacrificios]

 nuestras oraciones, ni la llama de las
 caderas;]

 ni tampoco el ave grazna un chillido de
 favorable augurio]

 pues de la sangre humana muerta
 ha comido la grasa. ¡Medita esto,hijo!
 Pues a todos los hombres es común el errar.
 Pero cuando uno yerra, tal hombre no
 será ni insensato ni desafortunado,
 si él, una vez caído en el mal, se deja
 curar y no permanece inamovible.
 Pues la suficiencia es prueba de rudeza.

Weich' du dem Todten und verfolge nicht
Den, der dahin ist. Welche Kraft ist das,
zu tödten Todte? Gut für dich gesinnt,
sag' ich es gut. Zu lernen ist erfreulich,
spricht einer gut, und nützet, was er saget.

Kreon

O Alter! Alle, wie auf eines Schützen Ziel
Zielt ihr auf unser einen. Ungeschult nicht bin
Von eurer Art ich in der Seherkunst nicht;
Verkauft bin ich seit langem und betrogen.
Gewinnet! Kauft von Sardes das Electrum,
Wenn ihr es wollt, und Gold von Indien,
doch in dem Grabe berget ihr nicht jenen,
nicht, wenn der Donnervogel zukend ihn,
vor Gottes Thron, als Speise tragen wollte.
Deß ungeachtet lass'ich, der Krankheiten nicht
Des Himmels fürchtet, nicht ein Grab dem Manne.
Gott regt kein Mensch an, dieses weiß ich.
Es fallen aber, Greis Tiresias,
von Sterblichen auch sehr Gewaltige,
sehr wüsten Fall, wenn solche Worte sie,
die wüst sind, schön aussprechen, Vortheils wegen.

Tiresias

Ach! Weiß es jemand? Ists gesprochen irgend?

Kreon

Was giebt's ? was sagst du dieses Allgemeine?

Cédele al muerto y no persigas
a ese, que se fue. Pues, ¿Qué fuerza es
esa, matar a los muertos? Bien dispuesto
para ti,]
lo digo por tu bien. Es agradable aprender,
cuando alguien habla bien y es provechoso lo
que dice.]

Creonte

¡Oh anciano! Todos, como a diana de
arquero,]
apuntáis a mi persona. Ignorante no soy
de vuestras artimañas en el arte de la
videncia;]
Desde hace tiempo estoy vendido y
engañado.]
¡Ganad! ¡Comprad de Sardes el electrum!
si así lo queréis, y el oro de la Índia,
pero en la tumba no lo enterraréis,
no, ni aún cuando el ave del trueno, tirando
de él,]
ante el trono de dios, quisiera como pasto
llevarlo.]
Ignorando eso, que las enfermedades
no temo del cielo, no permito una tumba
para ese hombre.]
A dios no lo mueve ningún hombre, lo sé
bien.]
Pero caen, viejo Tiresias,
de entre los mortales también los muy
poderosos,]
en muy ruda caída, cuando semejantes
palabras,]
que son rudas, se pronuncian con belleza para
obtener beneficio.]

Tiresias

¡Ah! ¿Lo sabe alguien? ¿Se ha dicho en
algún sitio?]

Creonte

¿Qué pasa? ¿Qué noticias dices?

Tiresias

Um wie viel gilt izzt mehr Gutmühigkeit, als Wohlseyen?

Kreon

So viel, denk' ich, nicht denken, viel Verlust ist.

Tiresias

Von dieser Krankheit aber bist du voll.

Kreon

Ich will dem Seher schlimm nicht widersprechen.

Tiresias

So sprichst du, da du sagst, ich prophezeie fälschlich.

Kreon

Die Seherart liebt nemlich all das Silber.

Tiresias

Tyrannenart liebt schändlichen Gewinn.

Kreon

Weist du, daß Feldherrn sind, wozu du redest?

Tiresias

Das weiß ich. Denn durch mich erhieltest dieses Stadt
du].

Kreon

Ein weiser Seher bist du, liebest dennoch Unrecht.

Tiresias

Aufregen wirst du mich, das, was noch unerschüttert
Von meinen Gedanken ist, herauszusagen.

Kreon

Erschütter' es! Nur sprich Vortheils wegen nicht!

Tiresias

Schein' ich so sehr dein Theil zu seyn auch izzt noch?

Tiresias

¿Cuánto más vale benevolencia que bienestar
ahora?]

Creonte

Mucho, pienso yo, no pensar es una gran
pérdida.]

Tiresias

Pero es que de esa enfermedad estás lleno.

Creonte

No quiero contradecir mal al vidente.

Tiresias

Mal hablas cuando dices que falsamente
profetizo.]

Creonte

Es que todo el linaje de los videntes ama la
plata.]

Tiresias

Y el linaje de los tiranos ama la vergonzosa
ganacia.]

Creonte

¿Sabes que son generales, esos a quienes
hablas?]

Tiresias

Lo sé, pues por mi mediación
conservaste esta ciudad.]

Creonte

Eres un sabio vidente, pero amas lo injusto.]

Tiresias

Me estás provocando para sacar y decir
lo que no ha sido removido de mis
pensamientos.]

Creonte

¡Remuévelo! ¡Pero no hables para sacar
provecho!]

Tiresias

¿Hasta este punto, y todavía ahora, parezco
ser tu lote?]

Kreon

Du wirst nicht täuschen meinen Sinn, das wisse!

Tiresias

Wiss' aber du, nicht lange Zeit mehr brütest

In eifersücht'ger Sonne du, von nun an;

Denn bald aus deinem Eingewaide zahlst

Du selber einen todten für die Todten,

Für die, die du von oben warfst hinunter,

und deren Seele schmäählich du im Grabe

zu wohnen hast gesandt. Von unten hast

auch oben einen du, den schiksaallosen

den unbegrabenen, unheiligen Todten

des Todesgotts, der weder dich, noch obre Götter

angehet, aber du brauchst so Gewalt.

Und darum lauern wunderlich verderblich

Im Jenseits dir die Spötter und die Richterinnen

Der Götter, also, daß da in denselben Übeln

Du troffen werdest, und betrachte das,

Ob ich das dumm von Silber spreche. Denn es komt

Nich lange Zeit mehr ists, von Männern, Weibern

In deinen Häußern eine Weheklage.

In Misverstand muß aber jede Stadt

Vergehen, deren Leichname zur Ruhe

Die Hund' und wilden Thiere bringen, oder wenn

Mit Fittigen ein Vogel mit unheiligem

Geruche zum gesezten Heerd der Stadt kommt.

So steht's mit dir. Verdrossen bist du freilich;

Als wie ein Schütze sandt' ich aus dem Muthe

Creonte

¡Entiende una cosa, no lograrás confundir mi mente!]

Tiresias

Y tú sabes, que no por mucho tiempo ya
incubarás]

bajo el sol, a partir de ahora;

pues, pronto de tus propias entrañas pagarás

con un muerto por los muertos,

por esa que desde lo alto arrojaste a lo bajo,

y cuya alma ignominosamente a una tumba

como morada enviaste. De los de abajo

tienes también arriba a uno, sin destino,

al insepulto, muerto no consagrado

del dios de la muerte, que ni a tí ni a los

dioses concierne, pero de ese modo usas el
poder.]

Por eso, te acechan con extraño y pernicioso
modo]

en el más allá, las burladoras y las juezas

de los dioses, para que del mismo mal

te alcance, y considera esto bien,

si por la plata neciamente lo digo. Pues no

falta mucho tiempo, para que de hombres y
mujeres,]

lleguen a tu casa los lamentos.

Pues en discordia debe toda la ciudad

perecer, cuyos cadáveres al reposo

llevan los perros y las fieras salvajes, o
cuando]

con las alas un ave con sacrilegios

hedores llega al elegido hogar de la ciudad.

Así está lo tuyo. Con seguridad estás
contrariado;]

como si fueras un arquero, te lancé las firmes
flechas]

Des Herzens Pfeile vest. Und ihrer Wärme
Entgehst du nicht; O Kind! Du aber führ' uns
Hinweg ins Haus, daß dieser seinen Muth
Auslasse gegen Jüngere! Und lernen
Mag er, die Zunge stiller zu gewöhnen,
und besser sein Gemüth gesinnt, denn's jezt ist.

Exit

Chor

Der Mann, mein König, gieng viel prophezeiend,

wir wissen aber, seit wir mit dem weißen

das schwrze Haar vertauschet, wie du siehst,
daß nie er Lügen in der Stadt gebrauchet.

Kreon

Ich weiß es selbst, und bin verwirrt im Sinn;
Denn weichen, ist ein Großes. Doch wenn einer

Mit Wahn mir auf den Muth tritt, wird das schwierig.

Chor

Es brauchet guten Rath, Kreon, Menökeus Sohn!

Kreon

Was ist zu thun? Sag'es, ich will dir folgen.

Chor

Komm, laß die Jungfrau aus dem Felsenhaufe,

uns dchaff' ein Grab dem, welcher draußen liegt.

Kreon

Du lobest diß und scheinst es gutzuheißen.

Chor

So schnell, mein König, als es möglich ist,
denn in die Kürze faßt den Schlimmgesinnten

extrayéndolas del corazón. Y su valor
no podrás esquivar. ¡Oh, niño! Condúcenos
fuera de casa, para que su coraje descargue
sobre otros más jóvenes! Y ojalá que aprenda
a tener mesura con su lengua,
y a disponer mejor su ánimo de lo que está
ahora.]

Sale

Coro

El hombre, mi rey, se marchó lanzando
muchas profecias,]

pero nosotros sabemos, desde que por el
blanco]

cabello trocamos el negro, como tú lo ves,
nt que nunca él usó mentiras en la ciudad.

Creonte

Yo mismo lo sé y estoy confuso en mi mente;
Pues ceder, es una gran cosa. Mas cuando
alguno]

con su locura, ha probado mi coraje, se
vuelve difícil.]

Coro

¡Es necesario un buen consejo, Creonte, hijo
de Meneceo!]

Creonte

¿Qué se debe hacer? Dilo, y te haré caso.

Coro

Vamos, deja salir a la joven de la rocosa
morada,]

y levanta una tumba para quien fuera yace.

Creonte

Esto es lo que insistes y pareces declarar
bueno.]

Coro

Tan deprisa, mi rey, como sea posible,
pues en breve apresaa los malintencionados

die schnellgefüßte Züchtigung der Götter.

Kreon

O mir. Kaum mag ich, denn mir fehlt das Herz

Dazu, doch mit der Noth ist nicht zu streiten.

Chor

Thu' nun diß. Komm! Komm nun nicht mehr auf anders.

Kreon

So wie ich bin, will ich hinweggehn. Diener!

Abwesend, gegenwärtig! Nimmt zur Hand

Die Beil' und eilt zum Orte, den ihr sehet.

Ich aber, weil für die sich kehrt die Meinung,

und ich sie selbst band, will auch selbst sie lösen.

Ich fürcht', es ist am besten, zu erhalten

Bestehendes Gesez und so zu enden.

Exit.

Chor der Thebanischen Alten

Nahmenschöpfer, der du von den Wassern, welche Kadmos.

Geliebet, der Stolz bist, und deß, der im Echo donnert,

Ein Theil, des Vaters der Erd',

und Italia in Wachstum weit umschweifst,

die allbekannt ist. Allen gemein

ist aber Undurchdringliches; denn auch waltest

im Schoose du, zu Elevisis.

Hier aber, Freudengott,

in der Mutterstadt, der bacchantischen,

In Thebe wohnest du, an Ismenos kaltem Bach,

an den Zäunen, wo den Othem

das Maul des Drachen haschet.

Der Opferrauch, der wohlgestalt ist über

el rápido castigo de los dioses.

Creonte

¡Ay de mí! Apenas puedo , pues me falta el
corazón]

para eso, pues contra la necesidad no se debe
luchar.]

Coro

Hazlo ya, ¡Vamos! No vengas con otra cosa.

Creonte

Tal como estoy quiero marchar hacia allí.
¡Criados!]

¡Ausentes, presentes! Tomad en mano

el hacha e id hacia el lugar que allí veis.

Pero yo, puesto que he cambiado de opinión
para ella,]

y yo mismo la até, también quiero aliberarla.

Me temo que lo mejor es preservar

la ley establecida y terminar así.

Sale.

Coro de los ancianos tebanos

Creador de nombres, tú que de las aguas que
Cadmos]

amó, eres el orgullo, y de ese que truena en
el eco,]

una parte, del Padre de la Tierra,

y que de vastos viñedos rodeas a Italia,

esa que todos conocen. A todos, común

es lo impenetrable, pus también reinas

en su seno, tú, en Eleusis.

Pues, aquí, dios de la Amistad,

en tu ciudad materna, la balcántica,

en Tebas habitas tú, junto al frío arroyo del
Ismeno,]

en las cercas, en donde el aliento

cortan las fauces del dragón.

El humo del sacrificio, que hermoso se yergue

Des Felses Schultern, hat dich gesehen; am
 Cocytus, wo die Wasser
 Bacchantisch fallen, und
 Kastalias Wald auch.
 Und unter Nyssäischen Bergen regen
 Fernhorchend Brunnen dich auf,
 und grün Gestad,
 voll Trauben hängend,
 nach Thebes
 unsterblichen Worten zu gehn,
 in die Gassen, da sie frohlokten.
 Denn die ehrst du vor allen
 Als höchste der Städte
 Mit der blitzgetroffenen Mutter.
 Jetzt aber, da von gewaltiger
 Krankheit die ganze Stadt
 Ist befangen, müssen wir
 Der Buße Schritte gehen über
 Den Parnassischen Hügel oder
 Die seufzende Furth.
 Io! Du! In Feuer wandelnd!
 Chorführer der Gestirn' und geheimer
 Reden Bewahrer!
 Sohn, Zevs Geburt!
 Werd' offenbar! Mit den Naxischen
 Zugleich, den wachenden
 Thyaden, die wahnsinnig
 Dir chor singen, dem jauchzenden Herrn.
Bote
 O ihr des Kadmos Nachbarn und amphios,
 Es steht nicht so, daß ich des Menschen Leben,

sobre las espaldas de las rocas, te ha visto;
 a orillas del Cocito, donde las aguas
 balcánticas caen, y
 También el bosque de Castalia.
 Y bajo las montañas de Nisa te emociona
 las fuentes lejanas que se escuchan,
 y verdes riberas,
 llenas de colgantes racimos,
 hacia Tebas
 vayas siguiendo inmortales palabras,
 a sus callejas, rebosantes de alegría.
 Pues a ella honras por encima de todas,
 a la más alta de las ciudades
 Junto a tu madre, fulminada por un rayo.
 Pero ahora, cuando de temible
 enfermedad la ciudad entera
 está presa, tendremos nosotros
 que atravesar con expiación
 las colinas del Parnaso o
 el suspirante vado.
 ¡Io! ¡Tú! ¡Que en fuego te transformas!
 ¡Corifeo de los astros y secreto
 Guardián de las palabras!
 ¡Hijo nacido de Zeus!
 ¡Manifiéstate! Con las Naxidas,
 y con otras que velan,
 las Tíadas, que enloquecidas
 Coros te cantan, atí, señor del júbilo.
Mensajero
 ¡Oh vosotros, vecinos de Cadmos y de
 Anfión!]
 no son así las cosas que la vida del hombre
 yo pueda,]

wie's auch verfaßt sei, loben möcht' und tadeln.
 Undenklichs hebt, undenklichs stürzet nemlich
 Allzeit den Glücklichen und den Unglücklichen.
 Kein Sehergeist erreicht nicht das, was da ist.
 So war sonst Kreon mir beneidenswerth,
 da er von Feinden rettete das Land
 des Kadmos und allein Herrschaft gewann
 in dieser Gegend, und regiert' und blüht'
 in wohlgeborner Saat von Kindern. Nun
 geht alles hin. Das angenehme nemlich,
 Das untreu wird, hal' ich des Mannes unwerth.
 Reich, wenn du willst, ist er im Hause sehr,
 Und lebet in tyrannischer Gestalt.
 Doch wenn von dem weggeht die Freude, möcht'
 Um eines Rauches Schatten ich das andre nicht
 Als angenehm für einen Mann verkaufen.

Chor
 Wie kommt dir denn vom Fürsten diese Klage?

Bote
 Gestorben sind sie. Schuldig sind, die leben.

Chor
 Und welcher tödtet? Welcher liegt? Sag'an!

Bote
 Hämon ist bin, von eignen Händen blutend.

Chor
 Was? Von des Vaters oder eigener Hand?

Bote

Tal como está constituida, alabar o censurar.
 Pues lo impensable alza y lo impensable
 abate]
 Al afortunado y desafortunado en todo
 tiempo.]
 No hay espíritu vidente que alcance eso que
 es.]
 Por eso solía Creonte parecerme envidiable,
 cuando de sus enemigos salvó la tierra
 de Cadmos y el poder único ganó
 en esta área, y cuando reinaba y florecía
 en medio de una buena semilla de hijos.
 Ahora]
 todo se va. Eso agradable, en efecto,
 Que se vuelve desleal, yo lo considero indigno
 de un hombre.]
 Rico, cuando quieres, puede serlo mucho en
 su casa,]
 Y vivir como un tirano.
 Mas cuando la dicha se retira de él, no
 querría,]
 por una sombra de humo, todo lo demás
 de cuanto grato le parece a un hombre,
 venderlo.]

Coro
 ¿Pero de dónde te llega esta queja acerca del
 príncipe?]

Mensajero
 Ellos están muertos. Culpables son los que
 viven.]

Coro
 ¿Quién ha matado? ¿Quién yace? ¡Habla!

Mensajero
 Hemón se ha ido, sangrando de sus propias
 manos.]

Coro
 ¿Qué? ¿Por la del padre o por su propia mano?

Mensajero

Er selbst. Dem Vater zürnt‘ in seinem Mord‘er.

Chor

Wie führtest du ein richtig Wort, o Seher!

Bote

So steht es. Anderes ist zu bedenken.

Chor

Isc seh‘ Eurydice, die unglückliche,
die Frau des Kreon eben. Ob im Hause sie’s
Gehört hat, oder da aus Zufall ist?

Eurydice

O all ihr Bürger! Eine Rede merkt‘ ich,
da ich zur Pforte gieng der Göttin Pallas,
damit ich käm‘ und mit Gebet anspräche.
Da thu‘ ich eben auf des Thores Riegel;
Es öffnet sich, und eine Stimme trifft
Von Unglück in dem Hauße mich durchs Ohr.
Rüklings fall‘ ich in Furcht auf meine Mägde,
in Unmacht. Aber welch Gerücht es war,
sagt es noch einmal mir. Ich werde nicht
Un übeln unerfahren es vernehmen.

Bote

Ich, liebe Frau, sag‘es, als augenzeuge,
kein Wort der Wahrheit lass‘ ich ungesagt,
was sollt‘ ich nemlich dich besänftigen,
Wenn ich nachher als Lügner dir erschiene?
Gerad ist immerhin die Wahrheit. Ich
Bin als Gefährte deinem Herrn gefolgt,
zum hohen Felde, wo, vom Hund zerfleischt,

Él mismo. Así se enoja por el asesinato del
padre.]

Coro

¡Qué palabras tan acertadas proferiste, oh
vidente!]

Mensajero

Así es. Habrá que meditar sobre el resto.

Coro

Justamente veo a Eurídice, la desdichada,
la esposa de Creonte. ¿Lo habrá oído en la
casa o estará por aquí por azar?

Eurídice

¡Oh todos vosotros, ciudadanos! Unas
palabras]
percibí cuando me dirigía hacia las puertas de
la diosa Palas,]
con intención de ir y decir mis plegarias allí.
Estaba maniobrando el cerrojo de la puerta
cuando se abre y una voz me alcanza
sobre la desgracia de la casa, atravesando mis
oídos.]

Por el temor, caigo de espaldas sobre mis
sirvientas,]
desmayada. Pero sea cual sea ese rumor,
repítemelo otra vez. No lo escucharé
como inexperta en las desdichas..

Mensajero

Yo, estimada señora, lo diré como testigo
ocular]
ni una palabra de la verdad dejaré no dicha.
¿Para qué, en efecto, te iba a apaciguar,
Si después te iba a aparecer como mentiroso?
Derecha es siempre la verdad. Yo
he seguido en calidad de acompañante a tu
señor,]
al alto campo, en donde destrozado por los
perros,]

Um sie bestrikt, dahingestreckt, und jammernd
 Ums Brautbett, und den Abgrund drunten, und
 Des Vaters Werk und unglückliches Lager.
 Er, wie er dieses sieht, schreit greulich auf,
 und geht hinein zu ihm, und weheklagt und rufet:
 „O Armer, was hast du gethan? Was hattest
 „ Im Sinne du? Durch welch Verhängniß starbst du?
 „ O komm heraus, mein Kind, fußfällig bitt' ich.“
 Schnöd blickend, nichts entgegensagend, starrt
 Mit wilden Augen gegen ihn der Sohn,
 und zieht das Schwert, zweischneidig, gegen ihn er
 und da der Vater, aufgeschrökt, zur Flucht
 Sich wandte, fehlt' er. Grimmig dann im Geiste,
 der Unglückliche sties, so wie er ausgestreckt stand,
 die Spitze mitten sich in seine Seite.
 Den feuchten Arm, bei Sinnen noch, küßt er
 Der Jungfrau. Schnaubend stößt auf weißer Wange
 Er scharfen Hauch von blut'gen Tropfen aus.
 Das Todte liegt beim todten, bräutliche
 Erfüllung trifft es schüchtern in den Häußern
 Der Todtenwelt, und zeigt der Menschen rathlos Wese
 Und wie als größtes übel diß der Mann hat.
 Eurydice exit.
Chor
 Wie nimmst du diß? Die Frau gieng wieder weg,
 Eh sie gut oder schlimm ein Wort gesagt.

en torno a ella enlazado, encima tendido,
 lamentándose]
 por el lecho nupcial y por la perdición de allí
 abajo y]
 por la obra del padre y la infortunada yacija.
 Él, viendo esto, grita espantosamente,
 y corre dentro, junto a él, y se lamenta y grita:
 „¡ Oh desgraciado! ¿Qué has hecho? ¿Qué
 tenías
 en mente? ¿Debido a qué fatalidad has
 muerto?]
 „ ¡Ay, sal fuera, hijo mío, a tus pies te lo pido!
 Mirando con desprecio, no respondiendo, el
 hijo clava]
 los contrarios y fijos ojos salvajes en él,
 y saca la espada, de doble filo, primero
 contra él]
 y como el padre, asustado, a la fuga
 se dispuso, falla el golpe. Luego con espíritu
 airado,]
 se dirige el desdichado, tal y como se hallaba
 tendido, la punta al pleno medio de su
 costado.]
 Con el brazo chorreante, pero con todos sus
 sentidos, besa]
 a la joven. Jadeante exhala sobre la blanca
 mejilla]
 un acre hálito de sangrientas gotas.
 El muerto yace junto a la muerta, nupcial
 consumación acaece espantada en las
 moradas del mundo de los muertos,
 mostrando del hombre un ser insensato]
 Y cómo el mayor mal que tiene el ser
 humano sea este.]
 Sale Eurídice.
Coro
 ¿Cómo lo interpretas? La mujer volvió a
 marcharse,]
 antes de decir ni buena ni mala palabra.

Bote

Mich wundert's auch, doch nähr' ich mich mit Hoffnun

Daß auf des Kindes Unglück sie das Jammern

Anständig nicht gehalten vor der Stadt,

und in den Zimmern drinn den Mägden sage,

daß sie des Hauses Klage klagen. Denn

so ohne Rath ist sie nicht, daß sie fehlte.

Chor

Ich weiß nicht. Doch das allzugroße Schweigen

Scheint bei vergebnem Schreien mir bedeutend.

Bote

Laßt sehen uns, ob nicht Verhaltenes

Geheim verberg' ihr schwellend Herz; hinein

Ins Haus gehn. Denn du redest wohl, es ist

Bedeutend auch ds allzugroße Schweigen.

Exit.

Chor

Allein der König Kommet selbst.

Ein großes angedenken in Händen trägt er.

Wenn's Recht ist, es zu sagen, aus fremden

Irrsaal nicht, sondern selber hat er gefehlt.

Creon Hämonem manibus

Sublatis portans

Kreon

Io! Unsinnige Sinne!

Harte Fehle!

Tödliche! O tödtend und

Getödtet sehn wir

Blutsfreunde.

Io! Mir! Über meinen armen

Mensajero

También a mí me asombra, pero con la
esperanza me nutro]

de que de la desgracia del hijo, el lamento

no pueda ella decentemente sostener ante la
ciudad,]

y dentro de las habitaciones les diga a las
sirvientas,]

que lloren el duelo en casa. Pues

no es tan desatinada para cometer una falta.

Coro

No lo sé. Mas un silencio grande en exceso

me parece, cuando el gritar es
vano,significativo.]

Mensajero

Vamos, pues, a ver si acaso algo mantenido

en secreto, su corazón rebosante oculta;

entremos en la casa. Pues bien has hablado, es

también significativo este silencio excesivo.

Sale.

Coro

Solo que ahí viene el propio rey,

un gran recuerdo sostiene en sus manos.

Mas, si es justo decirlo, no por ajeno

extravío, sino por el suyo propio ha errado.

Creonte

¡Io! ¡Sentidos sin sentido!

¡Duras faltas!

¡Mortal! ¡ Oh que dando muerte y

muertos nosotros vemos

a los parientes de sangre!

¡Io! ¡Ay de mí! ¡Ay de mis tristes

Rathschlägen.

Io! Kind! Frühzeitig gestorben!

Weh! Weh! Weh!

Gestorben bist du, geschieden,
durch meine, nicht deine Thorheit.

Chor

O mir, wie mußt du so spät erst sehn das Rechte!

Kreon

Ich hab's gelernet in Furcht. An meinem Haupt aber
Ein Gott dort, dort mich
Mit großer Schwere gefaßt
Und geschlagen hat, und geschüttelt auf wilden Wegen,
Ach! Ach!

Io! Ihr Mühen¹⁶⁸ der Menschen! Ihr Mühsamen!

Bote

O Herr! Wie hast du schon und wie empfängst du,
das in den Händen trägst du, das. Und das im Hauß',
auch das Unglück zu sehen muß du kommen.

Kreon

Was ist denn schlimmer noch, als das, was schlimm ist?

Bote

Die Frau ist todt; ganz Mutter dieses Todten.
Noch krümmt sie sich von neugeschlagenen Schlägen.

Kreon

Io! Io! Du schmuziger Hafen
Der Unterwelt! Was? Mich nun? Was? Verderbest [mich]

Io!Io! der übelberichtet mir
Hersandte das Unglück, führest solch Geschrei du?

consejos!

¡Io! ¡Hijo! ¡Muerto antes de tiempo!

¡Ay! ¡Ay! ¡ay!

Muerto estás, te has ido,
por mi necedad, no por la tuya.

Coro

¡Ay de mí! ¿Por qué tuviste que tardar tanto en
ver lo que es justo?]

Creonte

Lo he aprendido en el temor. Mas, sobre mi
cabeza, allí, hay un dios
que con enorme peso me ha cogido,
abatido y sacudido por caminos salvajes,
¡Ah! ¡Ah!

¡Io! ¡Vosotras, fatigas de los hombres!
¡Vosotros, los sufrientes de fatigas!]

Mensajero

¡Oh, señor! ¡Cómo tienes y recibirás ahora
que traes eso entre las manos, esto otro! Y
en la casa tendrás que entrar para ver esa
desgracia.]

Creonte

¿Qué puede ser peor de lo que ya es peor?

Mensajero

La mujer está muerta, madre de ese muerto.
Aún se retuerce por los golpes recién
asestados.]

Creonte

¡Io! ¡Io! ¡Tú, inmundo puerto
del Inframundo! ¿Qué? ¿A mí ahora? ¿Qué?
¿Me quieres perder?]

¡Io! ¡Io! Tú que me informas del mal,
mensajero de desgracia, ¿es este griterío el
que llevas?]

¹⁶⁸ El término "Mühe" se traduce como "esfuerzo, fatiga". Por ejemplo: „mit viel Mühe verbunden sein“ = comportar mucho trabajo.

Weh! Weh! du hast zu Grunde den Mann gerichtet.
Was sprichst du, Kind? Was bringest du mir Neues?
Weh! Weh! Weh!
Geschlachtet an dem Boden liege
Des Weibs Theil über allgemeinem Zerfalle.

Bote

Du kannst es sehn. Noch ist sie im Gemach nicht.

Eurydice mortua apparet

Kreon

O mir!

Auch das Unglück, das zweite, seh' ich armer?

Was nun noch? Was erwartet mich ein Schicksaal?

Ich hab' in Händen eben da das Kind,

Ich Armer; sehe vor mir hier den Todten.

Ach! Ach! Mühseel'ge Mutter! Ach mein Kind!

Chor

Wie ist sie scharfgetroffen, wie geschlachtet rings!

Kreon

Sie schlägt die schwarzen Augen auf. Was klagt sie?

Bote

Des ehgestorbenen Megareus rühmlich Bett.

Dann hat geklaget, sie um den, zuletzt lobpries sie

Die schlechten Thaten dir, dem Kindermörder.

Kreon

Weh! Weh! Weh! Weh!

Mich beflügelt die Furcht. Warum

Hat nicht mich einer erschlagen

Mit entgegengestelltem Schwert?

Ich Feiger! Ach! Ach!

¡Ay! ¡Ay! Has hundido a este hombre.

¿Qué dices niño? ¿Qué nuevas me traes?

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

Como cuerpo sacrificado que yace en el suelo
(está) la parte de la mujer sobre la
desintegración general.]

Mensajero

Puedes verlo. Aún no está ella en los
aposentos.]

Eurídice aparece muerta.

Creonte

¡Oh de mí!

¿También esta desgracia, la segunda, veré yo,
desdichado?]

¿Aún qué más? ¿Qué clase de destino me
espera?]

Apenas tengo entre las manos al hijo,
desdichado de mí, cuando veo aquí ante mí
otro muerto.]

¡Ah! ¡Ah! ¡Desdichada madre! ¡Ay, mi hijo!

Coro

¡Qué violentamente se golpeó! ¡Cuán
sacrificado todo en derredor!]

Creonte

Ella abre los negros ojos. ¿De qué se queja?

Mensajero

El glorioso lecho del antes fallecido Megareo.

Luego se quejó, finalmente elogió tus malas
acciones, tú, asesino de sus niños.

Creonte

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

El temor me da alas. ¿Por qué
no ha habido uno que me haya traspasado
con una contraria espada?

¡Cobarde de mí! ¡Ah! ¡Ah!

In feiger Noth gemeinet.

Bote

Da du die Schuld von dem und jenem trägst,

so gib Befehl auch wegen des Gestorbnen.

Kreon

Was Art in Mord ward aber jen' entbunden?

Bote

Sich selber auf die Leber schlug sie, da

Des Kindes Leiden lautgeklagt an sie kam.

Kreon

O mir! mir! das gehöret keinem andern

Der Menschen an. Mein ist die Schuld in diesem.

Ich habe dich getödtet, ich. Io! Ihr Diener!

Führt eilig mich hinweg! Führt Schritt vor Schritt

Mich, der nun nichts mehr anders ist, als Niemand.

Chor

Ist Vortheil noch im Unglük, triffst du vortheil;

Denn kurz ist vor den Füßen großes Übel.

Kreon

O komm! O komm!

Erscheine, meiner Verhängnisse schönstes,

den endlichen Tag mir bringend,

den letzten. Komm! O komme,

daß ich nicht mehr den andern Tag schaun muß!

Bote

Diß kommt. Was aber thun, in dem, was da ist?

Denn solches lieget uns ob, das uns angeht.

En cobarde infortunio mezclado.

Mensajero

Pues que cargas con la culpa de esta y de
aquel,]

da orden también en relación con los muertos.

Creonte

¿Con qué clase de muerte encuentro esa su
liberación?]

Mensajero

Ella misma se golpéo en el hígado, cuando

llegó el clamor por los padecimientos del hijo
hasta ella.]

Creonte

¡Ay de mí! ¡Ay de mí! A ninguno
corresponden tales cosas]

de los demás hombres. Mía es la culpa en
esto.]

Yo te he matado, yo. ¡Io! ¡Vosotros,
sirvientes!]

¡Guiadme, rápido, lejos de aquí! Guiadme,
paso a paso, a mí, que ahora no es nada más
que Nadie.]

Coro

Si alguna ventaja queda en la desgracia, tú la
tendrás;]

pues justo ante tus pies tienes un gran mal.

Creonte

¡Oh ven! ¡Oh ven!

Aparece, el más hermoso de mis destinos,
trayéndome el día final,

el último. ¡Ven! ¡Oh, ven!

¡Qué no tenga que contemplar el día que
sigue!]

Mensajero

Eso vendrá. ¿Pero qué hacer con lo que, ahí,
pasa?]

Pues es cosa que nos importa y concierne.

Kreon

Was ich gesaget, eben, das hab' ich gewünschet.

Bote

Du mußt nichts wünschen. Vom zuvorgesezten

Verhängniß hat kein Sterblicher Befreiung.

Exit.

Kreon

Führt Schritt vor Schritt den eiteln Mann. Der ich

Dich, Kind, doch gerne nicht, getödtet, sie, auch sie;

Ich Armer weiß nicht, wen ich ansehen soll,

und nicht, wohin ich gehe.

Denn alles Schiefe hat

Hier in den Händen und hier mir auf das Haupt

Ein wüst Schiksaal gehäufet.

Exit.

Chor

Um vieles ist das Denken mehr, denn

Glückseligkeit. Man muß, was himmlischer ist, nicht

Entheiligen. Große Blike aber,

Große Streiche der hohen Schultern

Vergeltend¹⁶⁹],

sie haben im alter gelehrt, zu denken¹⁷⁰.

Exeunt.

Creonte

Lo que acabo de decir es lo que he deseado.

Mensajero

No tienes que desear nada. De la ley anterior,
del destino, ningún mortal tiene liberación.

Sale.

Creonte

Conducid, paso a paso, al hombre vanidoso.

Yo que a tí, hijo, aunque no por gusto, he
matado, y a ella también, a ella;]

¡Desgraciado de mí! Que no sé a quién debo
mirar ni a dónde voy.

Porque todo lo torcido,

aquí en mis manos y en mi cabeza,

ha amontonado un devastador destino.

Sale.

Coro

Mucho más vale el pensar que la dicha.

No se tiene que profanar lo que es celestial.

Mas de las altivas miradas,

y los grandes golpes sobre los altos hombros

como pago],

ellos han aprendido en la vejez a pensar.

Salen.

¹⁶⁹ El verbo intransitivo "vergeten" significa "devolver algo a alguien".

¹⁷⁰ Final que presupone la experiencia y la sabiduría del tiempo en el sujeto.