

Fratricidio y rebelión en los dramas del *Sturm und Drang*: Leisewitz, Klinger y los hermanos enfrentados

RODRIGO CARMEN-CERDÁN
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
rodrigo.carmen@uv.es

Recibido: 18/10/2021
Aceptado: 04/02/2022

RESUMEN:

El presente artículo se propone analizar las obras Julius von Tarent de Johann Anton Leisewitz y Die Zwillinge de Friedrich Maximilian Klinger, ambos publicados en 1776 y exponentes del drama del Sturm und Drang. En estos análisis se estudiarán las motivaciones de los personajes, así como las reinterpretaciones que cada obra ofrece del fratricidio de Caín y Abel: en Leisewitz, Julius no puede unir las esferas de la razón de Estado y del amor, con lo que decide rebelarse contra la primera e intentar huir, pero Guido se lo impide y termina asesinándolo; en Klinger, Guelfo cuestiona la primogenitura de Ferdinando y la reclama para sí, pues considera que se la han robado y le han dado todo a su hermano. Mediante las acciones de los personajes de ambos dramas se hace visible la maquinaria de subordinación y ejercicio del poder que opera en ellos. Se concluye que las obras no deben verse como dramas revolucionarios, sino que más bien en ellos opera una incipiente crítica a los postulados ilustrados y se muestra la decadencia e inminente colapso de una sociedad/familia demasiado rígida e hipócrita que

busca únicamente su preservación y continuidad sin tener en cuenta las consecuencias internas, esto es, la fragmentación y polarización que puedan provocar.

PALABRAS CLAVE: *Sturm und Drang; fratricidio; primogenitura; Caín y Abel; drama*

Fratricide and rebellion in the drama of *Sturm und Drang*: Leisewitz, Klingler and the hostile brothers

ABSTRACT:

This article sets out to analyse the plays Julius von Tarent by Johann Anton Leisewitz and Die Zwillinge by Friedrich Maximilian Klingler, both published in 1776 and exponents of Sturm und Drang drama. The motivations of the characters will be studied, as well as the reinterpretations that each play offers of the fratricide of Cain and Abel: in Leisewitz, Julius cannot unite the spheres of state reason and love, so he decides to rebel against the former and tries to flee, but Guido prevents him and ends up murdering him; in Klingler, Guelfo questions Ferdinando's birthright and claims it for himself, considering that it has been stolen from him and given to his brother. Through the actions of the characters in both dramas, the machinery of subordination and exercise of power that operates in them becomes visible. It is concluded that the plays should not be seen as revolutionary dramas, but rather as incipient critiques of Enlightenment postulates, showing the decadence and imminent collapse of a society/family too rigid and hypocritical that seeks only its preservation and continuity without considering the internal consequences, i.e., the fragmentation and polarization that they may cause.

KEYWORDS: *Sturm und Drang; fratricide; primogeniture; Cain and Abel; drama*

1. Introducción

El 28 de febrero de 1775 la actriz Sophie Charlotte Ackermann (1714-1792) y su hijo Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816) hacían público un cartel en el que se informaba de un certamen dramático en Hamburgo cuyo premio prometía, además de la publicación, una retribución de 20 luisas de oro (aproximadamente 100 táleros de la época) para el ganador. Entre los requisitos de participación se indicaba que los dramas no debían llevar firma del autor, el texto debía ser un "Originalstück, von 3 oder

5 Akten, es sey Trauer- oder Lustspiel, dass das Stück von der Beschaffenheit sey, daß es [...] keine ausserordentliche grosse Kosten [...] erfordere" (Schröder, 1776, V-VI). Se enviaron tres dramas: *Die Zwillinge* —el premiado— de Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831), *Julius von Tarent* de Johann Anton Leisewitz (1752-1806) y *Die unglücklichen Brüder* —cuyo autor, debido al anonimato de los envíos, todavía es desconocido¹—, "die alle drey den Brudermord zum Gegenstande hatten" (Schröder, 1776, XIII-XIV). Debido a que el motivo del fratricidio es una constante en la literatura, cuyo efecto ya había advertido Aristóteles en su tratado sobre la poética², no son pocas las obras que han hecho de este motivo su trama principal (cfr. Schöpf, 2011, 51; Frenzel, 2015, 79); fenómeno que no ha pasado desapercibido a la crítica literaria y ha dado lugar a cuantiosos y fructíferos estudios.

Los dramaturgos del *Sturm und Drang* también se percataron de la fuerte pregnancia de este motivo, como puede observarse en *Die Räuber* (1781) de Schiller. El presente artículo quiere analizar cómo la enemistad fraternal —y las consecuencias que de ella se derivan— que se tematiza en los dramas *Julius von Tarent* de Leisewitz y *Die Zwillinge* de Klinger (ambos de 1776) es consecuencia de la fractura y descomposición del orden social dominante. En esencia, se pretende demostrar si —y en qué medida— la situación conflictiva de los protagonistas y sus acciones están en re-

1 Aunque la identidad del autor es todavía un misterio, no son pocos los investigadores que afirman que se trata de una primera versión del futuro drama *Galora von Venedig* de Traugott Benjamin Berger (1754-1810) (entre otros, Keller, 1995, 80). El drama no gozó —tampoco actualmente— ni de gran éxito literario ni en el ámbito de la investigación, siendo prácticamente marginado del canon literario. Se encuentran unos pocos acercamientos a la obra (cfr. Arndt, 2001; Aurnhammer, 2008; Schonlau, 2017).

2 "Pero cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo, si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, el hijo a la madre, estas son las situaciones que deben buscarse" (Aristóteles, 2018, 174-175).

lación dialéctica con sus condicionantes materiales y sociales, y, en consecuencia, con las circunstancias sociopolíticas y morales de finales del siglo XVIII. Independientemente de su género, las obras literarias en las que se desarrolla un conflicto generacional tienden a retratar directa o indirectamente las leyes y el *ethos* en los que se integran. Esta relación ya la advirtió Adorno (1997, 15-16) en su *Ästhetische Theorie*: “Gerade als Artefakte [las obras de arte] aber, Produkte gesellschaftlicher Arbeit, kommunizieren sich auch mit der Empirie, der sie absagen, und aus ihr ziehen sie ihren Inhalt”, y continúa:

Die ästhetische Produktivkraft ist die gleiche wie die der nützlichen Arbeit und hat in sich dieselbe Teleologie; und was ästhetisches Produktionsverhältnis heißen darf, alles worin die Produktivkraft sich eingebettet findet und woran sie sich betätigt, sind Sedimente oder Abdrücke der gesellschaftlichen.

Los materiales literarios ofrecen visiones críticas sobre el orden y las condiciones materiales en los que surgen dada su estrecha relación con las formas productivas de cada época; en este sentido, los personajes y sus acciones sirven como medio para materializar estos objetivos y mostrar implícitamente las consecuencias de las estructuras sociohistóricas (Matt, 1995, 23). Precisamente porque el motivo de Caín y Abel ha despertado gran interés, no deben pasarse por alto sus modelos de transmisión y recepción; no solo porque cada contexto histórico lo actualiza según sus condicionantes, sino también porque tanto arquetipos bíblicos como míticos y sus correspondientes significados originales han sufrido un proceso de filtrado y reinterpretación que afecta a la comprensión e interpretación de la acción:

Es ist nicht “die Bibel”, was [...] die europäische Kultur geprägt und mit Bildern von Glanz und Grauen durchsetzt hat, sondern es sind jene Teile und Elemente der Bibel, die von den lehrenden und predigenden Instanzen ausgewählt und zu einem anderen Ganzen

neu arrangiert wurden. [...] Diese Auslesearbeit [...] beweist, daß die abendländische Welt weit weniger ihre Normen aus der Bibel bezog als, umgekehrt, ihre Normen mit den geeigneten Texten der Bibel verdeutlichte, untermauerte und autoritativ auflud (Matt, 1995, 24).

Las normas sociales que claman haberse remontado y basado en mitos y aspectos religiosos no se derivan directamente de estos, sino que más bien han sido revisados, adaptados y legitimados por unas clases eruditas —no necesariamente dirigentes *per se*, pero sí bajo el servicio de una clase dominante—. Esto se refleja en la literatura en el momento en el que se remite o apela a un motivo bíblico o mítico, como pretende mostrarse en los análisis siguientes.

2. Amor y honor en *Julius von Tarent*

Desde las escenas iniciales puede observarse una profunda confusión emocional en Julius, pues aun siendo consciente de las obligaciones familiares que tiene como primogénito y futuro príncipe, el amor constituye su máxima prioridad: “aber das ‘sei ein Mann’ zerschmolz wieder in einen Seufzer der Liebe” (I/1)³. Se tematiza así un aspecto fundamental en la comprensión de este personaje, pues en él convergen, por un lado, deseos individuales como el amor y, por el otro, obligaciones sociales como sucesor al principado; pero como no puede resolver esta dicotomía, y el príncipe, su padre, ha encerrado en un convento a la razón de su amor, Blanca, toma la decisión de liberarla y huir con ella. Guido, su hermano, domina indiscutiblemente la siguiente escena, apenas deja hablar a Julius —“Schweig davon, Bruder!” (I/2)— y le reprocha su debilidad e incompetencia para las labores de gobierno. Guido representa la imagen del hombre fuerte y poderoso, para quien el honor es su verdadera motivación y

3 Las citas siguen la edición de Keller (Leisewitz, 2012). Las referencias se indicarán en el texto mediante la anotación de acto/escena.

cuya naturaleza se articula a partir de dicotomías: honor o vergüenza, gloria o fracaso:

[...] aber ich habe früh Bemerkungen über den Punkt gemacht. Als Guido noch ein Knabe war, immer im Spiel König sein wollte und für die Bewunderung seiner Gespielen so gefährlich auf Bäume und Felsen kletterte, [...], so dachte ich oft, hilf Himmel, wenn die Leidenschaften des Knaben erst aufwachen! – Sie sind aufgewacht, und siehe, er ist so geizig nach Ruhm [...]. Was nicht Ehre bringt, glaubt er, bringt Schade, das ist sein Unglück (I/6).

Julius, por el contrario:

Ehe der als ein Kind wußte, was Liebe ist, hatte er schon ihren schmachtenden Blick. Als Knabe war es sein größtes Vergnügen, in der Einsamkeit zu träumen. In ein so vorbereitetes Herz kam die Liebe früh, aber ebensowenig unerwartet als ein Hausvater in seine Wohnung (I/6).

Así se configuran dos polos diametralmente opuestos —y, finalmente, destructivos— entre los hermanos sobre los que el drama se desarrolla: el amor en Julius y el honor en Guido. La ya de por sí fuerte tensión adquiere otro aspecto al reclamar ambos la mano de Blanca; al contrario que Julius, Guido lo justifica en tanto que derecho, esto es, a partir de argumentos autoritarios y feudales: “Du weißt meine Rechte auf Blanca” (I/2). Mientras que Julius no puede renunciar de ninguna manera al amor, puesto que este sentimiento constituye su fuerza motriz, Guido sería capaz de hacerlo únicamente “wenn die Ehre will” (III/3)⁴. El conflicto fraternal trasciende, sin embargo, la esfera individual y subjetiva, y apunta más bien a los conflictos y tensiones que se desarrollan en el seno de la familia y de la sociedad, y esto en tan-

⁴ Esto lo comprende muy bien el arzobispo, quien lo expresa ya en el primer acto: “Guidos Liebe ist keine wahre Liebe – bloß eine Geburt seines Ehrgeizes” (I/6).

to que la familia protagonista no aparece como institución autónoma en la que los problemas de sus integrantes estén separados del mundo exterior, sino como una institución social amenazada y en desmoronamiento y cuyo destino determina también el destino de sus miembros. Sería previsible observar una rebelión contra el padre, representante de la autoridad patriarcal, pero Julius y Guido no se alzan contra él, sino que su enfrentamiento es mutuo e irreconciliable: “Du kannst nichts thun, ohne die Liebe zu fragen, ich nichts ohne die Ehre (III/3)”⁵. Para Wenzel (1993, 78), el argumento al que ambos apelan en su rebelión contra las normas sociales es el de las leyes de la naturaleza: la del más fuerte en Guido y la del amor en Julius. Sin embargo, esta equivalencia ya la rechaza el propio Julius: “Hat man je so etwas Unbilliges gehört, die erste Triebfeder der menschlichen Natur mit der Grille einiger Toren zu vergleichen?” (III/3). Guido persigue honor y gloria, dos conceptos muy enraizados con las construcciones sociales feudales que se han constituido mediante el desarrollo histórico y que reflejan los modelos del autoritarismo patriarcal. La clase dominante conceptualiza y cristaliza estas concepciones para adaptarlas a sus mecanismos de dominación (Matt, 1995, 24) y Guido las asimila, con lo cual también asimila aquellos mismos intereses que, pese a su posición todavía privilegiada, se encuentran en decadencia. El código de honor que persigue, sin embargo, fija sus acciones y anula su propio pensamiento, de ahí su frase “wenn die Ehre will” (III/3). Al final del drama, y tras el asesinato de su hermano, Guido reconoce sus actos —de acuerdo con su código de honor— y busca una compensación: “Seht

5 Ladislao Mittner ha indicado que la rebelión de los hermanos menores contra los mayores contenía implícita la polémica contra el mayorazgo que se aplicaba en las familias nobles, y que los autores del *Sturm und Drang* se opusieron a este principio disputando el derecho del hermano mayor a la sucesión (en Martini, 1972, 212). Esto se refleja —aunque con matizaciones, como se observará en el apartado correspondiente— en *Die Zwillinge*, pero en el caso del *Julius von Tarent* el hermano menor es únicamente un antagonista del mayor, sin cuestionar la primogenitura.

ihr nicht das Zeichen an meiner Stirne, daß mich niemand töte?" (IV/6). La aceptación de su muerte se justifica mediante la marca de Caín, pero en esta apropiación se ha transmutado el sentido original: en el relato bíblico, Dios castiga a Caín en la tierra y le dibuja una marca en la frente para que quienes lo vean no puedan hacerle daño⁶. Guido acepta su destino porque su honor (las normas de comportamiento que ha adquirido desde la infancia) lo obliga a pagar por su delito; el poder gobernante justifica de este modo su protección frente a las amenazas que se desarrollan en su territorio al conseguir que Guido acepte su propia muerte, imitando — así lo cree él — la muerte de Caín:

Der Vater muß nun das Amt des Richters ausüben, indem er Guido tötet. Die Position des Fürsten, der als absoluter Herrscher Gesetzgeber und Vollstrecker des Gesetzes ist, verpflichtet ihn zur Tötung des eigenen Sohnes um der Gerechtigkeit willen (Karthaus, 2012, 120).

Comprendiendo esta cuestión, el juicio según el cual Guido experimenta "vor seinem Tod eine innere Wandlung, die eine Versöhnung mit Bruder und Vater ermöglicht" (Wenzel, 1993, 77) podría comprenderse, más bien, como muestra de la perpetuación y justificación de un sistema social completamente vertical y conservador. La compensación que se ha mencionado anteriormente debe, sin embargo, llevarla a cabo el príncipe, una situación que Guido ya ha reconocido, como si intuyera su destino inmediato: "Nur ein strafender Tod kann meine Verbrechen tilgen – das Brandmark der Sünde an meiner Stirne auslöschen. Den Tod, Vater" (V/6) y finalmente:

Fürst: Noch einmal umarme mich, mein Sohn! (*umarmt ihn mit dem einen Arm und durchsticht ihn mit der andren Hand*⁷.) Mein Sohn!
Mein Sohn!

⁶ Cfr. *Gen.* 1, 4-17.

⁷ Con el mismo puñal con el que Guido había asesinado a su hermano en V/5.

Guido: (*fällt über den Leichnam, und ergreift dessen Hand.*)
Versöhnung mein Bruder! (*gibt die andre Hand sprachlos seinem Vater*)
(V/8).

Debe identificarse al asesino de Guido no con el padre, sino con el príncipe: “Von meinen Händen, als ein Fürst, sollst Du sterben” (V/6). Guido acepta esta redención como una continuación y consecuencia de su código de honor, pero estos valores que Guido contempla como guías de comportamiento son, a juicio de Martini, conceptos vacíos de contenido (Martini, 1972, 225). La obstinación de Guido por la masculinidad, así como su búsqueda de reconocimiento y aceptación, no son indicadores de fuerza, sino de debilidad, dado que se encuentra atado a las condiciones sociales: “he [...] depends on society, on public opinion, for his honour [...]. Guido bases his claim to Blanca on social convention” (Kirby, 1983, 353). Si el código de honor de Guido es un reflejo de la sociedad —en concreto de la clase dominante— y de sus pretensiones históricas, se deduce entonces que también estos conceptos e ideas están vacíos, son decadentes: el sistema de la clase regente se hunde de la misma forma que se hunde Guido, los aparatos ideológicos estatales con los que ejercen su dominio están condenados al fracaso. Esto puede observarse en la situación del padre. Constantin, padre y príncipe, muestra desde el principio su infelicidad: “glaubst Du, daß ich noch einmal ein glücklicher Vater werde?” (I/6). Junto a su hermano el arzobispo, conforman una doble autoridad (Estado-Iglesia), aunque la tarea de este hermano sea mayoritariamente secundar las acciones de Constantin, por mucho que no esté completamente convencido de sus decisiones (Karthaus, 2012, 111). La generación del padre ya no gobierna realmente y el príncipe es consciente de esta situación, por ello intenta desesperadamente ejercer su poder mediante otras estrategias. De esta manera representa una situación por la cual debe compensar la falta de verdaderos argumentos y de poder fáctico mediante las emociones (Matt, 1995, 169). Martini señala la característica de la edad:

Das Alter [spielt] eine doppelte Rolle: es fordert Pietät, Ehrfurcht, es wird aber ebenso von den Vätern als Instrument eingesetzt, um etwas zu erreichen. Es dient zum Ersatz anderer Kräfte, als Mittel, ihre Autorität zu behaupten. [...] Die Ehrfurcht soll erzwingen, was auf natürliche Weise nicht mehr gegeben ist. Ihr Postulat wird zum Signal der Schwäche des noch bestehenden Herrschaftssystems. [...] Es geht in diesen Vaterfiguren [...] um die Spiegelung des gebrochenen Verhältnisses zu der noch bestehenden Autoritätsgesellschaft (Martini, 1972, 219).

Ha sido el príncipe quien ha encerrado a Blanca en el convento por pertenecer a otra clase social para así evitar la disputa entre sus hijos (I/6); como esta estrategia no logra su cometido, intenta sustituir a Blanca por Cäcilia: "Guido liebt Blanca bloß aus ehrgeiziger Eifersucht, weil sie Julius liebt. Es käme also nur darauf an, diesen auf einen andren Gegenstand zu lenken" (I/6). No aparece ante ella como un poderoso gobernante que ejerce su autoridad, sino como un hombre débil y decadente: "Ich lebe nicht mehr, ich atme nur, und das bloße Dasein ohne die Reize des Lebens ist das einzige Band zwischen mir und der Welt" (I/7). Pero este plan vuelve a fallar y Cäcilia rechaza el matrimonio: "Ich habe der Liebe auf ewig entsagt; frei geboren, will ich auch frei sterben, ich kann den Gedanken nicht ausstehn, die Sklavin eines Mannes zu werden" (II/6). Los ruegos constituyen la única alternativa del príncipe como sustitución de su poder, como muestra la patética segunda escena del tercer acto: se lamenta y ruega a Julius y a Guido que se reconcilien y se vuelvan a abrazar, aunque sabe perfectamente que se trata solo de una ilusión, de una mentira:

Ich glaubte, Vergnügen zu säen, und siehe, ich ernte Tränen.
[...] Mit welchen Empfindungen wollt ihr, daß ich sterben soll,
wenn ich euch an meinem Todsbette sehe? [...] ich bitte euch, lieben
Kinder, laßt mich in Ruhe sterben.

O Sohn, sollte mein graues Haupt nichts über Dich vermögen
– meine Runzeln nichts gegen ihre reizenden Züge, meine

Tränen nichts gegen ihr Lächeln – mein Grab nichts gegen ihr Bette? (III/2).

En esta escena se esconde, según Luserke-Jaqui (2010, 217), una sutil crítica al poder, a saber: los gobernantes han perdido el sentido de la realidad y prefieren ficciones que no tengan relación con ella. Momentos antes, el padre se imagina una escena idílica en la que “[j]ede Nation sollte eine Geschichte der letzten Augenblicke ihrer Fürsten unter den Reichskleinodien aufbewahren” (III/1) a lo que un campesino responde y alaba su humanidad: “denn wir sind so arm, daß wir verhungert wären, wenn Sie es gemacht hätten, wie Ihr Vater” (III/1). Pero estas palabras aparentemente laudatorias esconden un mensaje implícito: el idilio que el príncipe se imagina no entra realmente en conflicto con aquel despotismo anterior, sino que más bien parecen ser dos manifestaciones del mismo sistema de autoridad política; el campesino prácticamente debe agradecer al príncipe no haberse muerto de hambre, es decir, que le haya perdonado la vida. Fue bajo su reinado cuando surgió la primera rebelión en la familia —“Julius hat die Weichlichkeit zuerst in unser Haus eingeführet” (I/3)—, el príncipe encierra a Blanca en un convento e intenta sustituirla por Cäcilia, etc. Este nuevo idilio que se presenta se parece demasiado a aquel despotismo anterior: nada ha cambiado realmente⁸.

8 La crítica a la autoridad aparece también en otros escritos menos conocidos del autor, como en *Die Pfandung* y *Der Besuch um Mitternacht* (ambos 1775) en los que los gobernantes son fuertemente criticados por su tiranía y hedonismo. En el primero de ellos, un campesino y su mujer se lamentan de que el príncipe pretende embargarles la cama, pese a la gran riqueza que posee: “Morgen wird’s [su cama] gepfandet. Der Fürst hat’s verprasst. [...] Bedenk’ einmal das wenige, was wir ihm gegeben haben, gegen das Geld, was er durchbricht; so reicht es kaum zu einem Trunke seines köstlichen Weins zu” (Leisewitz, 1838, 1). En el segundo, aparece en escena un fantasma mientras el príncipe juega al ajedrez y le reprime: “Edelknabe, hast du je die geweihte Last gefühlt, die auf deinen Schultern ruhen sollte? Glaubst du, daß süßer essen und trinken wie andre, sein Leben unter Weibern, verschnittenen

Los planes y ruegos del príncipe no son más que muestras de su miseria, no se impone mediante la objetividad de su poder, sino que debe recurrir y apelar a la subjetividad y a los sentimientos de los demás. Mediante la compasión, la piedad y las súplicas busca recuperar su autoridad perdida. Esta decadencia se refleja en la falta de solidez de la familia, con lo que incluso las instituciones “objetivamente” legítimas y poderosas de la sociedad se rompen (Martini, 1972, 221). Al padre/príncipe solo le restan los últimos vestigios de poder, vengar a su hijo: “Mein oberrichterliches Amt zum letzten Male verwaltet” (V/9). Una vez logrado, también él debe pagar por sus errores: “Guidon straf’ ich – und wer ließ Blanca ins Kloster bringen” (V/7). Consecuentemente, su dinastía ha caído, entrega el principado al rey de Nápoles y se encierra él mismo en un convento. La caída de la familia significa, pues, la caída de un Estado y, con ello, da señal de debilidad de un sistema en decadencia.

En el caso de Julius, como se ha mencionado anteriormente, el amor es el motor principal de sus acciones; pero en el sistema en el que se encuentra no hay lugar para tales emociones:

Wache endlich auf, und sei das, was Du sein sollst. – Du bist kein Mädchen, die Liebe ist nicht Deine ganze Bestimmung. Du wirst ein Fürst, und mußt dem Vergnügen der Tarentiner dein Vergnügen aufopfern lernen (III/2).

De este modo, Julius se siente obligado a elegir entre Blanca y su padre: “denn auf jeden Fall müssen Sie wählen” (II/5). Consciente de estas relaciones y sus contradicciones sociales, así como sus consecuencias, Julius rechaza el trono, rechaza subordinarse a la racionalidad a la que le obligaría el principado y se rebela en forma de crítica contra estas instituciones y condicionamientos sociales:

und unverschnittenen Halbmannern vertädeln – daß das heiße ein Fürst seyn?” (Leisewitz, 1838, 7).

Wahrhaftig, ich bin diesen gesellschaftlichen Einrichtungen viel schuldig – sie setzen Fürsten und Nonnen, und zwischen beiden eine Kluft – Beim Himmel! ich bin der Gesellschaft viel schuldig!

[...] Und mußte denn das ganze menschliche Geschlecht, um glücklich zu sein, durchaus in Staaten eingesperrt werden, wo jeder ein Knecht des andern und keiner frei ist – jeder an das andre Ende der Kette angeschmiedet, woran er seinen Sklaven hält? [...] der Staat tötet die Freiheit! (II/5).

Por ello, toma la decisión de liberar a Blanca del convento, lo que algunos investigadores han querido interpretar como un acto egoísta: “During his visit to the convent it becomes clear just how little regard he [Julius] has for her [Blanca] fate as an individual” (Allan, 2004, 112). Aunque es cierto que Blanca ya ha tomado los hábitos y hecho sus votos, no hay que olvidar el hecho de que, por una parte, haber sido encerrada en un convento implica la renuncia del mundo y de su libertad, y, por otra, que es llevada allí en contra de su voluntad y debido a su extracción social: “und mußte ich nicht diesen Schritt thun? – war sie [Blanca] nicht zu tief unter seinem [Julius] Stande?” (I/6), se pregunta el príncipe. Liberarse de las manos de la Iglesia es enfrentarse no solo contra esta institución represiva, sino también contra las leyes que conforman la voluntad del príncipe. Tales acciones ponen de manifiesto el hecho de que Julius no quiere participar de esta racionalidad política, pues significaría atentar contra su idea de libertad⁹. Como no puede haber armonía entre Estado y amor,

9 Es notable aquí la influencia de Rousseau: Wuthenow la describe como “unschwer festzustellen, schwieriger nachzuweisen und fast unmöglich in ihre Einzelemente nach Werken und Vermittlungsphasen aufzulösen” (Wuthenow, 1978, 14). Los escritos del pensador francés llevaron a los jóvenes *Stürmer und Dränger* a la convicción de que las instituciones sociales alienan al hombre, y esto no solo apunta a los aparatos represivos, sino también a los ideológicos, en los que se incluyen incluso las ciencias y las artes, como el mismo Rousseau describe en

Julius decide escapar de las cadenas del primero, y con ello de las de la familia. Si lo que rige en esa familia es únicamente la razón de Estado y unas aspiraciones políticas que no dejan lugar para los sentimientos, Julius decide emanciparse de esta dimensión y de una racionalidad que no quiere perpetuar. Pero fracasa y sus pretensiones de libertad quedan truncadas. En este sentido, las emociones juegan un papel especialmente político y el drama se comporta más bien como un “Plädoyer für die Teilhabe an politischer Macht auf der Grundlage eines individualistischen Selbstbestimmungsanspruchs” (Luserke-Jaqui, 2017b, 472). Y es precisamente ahí donde radica su fracaso: el amor y las reivindicaciones individualistas no bastan por sí solos para enfrentarse con el mundo exterior, porque este requiere mucho más que la acción individual sentimental.

3. *Die Zwillinge* y el conflicto por la primogenitura

A diferencia del anterior drama, en el que los dos hermanos dominaban las escenas principales, en *Die Zwillinge* la acción se ha radicalizado de tal forma que Guelfo, el hermano mellizo menor, reclama la posición central y con ello desplaza a los márgenes al hermano mayor, Ferdinando. Así lo indica el hecho de que este último no aparece en escena hasta la segunda escena del segundo acto. Son muchas las características que distinguen estas obras entre sí — como el hecho de que esta familia no posea ningún principado —, pero ambas llevan implícita una crítica a una sociedad anquilosada contra la que se rebela el protagonista. En este drama en particular, las relaciones familiares se han radicalizado de tal modo que incluso la hermandad se ha escindido por completo, de modo que son “weniger verschiedene Typen in der gleichen Generation als in der bestehenden Gesellschaft” (Martini, 1972, p. 231). Esta división no surge de la subjetividad

su famoso discurso: “les sciences, les lettres et les arts, moins despotiques et plus puissants peut-être, étendent des guirlandes de fleurs sur les chaînes de fer dont ils sont chargés” (Rousseau, 1996, 31).

de los personajes, sino, más bien, de un hecho “objetivo” como lo es la primogenitura, que da todo al primer hijo y apenas nada a los siguientes. Pero en este drama, un hecho teóricamente factible como es la primogenitura se diluye en la valoración personal y subjetiva del padre, con lo que los privilegios asociados a ella que disfruta Ferdinando sobre Guelfo no están fundamentados objetivamente como deberían.

Guelfo lo sospecha, por ello siente rencor hacia su familia y se distancia de todo el mundo, excepto de Grimaldi, su única compañía, con quien protagonizará la mayoría de las escenas del drama. Las conversaciones de Guelfo revelan, por un lado, su profundo odio y envidia hacia Ferdinando, así como la voluntad de alejarse y vengarse de él: “mein Bruder reitet auf dem Adler über mich hinaus. Aber herunterreißen will ich ihn, will ihn im stolzen Schwung haschen, und niederschmettern” (I/1)¹⁰. Por otro lado, se muestra la predisposición de Guelfo a la violencia, como con el incidente con Della Forza, a quien disparó en el pulmón para prolongar su martirio. Grimaldi, en lugar de intervenir para calmarle y hacerle entrar en razón —de la manera que lo hace Aspermonte en *Julius*— incita y provoca a Guelfo a la acción y al odio. Se comporta como una figura ambigua porque, por un lado, es el instigador que agudiza el distanciamiento y la fragmentación de Guelfo con su hermano y su familia. Ciertamente, en ningún momento se refiere directamente al asesinato, sino a la violencia física: “nur die Nase muß er sich blutig fallen, Guelfo, mehr nicht; sonst wärs unbrüderlich. Mehr nicht, und Du schwebst oben (I/1)”, pero realmente es él quien le incita a la duda primero y a la rebelión después:

sieh Dich an! sieh Dich an, Guelfo, ob Du sein Sohn bist? Halts zusammen, ob ihr Zwillinge seyd? Mir ist vieles dunkel noch bey der Geschichte, und ich bin so wenig aufgelegt, klar zu sehen (I/2).

10 Las citas siguen la edición crítica de Harris, Haack y Hartmann (Klinger, 1997).

Por otro lado, sin embargo, encarna la expresión más pura de melancolía, de *Weltschmerz* (Wenzel, 1993, 100) —“laß uns über den Tod reden! Ich bin vertraut mit ihm und will Dir seine Apologie halten” (III/3)—, de manera que Guelfo-padre no lo considera una compañía positiva. En Grimaldi encuentra Guelfo una suerte de confidente que ha sufrido una experiencia comparable de injusticia (Poeplau, 2012, 79), pero ¿cuál es esta injusticia que ha experimentado? Él estaba enamorado de Juliette, prima de Ferdinando, y esta le correspondía; pero Ferdinando, al enterarse de esta situación, impidió la relación inmediatamente en favor de un matrimonio de conveniencia con un noble: “Du solltest den reichen Grafen heyrathen” (II/4), con lo que Juliette decidió finalmente suicidarse. Podría aducirse que Ferdinando solo estaba cumpliendo un mandato de su padre, pero el mismo Grimaldi ya lo desmiente unas escenas más atrás. Así pues, se hace evidente que Ferdinando ha impedido esta relación debido al estrato social al que pertenece Grimaldi. Detrás de esta fraternidad artificial y efímera entre Guelfo y Grimaldi se esconde un objetivo más oscuro: como Grimaldi es incapaz de llevar a cabo su propia venganza contra Ferdinando (Gray, 1986, 212), se aprovecha de la posición de Guelfo en tanto que manipula “mit seinem Verstand [...] Guelfos triebhafte Energien und versucht dabei die ihm selbst mangelnde Willenskraft zu kompensieren” (Wenzel, 1993, 102). Por otra parte, no puede mantenerse la tesis de que los comportamientos de Guelfo surgen primordialmente de su instinto (Wenzel, 1993, 107), especialmente porque Guelfo es consciente de los motivos y consecuencias de sus acciones: el enfrentamiento y posterior asesinato de Della Forza puede interpretarse como un acto de “symbollic rebellion against the Herzog, Old Guelfo and Ferdinando all in one” (Gray, 1986, 219), pues sirve como “chivo expiatorio” de su rebelión contra el padre. Una vez se ha decidido por el asesinato de su hermano, presente también su propia muerte. Guelfo reconoce no solo su final, sino también el de su padre y es perfectamente consciente de sus puntos débiles: “Es macht dem alten Guelfo wenig Ehre, und der alte Guelfo [...]

hält viel auf Ehre" (III/1), con lo que observa que en la medida en que mata a Ferdinando, también destruye el honor de su padre. Lo único que motiva a esta familia y, en particular, al padre, es la pretensión de ascenso social, para lo cual se depositan todas las esperanzas y medios en el primogénito Ferdinando:

Jüngst war so ein Hofschranze hier, der erzählte Wunderdinge
[...] was man aus Dir so grosse Dinge machte – wie schon alle
grosse Häuser aufmerksam würden – daß Du des Herzogs rechter
Arm wärest – – Ha! Dacht' ich bey mir – seht nur auf Guelfos Stamm
– er soll bald Herzog seyn (II/2).

En las escenas en las que aparece y habla Ferdinando, no se le representa como un personaje ambicioso, sino que encarna la diplomacia y la moderación. En este sentido, puede parecer un hermano comprensivo que intenta apaciguar a su hermano por medio del amor: "Vater, ich sagte immer, man muß Guelfo mit Liebe und Nachgehen begegnen, will man ihn gut haben" (II/2). Wenzel señala la compleja posición de Ferdinando:

Ordnet er sich einerseits in das bestehende feudalistische System ein und vertritt damit eine alte Ordnung, so ist er andererseits bestrebt, deren despotische Strukturen durch aufklärerische Ideale zu verwandeln und erscheint insofern als Neuerer (Wenzel, 1993, 92).

Sin embargo, esta afirmación requiere ser matizada. Que Ferdinando se integre en el sistema dominante se evidencia por su posición privilegiada en tanto que primogénito de la familia, obteniendo así la herencia y convirtiéndose, presumiblemente, en duque. Pero este ideal ilustrado del que habla Wenzel se disuelve cuando se considera el hecho de que Ferdinando ha impedido el amor de Juliette y Grimaldi por motivos de diferencia social, obligándola a casarse con un hombre de mayor rango, lo cual indica que Ferdinando no es más que un perpetuador de las normas sociales imperantes. En este sentido, no es un hermano, hijo

y amante cariñoso y preocupado, como afirma Gray (1986, 213), sino más bien un hombre calculador e hipócrita, como defiende Smoljan (1962, 68)¹¹, y que utiliza todos los medios posibles para preservar el orden existente. El hecho de que, por un lado, Ferdinando aparezca bondadoso y humano, pero, por otro, justifique y perpetúe la polarización social y la institución autoritaria gobernada por la clase dirigente —a la que en realidad todavía no pertenece como tal, pero a la que aspira y cuyos mecanismos reproduce¹²—, descubre la otra cara de la moneda de esta nueva generación “ilustrada” y teóricamente idílica representada en Ferdinando¹³. Así, este personaje no encarna un verdadero cambio social y apenas puede diferenciarse de la generación que le precede; más bien reproduce y perpetúa sus mecanismos de poder y de control, especialmente porque persigue los mismos intereses que la anterior: el ascenso social. Al ser Ferdinando el primogénito, Guelfo queda relegado a los márgenes de la familia

11 La valoración, sin embargo, que hace Smoljan de la constelación de Guelfo-Ferdinando se caracteriza por una dialéctica de lucha de clases muy superficial, por lo que su interpretación de los personajes principales requiere una cautela minuciosa y crítica.

12 Esta diferencia es significativa con respecto al anterior drama. Ya Lessing (1985, 251) había advertido que “Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände der unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicher Weise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter”. De este modo, Klinger presenta a un personaje que, si bien hace su aparición en palacio, no es ningún monarca que encarne el Estado, sino su producto (Mattenklotz, 1968, 82).

13 De este modo, el drama cumple con uno de los propósitos de la literatura del *Sturm und Drang*, en la medida en que, al representar la hipocresía de los ideales ilustrados, buscaban demostrar las sombras y fracasos de la Ilustración y sus contradicciones internas (cfr. Luserke-Jaqui, 2017a, 3).

ya desde la infancia: “als Knabe ward ich in Schatten gestellt, und er ans Licht gezogen; ihm alles doppelt gegeben, mir einfach” (I/2). Guelfo se rebela contra esta situación y cuestiona — motivado por Grimaldi— la primogenitura de su hermano, por lo que debe preguntar al médico primero y a su madre después quién fue el primero en nacer. El médico responde únicamente que estaba más preocupado de salvar la vida de la madre que de observar quién fue el primero, con lo que esta decisión tuvo que recaer sobre el padre¹⁴. Su sola valoración individual termina por llevar a Guelfo a las sombras de la familia, provocando la envidia hacia su hermano, pues “alles nur Ferdinando schien, alles um Ferdinando schwebte” (II/5). Este antagonismo extremo¹⁵ permite observar la fuerte división social entre los hermanos, ya que cada uno vive en su esfera impuesta por su orden de nacimiento: Ferdinando en el mundo de la luz, del idilio que Kamilla narra en II/2; mientras, Guelfo lo hace en el mundo degradado de las sombras y apartado de los demás. Ve en la ficción de la primogenitura de Ferdinando la causa de su desgracia: “Was ich worden wär! Was ich worden wär! Guelfo, wie hat man schon bey deiner Geburt gearbeitet, dich zu ersticken!” (I/2). Martini desarrolla esta crítica:

Denn was ist das für eine Rechtsordnung, die auf einem biologischen Zufall, auf den Unterschied nur weniger Minuten, auf einer von keinem Zeugen geleugneten Ungewißheit aufbaut, die zumindest einen Irrtumsverdacht, wenn nicht eine Willkürentscheidung nahelegt.

¹⁴ En la edición de 1794, Guelfo da un paso más y pregunta también al padre, cuya respuesta hace todavía más misteriosa la trama: “ich weiß es nicht, welcher von Euch der Erstgebohrne ist” (Klinger, 1997, 203).

¹⁵ El antagonismo se intensifica todavía más por las contradicciones internas de cada hermano: no son ni tiranos ni mártires monolíticos, sino que cada uno posee algo del otro al mismo tiempo (Meyer-Kalkus, 1998, 105).

Unter der Herrschaft des Erstgeburtsrechtes, das den einen zum unbeschränkten Herrn, den andern zum Knecht macht, ist die väterliche Familie eine Institution des Unrechts geworden. Sie zerstört die natürlichen und moralischen Beziehungen ihrer Mitglieder zueinander (Martini, 1972, 234-236).

Así pues, la primogenitura, que debiera ser un hecho objetivo y biológico, se diluye en la mera valoración del padre, cuya única ambición es el ascenso social. Pero como Guelfo no se atreve a enfrentarse directamente a su padre, ve en Ferdinando un sustituto que le ha arrebatado todo, con lo que se convierte en el “chivo expiatorio” de su odio, y así le reclama que le devuelva la primogenitura y la propia familia: “Herausgeben sollst du mir die Erstgeburt, herausgeben sollst du mir Vater und Mutter, herausgeben sollst du mir alles; oder ich will dich würgen, wie Kain, und verflucht, den Mord auf der Stirne, herumirren” (I/2). Guelfo intenta legitimar su odio y posterior fratricidio recurriendo a motivos bíblicos como el de Caín y Abel: “was weiß ich? Bin ich Hüter Deines Bräutigams, schönes Mädchen? Bin ich Hüter Deines Sohns?” (IV/4)¹⁶. No solo Guelfo se identifica con este mito bíblico —“hast du eingegraben auf meine Stirn den Mord?” (IV/4)—, sino también el padre que se lamenta después de ver el cadáver de su hijo Ferdinando: “Ich stehe da, wie Adam, als ihm der Gerechte erschlagen ward. Eva heult, die Braut klagt, Kain flucht den Alten” (V/2). Estas escenas desacralizan el relato bíblico en el que Dios no tenía que justificar sus actos. En el drama, sin embargo, los personajes deben hacerse responsables, se les puede obligar a contestar, a rendir cuentas por sus acciones (Martini, 1972, 233). Por este motivo Guelfo decide preguntar por la primogenitura al médico y a su madre, cuyas dudas y respuestas inseguras refuerzan todavía más el escepticismo de Guelfo. Al

16 Cfr. 1. Mose 4, 9: “Da sprach der Herr zu Kain: Wo ist dein Bruder Abel? Er sprach: Ich weiß nicht; soll ich meines Bruders Hüter sein?” (cito por *Lutherbibel*, edición de 2017 de la Deutsche Bibelgesellschaft).

igual que en *Julius*, es significativa la reinterpretación de la marca de protección: en la Biblia, Dios marca a Caín con ella para que nadie lo matara; en Klinger, sin embargo, es distinto. Guelfo-padre no expulsa a Guelfo de la familia tras el asesinato, sino que decide tomarse la venganza por su mano y matarlo, siguiendo un razonamiento significativo: “wenn er [Guelfo] lebt, soll ihm der Blutrichter das Haupt erschlagen vor Deinen Augen?” (V/2). Esto indica que la marca protectora de Caín en el relato bíblico se convierte, en el drama, en marca de muerte para Guelfo. Pero el padre lo ejecuta no tanto para salvar a su hijo de la deshonra, sino más bien para proteger a él y a la familia de esta deshonra; no como medio de protección de la élite aristocrática (Allan, 2004, 124) porque no pertenecen todavía a esta clase social, sino para proteger a una familia que ansía el ducado e imita los mecanismos de la aristocracia. La marca protectora original se ha escindido en marca de muerte para el hijo y en protección para el honor de Guelfo-padre. Durante el desarrollo de la acción, este ha procurado conseguir el ascenso social, que podría verse impedido con este suceso, como él mismo prevé: “Ich fürchte, Guelfos Haus bedroht grosses Unglück” (IV/2). Con respecto a la familia, Martini se cuestiona:

Wie soll er [Guelfo] einer Familiengemeinschaft vertrauen, in der gesellschaftliche Praxis und Gefühlsversicherung, Repression einerseits, Sentimentalität andererseits im beständigen Widerspruch zueinander liegen? (Martini, 1972, 238).

Por eso, Guelfo intenta alejarse de la familia: “von Euch beyden los! Entsaßt! [...] ich bin Guelfos Sohn nicht! Gott, du hasts gehört! Ich bin Guelfos Sohn nicht” (I/4), y cuando mata a Ferdinando, no lo reconoce como hermano, sino como enemigo. La relación con su padre, sin embargo, se muestra más ambigua. Por una parte, quiere alejarse de él, pero por otra, Guelfo-padre representa un espejo de Guelfo no solo en el nombre, sino en su comportamiento. Las pretensiones de gloria y fama dominan

y determinan la ambición de Guelfo-padre¹⁷, una búsqueda de gloria que Guelfo comparte, y es que ya Gray (1986, 216) ha afirmado que la ambición de padre Guelfo sirve de modelo para las aspiraciones incontroladas de Guelfo. Declaraciones similares pueden observarse entre Guelfo —“wer erbarmt sich meiner [...] wer erbarmte sich meiner von je” (I/3)— y Guelfo-padre —“Niemand erbarmt sich meiner” (V/1)—, lo que refuerza la imagen especular paternofilial. Estas contradicciones que desembocan en el fratricidio final catalizan el gran desconcierto por el que pasa Guelfo en la cuarta escena del cuarto acto, empujándolo hacia una profunda ruptura interna (Port, 2005, 137). La ambición y el deseo de ascenso social del padre explican que busque salvarse a sí mismo y a su familia de la deshonra antes que a su hijo: todo debe permanecer en el seno de la familia o subordinarse a su racionalidad endogámica, incluida la impetuosidad de Guelfo:

Guelfo, ein Felsen im Meer, und Ferdinando, der mehr durch Klugheit gewinnt, weil er stiller ist, reifer überlegt, und seinen Vortheil absieht.

Wenn du Edel bist, Guelfo, Deine Wildheit zum Guten lenkst, Deine Tapferkeit von Ferdinandos Klugheit leiten läßt, soll unser Haus bald ein Herzogthum blühen (I/4).

Pese a estas palabras, es en la disputa con Grimaldi y Juliette donde se percibe la verdadera racionalidad de Ferdinando: aunque parece un gobernante comprensivo e ilustrado, reproduce y eterniza los mecanismos de dominación para conseguir el ascenso social de la familia. Klinger presenta de esta manera una familia que no solo se destruye a sí misma, sino al más fuerte de sus hijos, representando así un modelo de sociedad corrupta y decadente. El hecho de que Guelfo cuestione estos mecanismos y sus correspondientes materializaciones —como el orden de nacimiento que

¹⁷ De ahí su lema: “Man muß steigen, so hoch man kann! [...] Und da ich mich so weit im Gleichgewicht hielt, Euch so weit vorgearbeitet hab” (II/2).

predestinará el futuro de los hijos, fundamentado en este drama no en un acto objetivo, sino en la subjetividad del padre¹⁸—, hace tambalear los débiles cimientos sobre los que se asientan familia y sociedad, mostrando así su inestabilidad y contradicciones internas.

4. Conclusiones

El objetivo del presente artículo ha sido mostrar hasta qué punto los personajes de dos dramas del *Sturm und Drang* se rebelan contra las instituciones dominantes proyectadas en las familias, aunque con resultado fallido. Esta rebelión opera como crítica tanto a las condiciones sociales del momento (Guthke, 1970, 704), como a la moral existente, deudora de la Ilustración. En *Julius von Tarent* se vislumbra una constelación de hermanos diametralmente opuestos: Guido se guía por su honor, es decir, por un ideal firmemente ligado a las relaciones sociales dominantes; Julius, en cambio, se mueve por el amor y los sentimientos, rechazando así una racionalidad que impide la unión entre sentimiento y gobernanza. El padre/príncipe aparece como un personaje débil, casi sin autoridad, que debe recurrir a súplicas y a la piedad de los otros. En *Die Zwillinge*, la constelación de los hermanos está fuertemente radicalizada, porque mientras uno de ellos domina todo el drama, el otro queda apartado casi al

18 Mattenklott (1968, 80) incide en una cuestión que no debe pasarse por alto: "So transzendiert der Sturm und Drang um der eigenen Sicherheit willen die feudale Ordnung um keinen Deut, sondern huldigt ihr, wenn Guelfo sein Handeln auf die nämliche Weise begründet wie die Fürsten ihre Sonderstellung: durch das Naturrecht. Nicht weil er das Recht der Erstgeburt nicht respektiere, tötet Guelfo den Bruder, sondern weil er es für sich in Anspruch nimmt und sich von Ferdinando betrogen glaubt". No puede hablarse, pues, de una crítica *per se* a las dinámicas sociales, pues el mismo Guelfo tampoco lo hace; pero la duda que siembra sobre la objetividad del padre basta para cuestionar ciertos aspectos que los *Stürmer und Dränger* también criticaban.

margen¹⁹. La primogenitura de Ferdinando conlleva una gran polarización material, pues este lo consigue todo y es favorecido, mientras que Guelfo queda apartado de la familia. Julius y Guelfo forman dos personajes individualistas, y las rebeliones contra las condiciones sociales que los oprimen siempre son individuales e incluso idealistas, por lo que están abocadas al fracaso. Sin embargo, sus conflictos con sus respectivos hermanos —y finalmente con sus padres— permiten percibir las enormes contradicciones de una familia y una sociedad en inminente crisis:

Bruderschaft in der Familie ist aber zugleich Abbild der Bruderschaft, die alle Menschen gemäß den Ordnungen der Natur, der Sittlichkeit, der Liebe und der Religion miteinander verbinden soll. Wenn die leiblichen Brüder [...] sich töten, dann sind Bestand und Geltung auch aller dieser Werte und Ordnungen in den Zusammenbruch mitgerissen (Martini, 1972, 263).

La disputa entre los hermanos y el consiguiente fratricidio muestran así un sistema en decadencia que hace hincapié en la primogenitura, con todas sus tensiones inherentes. Esta primogenitura desnaturaliza y somete no solo las relaciones familiares, sino también las sociales, a normas rígidas que conducen inevitablemente a su destrucción y miseria. Por tanto, estos dramas deben entenderse no tanto como descripciones psicológicas superficiales de los personajes, sino como reflejos de su orden material y de sus condiciones sociales (Matt, 1995, 59). Por otra parte, ambos dramas remiten a motivos bíblicos con los que se intentan justificar las acciones de los personajes. Pero como la recepción de los mitos ha tenido que ser filtrada y adaptada (cfr. Matt, 1995, 24), la reinterpretación del mito de Caín y Abel también lo ha sido en el caso de los dramas, sir-

¹⁹ Se invierte, pues, la situación de los hermanos en la familia: el que domina la acción y se pone en el centro, es precisamente el que ha sido marginado por la familia, y viceversa.

viendo de legitimación de la sustentación de la familia dominante. Tanto *Julius von Tarent* como *Die Zwillinge* secularizan este motivo religioso en la medida en que Dios deja de ser el juez que imparte justicia; la responsabilidad recae en manos de los padres y la marca protectora original se convierte en marca de venganza hacia los hijos.

A pesar del comportamiento rebelde de los hermanos contra las instituciones sociales y sus mecanismos de dominación, estos no pueden ser entendidos en sentido estricto como figuras revolucionarias, pues son incapaces de atacar directamente las instituciones sociales opresoras (Wenzel, 1993, 114); más bien los hermanos se refugian, bien en su individualidad, bien en su huida de la realidad. Extendiendo esta cuestión, tampoco los dramas ni sus autores pueden considerarse revolucionarios: en esta época concreta “the writers of the Sturm und Drang [...] lacked the political imagination to formulate practical alternatives” (Gray, 1986, 224). En la rebelión de Julius y Guelfo y en la tensión con sus familias se cristalizan las relaciones y estructuras sociales. Esta profunda tensión provoca precisamente la revuelta contra el orden existente y sus correspondientes mecanismos de protección que, sin embargo, se encuentran en crisis, por lo que sus representantes —los padres— deben recurrir a otros medios para intentar mantener el *statu quo*.

5. Bibliografía

ADORNO, Th. W. (1997) *Gesammelte Schriften 7: Ästhetische Theorie*. Tiedemann, R. (ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

ALLAN, S. (2004) “Hat nicht alles den Stachel zur Rache? Gender, class and revenge in J.A. Leisewitz’s *Julius von Tarent* and F.M. Klinger *Die Zwillinge*”, *Colloquia Germanica*, 37(2), pp. 109-128.

ARISTÓTELES (2018) *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe*. García Yebra, V. (trad.). Madrid: Gredos.

ARNDT, A. (2001) “Galora von Venedig. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Traugott Benjamin Berger. Leipzig 1778”, en

Hollmer, H. / Meier, A. (eds.). *Dramenlexikon des 18. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck, pp. 25-26.

AURNHAMMER, A. (2008) "Berger, Traugott Benjamin", en Kühlmann, W. (ed.). *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Berlin/New York: De Gruyter, p. 466.

FRENZEL, E. (2015) *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner.

GRAY, R. T. (1986) "The Ambivalence of Revolt in Klinger's *Zwillinge*: An Apologia for Political Inconsequence?", *Colloquia Germanica*, 19(3), pp. 203-228.

GUTHKE, K. S. (1970) "F. M. Klingers *Zwillinge*: Höhepunkt und Krise des Sturm und Drang", *The German Quarterly*, 43(4), pp. 703-714.

KARTHAUS, U. (2012) "Johann Anton Leisewitz: Julius von Tarent", en *Dramen des Sturm und Drang*. Stuttgart: Reclam, pp. 99-128.

KELLER, W. (1995) "Nachwort", en *Johann Anton Leisewitz: Julius von Tarent*. Stuttgart: Reclam, pp. 77-117.

KIRBY, M. (1983) "Julius von Tarent and the Theme of Fraternal Strife in the Sturm und Drang", *Forum for Modern Language Studies*, 19(4), pp. 348-363.

KLINGER, F. M. (1997) *Die Zwillinge. Paralleldruck der Ausgaben von 1776 und 1794*. Harris, E. P. / Haack, E. / Hartmann, K.H. (eds.). Tübingen: Max Niemeyer.

LEISEWITZ, J. A. (1838) *Sämmtliche Schriften von Joh. Anton Leisewitz. Zum erstenmale vollständig gesammelt und mit einer Lebensbeschreibung des Autors eingeleitet*. Braunschweig: Eduard Leibrock.

LEISEWITZ, J. A. (2012) *Julius von Tarent*. Keller, W. (ed.). Stuttgart: Reclam.

LESSING, G. E. (1985) *Hamburgische Dramaturgie, Werke und Briefe 6*. Bohnen, K. (ed.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

LUSERKE-JAQUI, M. (2010) *Sturm und Drang*. Stuttgart: Reclam.

LUSERKE-JAQUI, M. (2017a) "Einleitung – Sturm und Drang. Genealogie einer literaturgeschichtlichen Periode", en Luserke-

Jaqui, M. (ed.). *Handbuch Sturm und Drang*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 1-28.

LUSERKE-JAQUI, M. (2017b) "Julius von Tarent", en Luserke-Jaqui, M. (ed.). *Handbuch Sturm und Drang*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp. 469-473.

MARTINI, F. (1972) "Die feindlichen Brüder: zum Problem des gesellschaftskritischen Dramas von J.A. Leisewitz, F.M. Klinger und F. Schiller", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 16, pp. 208-265.

MATT, P. VON (1995) *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München: Hanser.

MATTENKLOTT, G. (1968) *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*. Stuttgart: Metzler.

MEYER-KALKUS, R. (1998) "Die Rückkehr des grausamen Todes. Sterbeszenen im deutschen Drama des 18. Jahrhunderts", *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 50(2), pp. 97-114.

POEPLAU, A. (2012) *Selbstbehauptung und Tugendheroismus. Das dramatische Werk Friedrich Maximilian Klingers zwischen Sturm und Drang und Spätaufklärung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

PORT, U. (2005) *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888)*. München: Wilhelm Fink.

ROUSSEAU, J.-J. (1996) *Discours sur les sciences et les arts*. Bouchardy, F. (ed.). Paris: Gallimard.

SCHONLAU, A. (2017) *Emotionen im Damentext. Eine methodische Grundlegung mit exemplarischer Analyse zu Neid und Intrige 1750–1800*. Berlin/Boston: De Gruyter.

SCHÖPFIN, K. (2011) *Die Bibel in der Weltliteratur*. Tübingen: Mohr Siebeck.

SCHRÖDER, F. L. (1776) *Hamburgisches Theater. Band 1*. Hamburg: Bode.

SMOLJAN, O. (1962) *Friedrich Maximilian Klinger: Leben und Werk*. Arndt, E. M. (trad.). Weimar: Arion.

WENZEL, S. (1993) *Das Motiv der feindlichen Brüder im Drama des Sturm und Drang*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

WUTHENOW, R.-R. (1978) "Rousseau im Sturm und Drang", en Hinck, W. (ed.). *Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Frankfurt am Main: Athenäum, pp. 14-53.